



**HAL**  
open science

# Epistolary Enunciation in Contemporary Cinema

Lourdes Monterrubio Ibáñez

► **To cite this version:**

Lourdes Monterrubio Ibáñez. Epistolary Enunciation in Contemporary Cinema. Área abierta, 2019. hal-02610700v2

**HAL Id: hal-02610700**

**<https://hal.science/hal-02610700v2>**

Submitted on 21 Oct 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Vol. 19, Núm. 3 (SEPTIEMBRE-DICIEMBRE) 2019

ISSN 2530-7592 ISSNe 1578-8393

# Área Abierta

Revista de comunicación audiovisual y publicitaria

La enunciación epistolar en el cine contemporáneo

Epistolary Enunciation in Contemporary Cinema

Lourdes Monterrubio Ibáñez (ed.)

á



EDICIONES  
COMPLUTENSE

# Área Abierta

Revista de comunicación audiovisual y publicitaria

Vol. **19**, Núm. **3** (2019)

ISSN: 2530-7592



EDICIONES  
COMPLUTENSE

# Área Abierta

## Revista de comunicación audiovisual y publicitaria

*Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* (ISSN 2530-7592, ISSNe 1578-8393). Acoge artículos académicos en el ámbito de los estudios sobre cine, televisión, comunicación publicitaria, periodismo audiovisual y nuevos medios. Con una vocación interdisciplinar, contempla enfoques tecnológicos, industriales, históricos, sociales, estéticos y culturales. Está dirigida a investigadores, docentes y estudiantes de comunicación. Área Abierta publica artículos originales e inéditos a través de una revisión ciega por pares, y admite textos en castellano, inglés y portugués.

*Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* (ISSN 2530-7592, ISSNe: 1578-8393). It accepts academic articles from the field of cinema, television, advertising, audiovisual journalism and new media. In an attempt to be interdisciplinary, it considers technological, industrial, historical, social, aesthetic and cultural approaches. It is intended for communication researchers, teachers and students. Área Abierta publishes original and unpublished blind peer-reviewed articles. It accepts texts in Spanish, English and Portuguese.

### *Edición*

Ediciones Complutense  
Universidad Complutense de Madrid  
C/ Obispo Trejo, 3  
E-28040 Madrid  
Tel.: + 34 913 941119/1124  
Fax: + 34 913 941126  
prod.ediciones@ucm.es  
<http://www.ucm.es/ediciones-complutense>

### *Redacción y correspondencia*

Departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada  
Facultad de Ciencias de la Información  
Ciudad Universitaria  
E-28040 Madrid  
Tel.: +34 913 942242  
Fax: +34 913 92241  
E-mail: [aabierta@ucm.es](mailto:aabierta@ucm.es)  
<http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB>

© 2019. Universidad Complutense de Madrid

Maquetación: Escolar y Mayo  
Impresión: Ulzama

ISSN: 2530-7592  
ISSN electrónico: 1578-8393  
Depósito Legal: M-13035-2017

### **SERVICIOS DE INFORMACIÓN**

#### **Bases de datos y directorios**

ABI/Inform, Dialnet, DOAJ, Emerging Sources Citation Index (ESCI), ISOC-CSIC, REDIB. Red Iberoamerica de Innovación y Conocimiento Científico, Ulrich's Periodicals Directory

#### **Plataformas de evaluación**

ANEP-FECYT, CIRC, DICE, ERIH Plus, LATINDEX, MIAR, RESH.

# **Área Abierta.** Revista de comunicación audiovisual y publicitaria

Vol. **19**, Núm. **3** (2019)

ISSN: 2530-7592

ISSNe: 1578-8393

Departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada  
Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid (UCM)  
Ciudad Universitaria. 28040 Madrid, España  
Teléfono: +34 913 942242  
Fax: +34 913 942241  
e-mail: [aabierta@ucm.es](mailto:aabierta@ucm.es)  
<https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/>

## **Dirección**

Alfonso Puyal Sanz. Universidad Complutense de Madrid, España  
[puyal@ucm.es](mailto:puyal@ucm.es)

## **Secretario de Redacción**

Luis Deltell Escolar. Universidad Complutense de Madrid, España  
[ldeltell@ccinf.ucm.es](mailto:ldeltell@ccinf.ucm.es)

## **Coordinación editorial**

Marta García Sahagún. Universidad Complutense de Madrid, España  
[mgsahagun@ucm.es](mailto:mgsahagun@ucm.es)

Irene Sarmiento Valero. Universidad Complutense de Madrid, España  
[isarmi01@ucm.es](mailto:isarmi01@ucm.es)

## **Consejo de Redacción**

Daniel Alonso Martínez. Universidad Camilo José Cela de Madrid, España

Antón Álvarez Ruiz. Universidad Complutense de Madrid, España

Isabel Arquero Blanco. Universidad Complutense de Madrid, España

Marcos Díaz Martín. Investigador independiente, España

Rafael Gómez Alonso. Universidad Rey Juan Carlos, España

Mercedes Miguel Borrás. Universidad de Valladolid, España

Ricardo Roncero Palomar. Universidad Rey Juan Carlos, España

Francisco Zurian Hernández. Universidad Complutense de Madrid, España  
Consejo Asesor (Nacional)

Jesús Alcalde de Isla. Universidad Complutense de Madrid, España

José María Álvarez Monzoncillo. Universidad Rey Juan Carlos, España

Juan Benavides Delgado. Universidad Complutense de Madrid, España

Enrique Bustamante Ramírez. Universidad Complutense de Madrid, España

María Victoria Carrillo Durán. Universidad de Extremadura, España

Jorge Clemente Mediavilla. Universidad Complutense de Madrid, España

Raúl Eguizábal Maza. Universidad Complutense de Madrid, España

Emilio C. García Fernández. Universidad Complutense de Madrid, España

Francisco García García. Universidad Complutense de Madrid, España

Agustín García Matilla. Universidad de Valladolid, España

Juan Carlos Ibáñez Fernández. Universidad Carlos III de Madrid, España  
Margarita Ledo Andión. Universidad de Santiago de Compostela, España  
Javier Marzal Felici. Universidad Jaume I de Castellón, España  
Norberto Mínguez Arranz. Universidad Complutense de Madrid, España  
Manuel Palacio Arranz. Universidad Carlos III de Madrid, España  
Mercedes Quero Gervilla. Universidad Nacional de Educación a Distancia  
María Isabel de Salas Nestares. Universidad CEU Cardenal Herrera, España  
Manuel Sigüero Guerra. Universidad Complutense de Madrid, España  
Rafael Utrera Macías. Universidad de Sevilla, España  
Mónica Valderrama Santomé. Universidad de Vigo, España  
Justo Villafañe Gallego. Universidad Complutense de Madrid, España  
Hipólito Vivar Zurita. Universidad Complutense de Madrid, España

### **Consejo Asesor (Internacional)**

Nancy Berthier. Sorbonne, Paris IV, Francia  
Marianne Bloch Robin. Université Lille 3, Charles de Gaulle, Francia  
Malcolm Alan Compitello. University of Arizona, Estados Unidos de América  
Margarida Medeiros. Universidade Nova de Lisboa, Portugal  
Jean Claude Seguin. Université Lumière, Lyon II, Francia  
Paul Julian Smith. City University of New York, Estados Unidos de América

## Sumario

### Introducción

- 259-266 Cartografiando la epistolaridad del cine contemporáneo  
Lourdes Monterrubio Ibáñez

### Artículos

- 267-286 Formas de la aparición. La carta fílmica como enigma  
Josep Maria Català Domènech
- 287-306 Varda's Gift of Postcards  
Dominique Bluher
- 307-326 L'énonciation épistolaire dans le cinéma québécois et autochtone : la lettre envisagée comme vecteur identitaire et outil de mémoire  
Karine Bertrand
- 327-346 La carta como elemento de la construcción de una memoria sobre la dictadura en el documental latinoamericano contemporáneo  
Ignacio del Valle Dávila
- 347-361 Epistolarity, Voice, and Reconciliation in Recent North African Documentaries  
Sheila Petty
- 363-381 Epistolary Form and the Displaced Global Subject in Recent Films by James Benning and Jem Cohen  
Rebecca Anne Sheehan
- 383-399 History, Power, and Incomplete Epistolarity in Post-Soviet Cinema  
Seth Graham
- 401-417 L'énonciation épistolaire dans les cinémas contemporains de fiction en Asie : essai typologique  
Antoine Coppola
- 419-438 Adaptation, Allegory and the Archive: Contextualising Epistolary Narratives in Contemporary Portuguese Cinema  
Nuno Barradas Jorge

- 439-470 Friends in cinema. Correspondencias filmicas: de la subjetividad a la intersubjetividad  
Lourdes Monterrubio Ibáñez



## Contents

### Introduction

- 259-266 Chartring Epistolarity in Contemporary Cinema  
Lourdes Monterrubio Ibáñez

### Articles

- 267-286 Forms of Appearance. The Filmic Letter as an Enigma  
Josep Maria Català Domènech
- 287-306 Varda's Gift of Postcards  
Dominique Bluher
- 307-326 Epistolary Enunciation in Quebec and Indigenous Cinemas: The Letter as Identity Vector and Memory Tool  
Karine Bertrand
- 327-346 The Letter as an Element in the Construction of a Memory of the Dictatorship in Contemporary Latin American Documentary  
Ignacio del Valle Dávila
- 347-361 Epistolarity, Voice, and Reconciliation in Recent North African Documentaries  
Sheila Petty
- 363-381 Epistolary Form and the Displaced Global Subject in Recent Films by James Benning and Jem Cohen  
Rebecca Anne Sheehan
- 383-399 History, Power, and Incomplete Epistolarity in Post-Soviet Cinema  
Seth Graham
- 401-417 Epistolary Enunciation in Contemporary Fiction Films in Asia: A Typological Essay  
Antoine Coppola
- 419-438 Adaptation, Allegory and the Archive: Contextualising Epistolary Narratives in Contemporary Portuguese Cinema  
Nuno Barradas Jorge

- 439-470 Friends in Cinema. Filmic Correspondences: From Subjectivity to Intersubjectivity  
Lourdes Monterrubio Ibáñez

## Cartografiando la epistolaridad del cine contemporáneo

[en] Charting Epistolarity in Contemporary Cinema

[fr] En cartographiant l'épistolarité du cinéma contemporain

Lourdes Monterrubio Ibáñez<sup>1</sup>

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 fílmica 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

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid (España)  
E-mail: [loumonte@ucm.es](mailto: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 *This 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 “símiles 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 –*This 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 amena-za 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 auto-res 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

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*.



## Formas de la aparición. La carta filmica como enigma

Josep Maria Català Domènech<sup>1</sup>

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

<sup>1</sup> 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 door<sup>2</sup>

## 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:

<sup>2</sup> 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 deconstrutor 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.

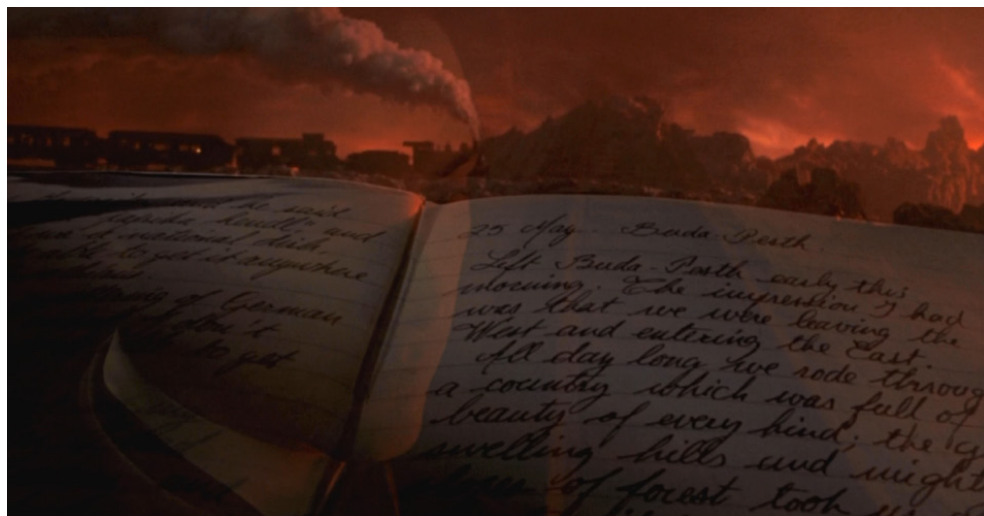


Imagen 2. *Drácula de Bram Stoker* (1992) Francis Ford Coppola.

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)<sup>3</sup>, 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.

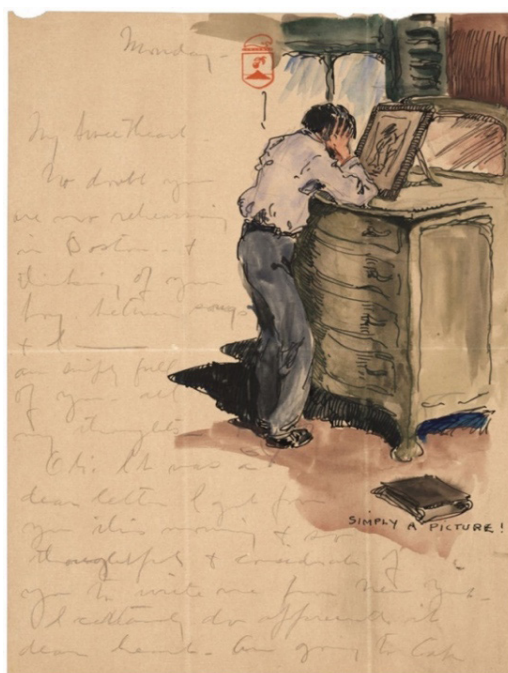


Imagen 5. Carta de Paul Branson a Grace Bond (1905).

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

<sup>3</sup> “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)<sup>4</sup>, 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,

<sup>4</sup> “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).

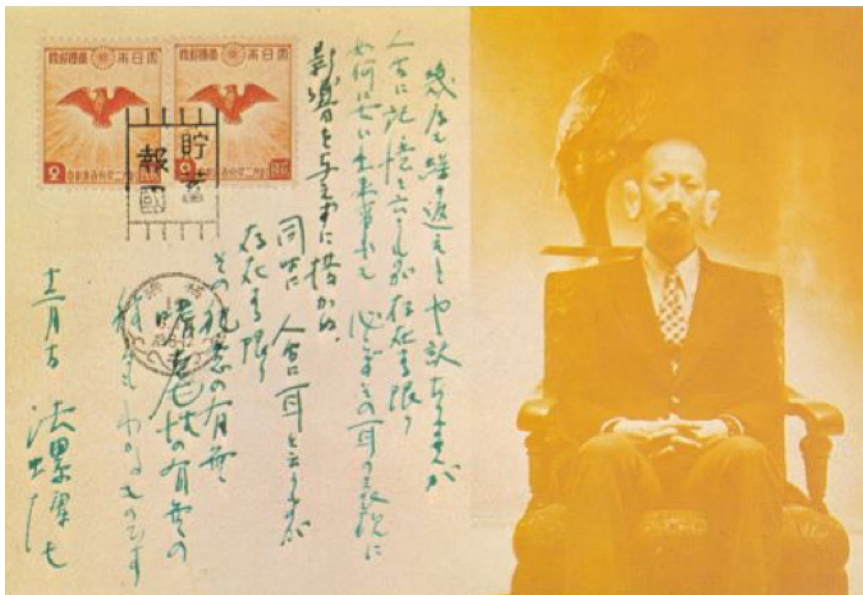


Imagen 7. Fotografía-collage postal. Fuente: *Photothèque imaginaire de Shuji Terayama, les gens de la famille Chien Dieu* (Shūji Terayama, 1975).

¿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-

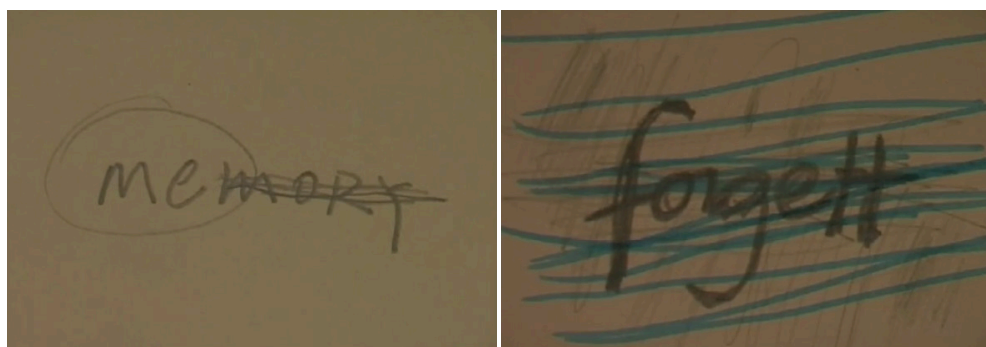
terísticas de determinado lugar, aunque también es una acepción que forma parte del habla cotidiana. Refiriéndose a la ambigüedad del término, que se mueve entre lo político, lo social y lo estético, Gernot Böhme, indica que la palabra “atmósfera solo puede convertirse en un concepto, si somos capaces 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.



## Varda's Gift of Postcards<sup>1</sup>

Merci Agnès!

Dominique Bluher<sup>2</sup>

Submitted: 29th December 2018. Approved: 10th May 2019

**Abstract.** Postcards are prominent throughout Varda's oeuvre and she has displayed parts of her postcard collections on several occasions in her films and video installations. Her movie in which postcards play the most important narrative role is *One Sings, the Other Doesn't* (1976). As researchers in the field of postcard studies have pointed out, postcards are not only a means of communication, but also a sign of life or a confirmation of friendship, as well as a souvenir or a gift. The objective of this article is to reflect on how the self-contained episodes in some of Varda's later non-fiction films, *The Gleaners and I... Two Years Later* (2002) and her five-part documentary *Agnès Varda: From Here to There* (2008-2011), can be regarded as a sign of friendship or as souvenir. And last but not least, whether and in what way could one also appreciate Varda's films as a gift.

**Key words:** Agnès Varda, postcard, souvenir; gift; *One Sings, the Other Doesn't*; *The Gleaners and I... Two Years Later*; *Agnès Varda: From Here to There*

### [es] El don de la postal de Varda

**Resumen.** La postal es un elemento recurrente a lo largo de la obra de Agnès Varda. La cineasta ha mostrado parte de sus colecciones en sus películas y video instalaciones en varias ocasiones. *Una canta, la otra no* (1976) es la obra en la que estas desempeñan una función narrativa determinante. Como han señalado los investigadores en el campo del estudio de las tarjetas postales, estas no solo son un medio de comunicación, sino también una señal de vida y una confirmación de amistad, así como un *souvenir* o un don. El objetivo de este artículo es reflexionar sobre cómo algunos episodios de los últimos films de no ficción de la cineasta, *Dos años después* (2002) y el documental de cinco partes *Agnès par ci par là Varda* (2008-2011), pueden ser considerados como un signo de amistad o como un *souvenir*. Por último, el artículo tratará de dilucidar igualmente si, y en qué sentido, los films de Varda pueden ser apreciados como dones.

**Palabras clave:** Agnès Varda; postal; *souvenir*; don; *Una canta, la otra no*; *Dos años después*; *Agnès de ci de là Varda*

### [fr] Le don de la carte postale de Varda

**Résumé.** La carte postale occupe une place prépondérante dans l'œuvre d'Agnès Varda et elle a exposé à plusieurs reprises des parties de ses collections de cartes postales dans ses films et ses installations

<sup>1</sup> I would like to thank Julia Fabry, Cecilia Rose, and David Rodowick for their assistance, as well anonymous reviewers for the constructive comments they provided on earlier drafts of this manuscript.

<sup>2</sup> University of Chicago (USA)  
E-mail: [bluher@uchicago.edu](mailto:bluher@uchicago.edu)

vidéo. *L'une chante, l'autre pas* (1976) est le film dans lequel la carte postale a une importante fonction narrative. Or, comme l'ont souligné des chercheurs dans le domaine de l'étude des cartes postales, elles ne sont pas seulement un moyen de communication, mais également un signe de vie ou une confirmation d'amitié, un souvenir ou encore un don. L'objectif de cet article est de réfléchir à la manière dont certains épisodes autonomes dans quelques de ses derniers films, *Les Glaneurs et la Glaneuse... deux ans après* (2002) et *Agnès de ci de là Varda* (2008-2011), peuvent être considérés comme un signe d'amitié ou comme un souvenir. Finalement, on tentera également d'élucider si, et de quelle manière, certains films de Varda pourraient être appréciés comme des dons.

**Mots clé :** Agnès Varda ; carte postale ; souvenir ; don ; *L'une chante, l'autre pas* ; *Les Glaneurs et la Glaneuse* ; *Deux ans après* ; *Agnès de ci de là Varda*

**Summary.** 1. Introduction. 2. Varda's postcards. 3. The postcard as message carrier. 4. The postcard in Varda's non-fiction films. 5. "I am thinking of you, wish you were here". 6. The postcard as a souvenir. 7. The postcard as a gift. 8. Conclusion. 9. Postscriptum. 10. References.

**How to cite this article.** Bluher, Dominique (2019). Varda's Gift of Postcards. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 19 (3), 287-306. <https://dx.doi.org/10.5209/arab.62913>

## 1. Introduction

When I was asked to participate in this issue on filmic epistolary practices, my first inclination was to think about letters. There are not many filmmakers who make film or video letters. Of course, one thinks of Chris Marker's *Sans Soleil* (1982) and *Letter from Siberia* (*Lettre de Sibérie*, 1958). Even earlier, his *Sunday in Peking* (*Dimanche à Pékin*, 1956) is a letter, or maybe rather a postcard, because of its shortness and its picturesque feel that veers at times toward clichés influenced by Marker's then strong pro-Cultural Revolution stance.<sup>3</sup> Thinking of Marker's films brought me quite naturally to think of his lifelong friend, Agnès Varda. Agnès Varda is an avid postcard writer and postcard collector. Varda has displayed parts of her postcard collections on a couple of occasions. In the exhibition catalogue *L'Île et Elle* (2006), she included postcards of Noirmoutier bought as far as possible from the actual island.<sup>4</sup> In the fifth episode of *Agnes Varda: From Here to There* (*Agnès de ci de là Varda*, 2008-2011), we also see fine art postcards with reproductions of *Annunciations* drawn from her mother's collection that Varda inherited and continued, or in her last film, made with the visual artist JR, *Faces/Places* (*Visages/Villages*, 2017), we discover her collection of old postcards of miners in northern France. Whoever had the opportunity to spend some time with her while she is traveling has seen her buying and writing postcards to friends.

<sup>3</sup> See André Bazin's reservations about *Dimanche à Pékin* in his praise of *Lettre de Sibérie*, "Bazin on Marker" [1958]. *Film Comment*, 39(4)(2003), 44-45, as well as Catherine Lupton's comments on *Dimanche à Pékin* in *Chris Marker: Memories of the Future* (2005). London: Reaktion Books, 50-53. Louis Shеды considers *Dimanche à Pékin* "more postcard than documentary; personal, sentimental, dog-eared and faded by sun and time"; see his "All the Thrills of the Exotic: Collective Memory and Cultural Performance in Chris Marker's *Dimanche à Pékin*". *Senses of Cinema*, 52 (2009): <http://sensesofcinema.com/2009/cteq/all-the-thrills-of-the-exotic-collective-memory-and-cultural-performance-in-chris-markers-dimanche-a-pekini/>

<sup>4</sup> Varda, Agnes. (2006). *L'Île et Elle*. Arles: Fondation Cartier pour l'art contemporain, Actes Sud, 10-13.



Postcards are prominent throughout Varda's oeuvre. Certain works are inspired by its iconography and in others the postcard functions as a means of communication, as between the protagonists in *One Sings, the Other Doesn't* (*L'une chante l'autre pas*, 1976). As we will see, the cryptic written messages on the postcards exchanged in this film expand into filmic episodes to the point that postcard becomes even an actual short film *Pleasure of Love in Iran* (*Plaisir d'amour en Iran*) meant to be inserted in the middle of the feature film. The filmic postcard as an autonomous, self-contained episode, or a mini short film, also underpins her five-part documentary series, *Agnes Varda: From Here to There*. On its French DVD cover, Varda presents the episodes and sub-sections of this film as "travel postcards." One can indeed consider *From Here to There* as a collection of filmic travel postcards. In regard to Varda's body of work the cinematic epistle takes rather the form of postcards, short missives instead of elaborated letters. Just as the actual picture postcard, her filmic postcards are serving as souvenirs, images and notes sent from places you have traveled to, signs of friendship, and even maybe more surprisingly also as a gift.

The study of picture postcards is nearly as old as the postcard itself. Postcards have a long association with holidays and travel; they are intricately linked to the emergence of mass tourism in the late 19<sup>th</sup> century. There was a veritable craze for the picture postcard at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, whose first two decades now have been called the Golden Age of the picture postcard. According to Wikipedia, deltiology, that is, collecting postcards, is the third largest collecting hobby. The most valued cards are real photo postcards, in other words, postcards printed on actual photographic paper using the photographic process rather than cards created on a printing press. Collected by individuals and institutions, picture postcards have become a valuable source for researchers with interests in the fields of social science, cultural and social anthropology, ethnography, history, tourism, and geography. Some scholars are more interested in the documentary role of the images; others focus on the postcard as a marketing device aimed at tourism or as a means of communication. Researchers on the postcard have pointed out that communication is the first and most important function of the postcard, but also that it has a very important memorial function as a souvenir of a trip or of a person, since the postcard is usually chosen with its addressee in mind.<sup>5</sup> In this manner, Bjarne Rogan considers that the postcard's main purpose is "to keep up reciprocal social contacts" and to give "a sign of life or a confirmation of friendship" (2005: 16, 18), as we do today with text messages rather than with actual postcards. This social function is emphasized in phrases like, "I am thinking of you," or "I wish you were here," so commonly used on postcards. However, Rogan also underlines that the postcard is an "entangled object" whose "iconography, representational and ideological connections, production techniques, distribution networks, and collecting modes – however fascinating – are only a part of the story. It is not possible to explain the enormous popularity of this non-essential material item and the billions of cards sold and mailed every year un-

<sup>5</sup> Hossard, Nicolas (2005). *Recto-verso. Les faces cachées de la carte postale*. Paris: Arcadia, 54-62. See also : Ripert, Aline and Frère, Claude. (1983). *La Carte postale, son histoire, sa fonction sociale*. Paris: Editions du CNRS; Ostman, Jan-Ola. (2004). "The postcard as media". *Text & Talk: An Interdisciplinary Journal of Language, Discourse & Communication Studies* 24(3), 423-442; Ferguson, Sandra. (2005). "'A Murmur of Small Voices': On the Picture Postcard in Academic Research". *Archivaria*, 60, 167-184.

Translations of original French quotations are mine.

less we also consider the card as an exchange object, a gift, and a message carrier” (2005: 1-2). So how do these characteristics of the picture postcard relate to Varda’s oeuvre? Which films can be considered as filmic postcards that serve as message carrier, sign of friendship, souvenir, collectible, and last but not least whether and in what way one could appreciate Varda’s films also as a gift?

## 2. Varda’s postcards

*Along the coast (Du côté de la côte, 1958)*, Varda’s second *tourist short* commissioned by the French National Tourist Office, is certainly one of the first examples that comes to mind since she introduces the different towns of Côte-d’Azur by filming antique travel posters or postcards.<sup>6</sup> At a closer look, however, it turns out that there are no actual postcards in the film, though the vintage railway posters appearing during the opening credits may well have ended up on a postcard, and one might well imagine that Varda used postcards as iconographic source material for the film.<sup>7</sup> Why does this impression prevail? Possibly because one could easily create superb postcard sets from frames in *Along the coast* that promote iconic and stereotypical sights of natural and architectural landmarks of the French Riviera. There are also some funny sequences in the film that recall another popular type of postcard, namely sea resort postcards with bathing beauties on the beach. I am thinking in particular about a couple of shots where the low angle camera perspective produces a comical collage-like assemblage pairing a woman’s body in a bikini with the head of a toddler or a dog.

In her 2006 installation, *La Grande Carte postale or Souvenir de Noirmoutier* (2006), Varda created another collage. *La Grande Carte postale* is a huge photograph of a suggestively lascivious naked body of a girl as featured in thousands of postcards sold in sea resorts. However, here Varda replaces the head of the girl with that of her daughter, Rosalie. She also inserted into the *postcard* five little doors that the viewer can open by activating a button on a control desk, thus revealing short videos that portray very different aspects of the beach, like the animals killed by the Erika disaster. The sinking of the oil ship Erika off the coast of Brittany in 1999 spilled thousands of tons of oil into the sea, causing one of France’s greatest environmental catastrophes.<sup>8</sup>

Pin-up postcards are also shown at the beginning of *Vagabond (Sans toit ni loi, 1985)*. After Mona emerges from the sea like a Botticelli Venus, the following sequence opens with two motorcyclists browsing beach beauty postcards on a spinning rack. This juxtaposition in *Vagabond* shows above all, and once again, Varda’s interest and fascination with icons of high and low culture, where she often turns

<sup>6</sup> See, for example, Blümlinger, Christa. (2012). “Postcards in Agnès Varda’s Cinema.” In Laurent Guido and Olivier Lugon (eds.), *Between Still and Moving Images*. New Barnet: John Libbey Pub. Ltd, 275-290.

<sup>7</sup> Several postcards appear in the illustrated publication of *Du côté de la côte* as a book. See Varda, Agnès. (1961). *La Côte d’Azur*. Paris: Les Éditions du Temps.

<sup>8</sup> Varda writes that “*La Grande Carte postale or Souvenir de Noirmoutier* depicts the beach in front of our house upon which lies a beautiful girl with my beautiful daughter Rosalie’s head. I wanted to complete and complicate this simple, neutral, happy image, and I thought of those postcards from the 30’s and 50’s, now hard to find, that unfolded to reveal little touristy views of the island. I used the same idea another way, with drawers that curious visitors can open to see what’s inside” (2006: 26). English translation in the exhibition press kit.

her gaze towards both old masters and vernacular imagery, including them side by side in her work. In *The Gleaners and I* (*Les Glaneurs et la Glaneuse*, 2000), for example, Varda sees landscapes or abstract paintings in water and mildew stains on her ceiling. She presents these spots in golden frames and compares them to the work of Antoni Tàpies, Cai Guo-Qiang, and Clément Borderie. In this complex and emotionally charged sequence, Varda relates her return from a trip to Japan, and tells us that for someone as forgetful as her, it's what she has gleaned that tells where she has been. She opens her suitcase and shows us the souvenirs collected during her journey: mundane and precious objects, such as tea boxes, green and pink sponges, a Japanese cloth, a maneki-neko (the famous cat figurine believed to bring good luck to the owner), catalogs, news clippings, pictures of her daughter Rosalie and her son Mathieu, and even postage stamps with Varda's image. She also displays a pile of postcards bought back from Japan, many of which we have come to identify as typically Japanese, such as sumo wrestlers, sushi, Mount Fuji, and Hokusai's Great Wave. She ends the sequence by showing a couple of fine art postcards of Rembrandt paintings found in a department store in Tokyo that represent portraits of Rembrandt and of his wife Saskia. This leads Varda into a meditation about the nature of her project. While one of her hands is hovering over the paintings, she films in close-up details of her other hand, and says: "this is my project: to film with one hand my other hand, to enter into the horror of it. I find it extraordinary. I feel as if I am an animal; worse, I am an animal I don't know. And here's Rembrandt's self-portrait, but it's just the same in fact, always a self-portrait." As unforgettable as this moment is, her self-portraiture takes up ultimately only a small proportion of *The Gleaners and I*. Though these moments are metaphorical expressions of her vision of her artistic practice the film as a whole is about her disquietude about over-consumerism and trash, and her interest in rural and urban gleaners who have to glean in order to provide for their most basic needs, even though she discovers that she is a gleaner as well, gleaning images and impressions for her documentary, thus joining those who are gleaning for pleasure or for artistic purposes.<sup>9</sup>

### 3. The postcard as message carrier

Varda's movie in which postcards undoubtedly play the most important narrative and figural role is *One Sings, the Other Doesn't*, her feminist movie that chronicles the friendship between two women, Pomme and Suzanne, against the background of the struggles for women's rights in France in the early 1970's. The film starts in the 1960s when the two very different heroines become best friends but are separated when Suzanne's partner commits suicide, an event that forces her to leave Paris in order to raise their two children with her conservative parents in rural France. Both Pomme and Suzanne engage eventually with the feminist cause: Pomme by founding a feminist performance group and Suzanne by working for a Center for Planned Parenthood. They meet by chance again ten years later in 1972 in Paris at a protest outside a court-

<sup>9</sup> I have written about Varda's practices and conceptions of the self-portrait in "The Other Portrait – Agnès Varda's Self-Portraiture." In Muriel Tinel, Laura Busetta, and Marlène Monteiro (eds.) (2019). *From Self-portrait to Selfie: Representing the Self in Moving Images*. Oxford, Bern, Berlin, Brussels, New York, Wien: Peter Lang, 47-76.

house where a young woman is on trial for having an abortion. The girl is acquitted. The represented trial actually took place and is based on historical facts. The attorney Gisele Halimi (who appears as herself briefly in the film) won this trial that catalyzed the so-called Veil law giving women the right to abortion in France.<sup>10</sup> Pomme and Suzanne are thrilled to have found each other again and promise to keep in touch by writing each other long letters. However, despite this promise, they only find the time to write some words on a postcard. As written or read by the protagonists, these postcards exhibit a familiar cryptic and telegraphic style. The film, however, is filling us in on the events that Pomme and Suzanne would have liked to tell each other, thus creating what Varda's voiceover calls "a quiet imaginary dialogue punctuated by postcards."

One striking example of how this "imaginary dialogue punctuated by postcards" unfolds, is the interlude, *Pleasure of Love in Iran*, in the middle of the film. *Pleasure of Love in Iran* is actually a short film. However, the French film distributor who released the film in 1977, did not agree to show the short *Pleasure of Love in Iran* within *One Sings, the Other Doesn't* but decided that it had to precede the feature film. Ever since *Pleasure of Love in Iran* is either shown as an independent short film without *One Sings, the Other Doesn't* or as a short film before *One Sings, the Other Doesn't*. Still, an insert in the middle of *One Sings, the Other Doesn't* does announce where this "artistic, exotic and rather (verbally) erotic short film," as the title card says, should have been. Pomme and her feminist performance group have just been denied a subvention from Ministry of Culture that jeopardizes their new show. Pomme's Iranian boyfriend Darius, who has to return to Iran, invites her to join him. Once in Iran, Pomme feels, as she says in her thoughts to Suzanne, that she has "become a postcard [herself]. Or an extra in an arty short subject." As in other scenes in *One Sings, the Other Doesn't*, the film develops and shows the events that the two friends would like to share with each other but eventually do not put into writing (Images 1-3).



<sup>10</sup> Simone Veil is famous for having pushed forward two notable laws. The first, passed in December 1974, facilitated access to contraception; the second, passed in January 1975, legalized abortion in France.



Images 1-3. Details from *One Sings, the Other Doesn't* (Agnès Varda, 1976).  
Source: Screenshot.

*Pleasure of Love* is not a travelogue about Iran but, as Varda's voiceover says, a love story: it is about "a man and a woman [...] in love in Ispahan in Iran. Dazzled by the beauty of the mosques and excited by one another, they found that the architecture measured up to their voluptuous emotions." In an interview with *Cahiers du cinéma* Varda explained that she wanted to use the sublime look of "these penis-minarets and breast-domes, this sexualization of architecture displayed in the most sacred places [...] to express indirectly in pure form the delights of love" (Kline, 2014: 86).<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Narboni, Jean; Toubiana, Serge and Villain, Dominique (1977). "L'une chante, l'autre pas (entretien avec

Pomme is enthralled by the erotics present in the Persian-Islamic architecture as well as in Persian miniatures and poetry, and when the feature resumes, she becomes pregnant. As much as *Pleasure of Love* depicts unequivocally the sexually charged surroundings and relationship between Pomme and Darius, Pomme sends only some cryptic notes to Suzanne: “I’m far away, Darius has kidnapped me, and I love it. But I haven’t forgotten you. Apple”; or “Dear Suzanne. What a trip I’m on! I’m high, flying high. It’s love on the Orient Express. To be continued. No postcards here in the desert. Love your Flying-Carpet Apple.” When *One Sings, the Other Doesn’t* resumes, it continues by alternating between their respective love stories in Iran and France. Suzanne’s postcards are equally and unsurprisingly laconic, and as such are reflective of the brevity of postcard messages, and the fact that typically postcards provide very little information since “their main function is to keep up reciprocal social contacts” and to give “a sign of life or a confirmation of friendship” (Rogan, 2005: 16, 18).

The postcards in *One Sings, the Other Doesn’t* are indeed first and foremost signs of life expressive of the fact that the protagonists are still thinking of each other. The succinct inscriptions are too short to recount their years apart or their complex feelings. Furthermore, neither Pomme nor Suzanne simply say out loud what they are writing but also address their thoughts to the each other. Thus, Varda makes Suzanne wonder how a few words (or words themselves) can describe “what is frozen and still?” or Pomme ask herself: “How can I condense ten years into a few words? I could say Darius, chance encounter, Amsterdam, abortion, coincidence. It’s not enough. I want to tell you how we really met in Amsterdam.” As the saying goes, “a picture is worth a thousand words,” but a film is not just one still picture but moving images plus sound. Suzanne and Pomme are perhaps failing to put into words their experiences, but not so the film since it narrates in length the episodes evoked in the few words. After their reunion in Paris, Suzanne remembers the awful years spent with her hostile parents raising her children in a cold and rural environment. The flashbacks that accompanies her memories are composed in various shades of gray and appear as an interminable gloomy winter. As for Pomme, her encounter with Darius during a trip to Amsterdam, where she traveled to get an abortion like many French women had to do before the legalization of abortion in France, is recounted in a five-minute flashback. These are memories that Pomme and Suzanne would have liked to tell or to write to each other, but the respective flashbacks generated by their thoughts can’t be seen and heard by their respective diegetic addressees; solely the film spectators hear what Pomme or Suzanne are thinking and see what they are evoking. Thus we, spectators, are ultimately the sole beneficiaries of the *imaginary dialogue* between Pomme and Suzanne.

Or to give a more precise narratological description: there are three voiceovers in *One Sings, the Other Doesn’t*. Varda’s voiceover takes the form of the classic extradiegetic voiceover of an omniscient narrator speaking of Pomme and Suzanne in the third person, whereas Pomme and Suzanne’s voiceovers in the first person are “juxtadiegetic I-voices” (Metz, 2016: 113) – these voices function simultaneously as extradiegetic, like voiceover narrator and, diegetically as characters’s speech. The juxtadiegetic I-voice is a common cinematic device especially when characters nar-

---

Agnès Varda)”. *Cahiers du cinema*, 276. English translation in Kline, T. Jefferson. (ed.) (2014). *Agnès Varda: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 78-88.

rate episodes from the past in flashbacks, morphing gradually without any noticeable changes into a delegated narrator in charge of the onscreen world. Usually the voice-over ceases, and the past unfolds without any verbal intervention. Diegetic narrators and their counterparts, the narratees, are frequent means behind which the author of a fiction retreats in order to pretend that the story is told from the point of view of the characters and not from an omniscient narrator. It is also a common device in epistolary films such as Max Ophüls' *Letter from an Unknown Woman* (1948), which is probably the most famous example where the film's structure seems to adhere (nearly) completely to the process of reading a letter, in this case, the letter from an unknown woman addressed to a man who has always failed to recognize her.

In *One Sings, the Other Doesn't* the postcards serve as a narrative tool on the diegetic and discursive level. Within the diegesis they have essentially a social function: signs of friendship that the protagonists are thinking about each other. Their seeming dialogue is indeed only *punctuated* by postcards since the notes are short and cryptic. But most importantly they are justifying the discursive shift to visualize the character's verbal narrative. These visualisations hinging on the words of the characters are also known in filmic enunciative narratology as transvisualisations. Transvisualisations are often flashbacks but they don't have to be, herein lies the advantage of the term: it can also refer to any audiovisual rendering of what a character is saying or could have said, is "replaced", enacted, by the images and sounds" (Metz, 2016: 96).<sup>12</sup> As mentioned the Pomme and Suzanne are not solely addressing each other in writing but also in their thoughts. Needless to say that these flashbacks and transvisualisations are developing much further what is verbally mentioned. It goes also without saying that this *imaginary dialogue* is imagined and orchestrated by Varda, and that they are only seen by us, spectators and not by the two protagonists. In this respect it is also not surprising that the actual postcards as objects are hardly seen and that the written notes are very short. On the other side, the extent of what they *want* to share, rendered through the lengthy transvisualisations, is a measure of the profoundness of their friendship.

Films and letters have a long history of affinities and have attracted the attention of filmmakers, critics, and scholars alike. In his forward to the 1988 issue of the French journal *Vertigo* devoted to films and letters, Patrice Rollet has given a concise summary and a short typology of the major forms of letters in movies and letters as movies. Rollet also singles out the fact that "Cinema itself is in a certain way always written, posted, addressed. Like the letter, a film is based on an essential deferment, a relay and a delay: a material means of transport [...] (the print) and a time lag between its production and reception." Rollet also shrewdly observes that "as the letter can be lost, a film might not find its audience. [...] Isn't any film as well a letter of uncertain destination?" (1988: 7-8). However, Varda didn't make her heroines write letters, which would have been a simpler way to justify the narrative breadth of the storylines. Instead, Varda reminds us through her characters of the discrepancy between the quasi epic length of the events and the telegraphic keywords on the postcards. Certainly, Varda has always had a taste for episodic and interlaced narratives, and here postcards are a convenient means for alternating between her two protagonists and to parallel and contrast their journeys as women and feminists.

<sup>12</sup> See also Gaudreault, André and Jost, François. (1999). "Enunciation and Narration." In Toby Miller and Robert Stam (eds.), *A Companion to Film Theory*. Oxford: Blackwell, 45-63.

Varda's own voiceover is also a kind of reminder that the narrative is mediated by providing hints of modern metanarrative comments. Even if the narrative is posed as an imaginary dialog between Pomme and Suzanne, they are nonetheless effectively soliloquizing, and the addressee of their monologues are eventually the spectator. If one wants to consider narrative as a dialogue with the spectator, one should not forget that the film presents a fundamental asymmetry in comparison to the oral exchange. As Christian Metz has reminded us, in an oral exchange enunciator and addressee can or are constantly swapping places. In our relation with the film as a dialogue, one pole is always absent, either the receiver (*aka* the spectator) while the film is in the making, or the sender (*aka* the filmmaker) when the film is received, that is, if we disregard here the particular case of the presentation of films in presence of the filmmaker (Metz, 2016: 5-11).

#### 4. The postcard in Varda's non-fiction films

According to Rollet, epistolary cinema can be distributed between two poles: on the one side epistolary fiction, and on the other first-person documentary (without being necessarily or properly speaking autobiographical). It goes without saying that these two sets contain many fairly diverse forms that overlap, imbricate, or entangle to the point of indiscernibility. Now I would like to turn to some of Varda's non-fiction works and dare a transition à la Varda by jumping from the heavily pregnant women, *aka* "women balloons"<sup>13</sup> celebrated in *One Sings, the Other Doesn't*, to the "balloons [...] sent as travel postcards" in *Agnes Varda: From Here to There*, which is how Varda presents her five-part documentary series on the DVD cover.<sup>14</sup> *From Here to There* comprises five episodes, each approximately forty-five minutes long, which Varda edited out of footage filmed over the course of her travels around the world while presenting her films and art work, meeting old friends and making new friends, and making stunning but also some disconcerting chance encounters on markets and streets. A large part of the series is devoted to art and conversations with old artist friends like Chris Marker, Christian Boltanski, Annette Messager, or Pierre Soulages. She (re)visits old masterpieces as the paintings by her beloved Rogier van der Weyden, and her natural curiosity makes her discover a multitude of new artists and their work.

*From Here to There* is a very personal film as suggested by Varda's introduction that precedes each episode: "I embarked on a series of trips, filming here and there, faces and words, museums, rivers and art. I listened to people I met by chance, and to artists whose work I like [...] I traveled, by train or by plane, filming in each town, not to file a report, but to capture fragments, moments, people." Ultimately, *From*

<sup>13</sup> *One Sings, the Other Doesn't* argues forcefully for abortion rights, yet it is also an ode to motherhood and pregnancy as epitomized in the song, "La femme bulle" ("Balloon Women") performed by Pomme and her group Orchidée in the penultimate scene of the film. By the way, *One Sings, the Other Doesn't* is not the first and only film in which Varda celebrated motherhood; she did it already in *Réponse de femmes* (1975) and in *Diary of a pregnant woman (L'Opéra-Mouffe)*, (1958).

<sup>14</sup> "Sont-ce des ballons que j'ai envoyés comme des cartes postales de voyage ou est-ce moi qui voyage de bulle en bulle, de ci de là?" DVD cover. My translation: "There are balloons that I have sent as travel postcards or is it me who travels from bubble to bubble, here and there."



*Here to There* is an unclassifiable, hybrid film. Though the finished work loosely follows the chronology of her journeys, it is also suspended here and then by associative excursions awoken by locations, memories, emotions, motifs, or topics that matter to her like chairs, angels, or the difference between still and moving images. Although mainly assembled out of Varda's personal footage, *From Here to There* also includes additional material like photographs or film excerpts made by herself or others. The work is a collage, one of Varda's favorite art forms. Depending on disposition and mood we will be attracted to one or the other episode. Chris Marker aficionados, for example, have cut and posted online the segment on her visit to Marker in his studio and to his archipelago *Ouvroir* in the virtual world of *Second Life*. Like Marker, and in a homage to Henri Michaux, Varda is *writing* from distant countries – some countries are far away, some close-by, some are existent, and others are immaterial or virtual.

### 5. “I am thinking of you, wish you were here”

In contrast to her fiction, *One Sings, the Other Doesn't*, Varda does not retreat behind fictional narrators in her non-fiction, *From Here to There*. She assumes the role of the world traveler akin to “the role of a little old lady, pleasantly plump and talkative, telling her life story,” as she describes herself in *The Beaches of Agnès* (*Les Plages d'Agnès*, 2008). Each episode in *From Here to There* comprises multiple sub-sections whose locations, people, or topics Varda announces at the beginning of each episode. For example, in the first episode, she tells us that “we'll go to Berlin and Boston. We'll see Chris Marker, Nantes, and Portugal, and peek into the crack between photo and cinema,” or “[f]or the last episode of this series, we have Los Angeles, the painter van der Weyden, Avignon sur Rhône. Then Mexico and back to Paris for skulls and *vanitas*.” As a travelogue, *From Here to There* is less a succession of slides than a succession of filmic travel postcards sent from here and there. But just as the travelogue is meant to be public these missives more resemble *open letters* than private letters in closed and sealed envelopes. They are *open postcards* even if this idea seems to be tautological since postcards, if not sent in an envelope, are always *open* to the readers through whose hands they pass.

As a series of travel postcards, *From Here to There* are signs of voyages and of friendship in line with the classic phrases, “I am thinking of you” and “Wish you were here” that often appear on postcards. While *film writing*<sup>15</sup> the different installments of each episode, however, Varda's thoughts also went to some long-time friends who were not far away like Chris Marker but who she wished that they would be part of the film. These friends were captured in a premeditated shoot as is

<sup>15</sup> Varda coined the term *cinécriture* (film writing) initially in the credits of *Vagabond* and clarified its meaning more in detail in her book *Varda par Agnès* (1994). Paris: Cahiers du cinema, 14. After *The Gleaners and I*, she returned to this term and wrote: “The definition I gave to film writing (*cinécriture*) applies more specifically to documentary films. The encounters I make and the shots I take, alone or together with a team, the editing style, with echoing or counter pointing moments, the wording of the voiceover commentary, the choice of music, all this isn't simply writing a script, or directing a film or wording a commentary, all this is chance working with me, all this is the film writing that I often talk about.” (Agnès Varda, press kit *The Gleaners and I* (2001). New York: Zeitgeist Film, 4).

obviously the case with Marker's studio visit. This section is also a good example of how a personal souvenir has left the original private realm in order to become a part of a collective history of cinephiles. As mentioned before the section with Marker's studio visit is now available on the Internet.

The fragments and moments captured while traveling around the world are indubitably souvenirs. They are also a gesture of affection towards the people she met on her trips. Moreover, she felt also compelled to include not only old and new friends encountered abroad but to arrange shootings with longstanding friends in Paris like Marker or Boltanski. Thus, we have travel-related and home or Paris related souvenirs. One might consider that the latter also as a sign of friendship, as an expression of whom she was thinking of or to whom she might have sent a postcard while traveling. Yet for the final form of her filmic travel postcard collection, she felt the need to add also some episodes that show some of those she wished they were "here" in her film, thus creating filmic versions of the archetypal postcard phrases "I am thinking of you" and "Wish you were here." In a certain way it constitutes a variation of what she has done in *The Beaches of Agnès* when she created a *beach* in front of her home and production company in the rue Daguerre. *The Beaches of Agnès* is structured around the beaches that played a crucial role in her life. The rue Daguerre is also essential; therefore she transforms it into a beach. Marker is a very important companion; therefore she creates a *postcard* in Paris. True to herself, Varda sets side by side a postcard or mini-short film of internationally renown figures with segments about her translators, drivers or people met on markets, like the woman who gives her the list of the ingredients to make the best Mexican *mole*.

## 6. The postcard as a souvenir

In contrast to the written letter, the written postcard does not only serve as a means of communication, but as Rogan has pointed out, also as a souvenir, as a collectible, or as a gift (2005: 3). The travel-related footage in *From Here to There* function as souvenirs and gives the film much of its diaristic form in its presentations of the memory of persons, places, and events. Along with her gleaned images, Varda also shows us some actual memorabilia brought back from her trips around the world like a beautiful handmade pottery cat that will be joining the other Tonalá pottery animals acquired twenty years ago, and some of the typical little skeletons from Mexico (episode 5), or the amazing Pomba Gira statuette, a goddess of protection, bought in a hardware store in Brazil (episode 2).

For the final structure of the nearly four-hour long film, Varda does not hesitate to break the chronology and pause in order to deliver her thoughts on photography and cinema, or to place certain events in a specific context, like the visit to a museum of Flemish 15<sup>th</sup> century art in Frankfurt. This trip to Frankfurt, which chronologically should have been at the beginning of the series, finds its logical place in the very last episode where it serves as a transition to a long and complex sequence devoted to van der Weyden, whose work touches Varda deeply. Beginning with his *Annunciation* (1434), Varda moves off to display and comment on a massive series of fine art postcards with reproductions of *Annunciations* by old masters. She inherited this collection from her mother along with her curiosity about the encounter between the Angel and the Virgin. Eventually, she circles back to some other pieces

by van der Weyden. The sequence is in itself a journey within a journey, and less so because she ties together works on display in France, Spain, and Belgium, but also because she moves from details to emotions, from to tears in paint to grief and pain, and from faces back to places.<sup>16</sup>

## 7. The postcard as a gift

I come now to an important last question: can Varda's filmic postcards also be regarded as gifts? When it comes to the study of the postcard as a gift, researchers generally consider the gift within the framework of Marcel Mauss' (1923-1924) classical theory of gift-giving, that is to say, as a practice of reciprocal exchanges. In Mauss' account of the gift in so-called primitive societies, the gift is made under the obligation to return it or to make a counter-gift. Mauss' essay has been fundamental and very influential, overshadowing alternative considerations of the gift.<sup>17</sup> Jacques Derrida (1992), for example, understands, unsurprisingly, the gift in its very literal sense. He contemplates the gift as given gratuitously, without being earned and without any expectation of receiving anything in return. In Derrida's view, one could criticize Mauss's essay for speaking "of everything but the gift: It deals with economy, exchange, contract (*do ut des*), it speaks of raising the stakes, sacrifice, gift and counter-gift – in short, everything that in the thing itself impels the gift and the annulment of the gift" (1992: 24). Derrida thus arrives at a paradoxical understanding of gift giving and receiving: "*At the limit, the gift as gift ought not appear as gift: either to the donee or to the donor [...] Neither the 'one' nor to the 'other'*" (1992: 14) (emphasis in the original).

Where does this all lead in the case of cinema? Usually, neither making nor watching a movie is conceived or received as a gift but rather as an economic exchange: one buys a ticket in order to see a movie, and ideally the ticket sales will cover the costs of making the film. Of course, the process of financing and amortization of a film is more complicated than that, and non-commercial cinema like home movies, or all the private footage shared via Internet or smartphones, would deserve a more complex analysis. Still, if filmmakers have to be gifted (if I may say so) neither mainstream movies, independent art house films, nor non-commercial cinema *appear as a gift*. And yet, I know of no other filmmakers apart from Varda whose works have been understood as gifts and who has received so many gifts. (As a curator and presenter of her work, even I have received many thank-you presents from completely unknown people. The most moving one were some potato plants in a little pot made out of a recycled piece of a tree trunk).

Two years after *The Gleaners and I*, Varda made a follow-up film, aptly named *The Gleaners and I... Two Years Later (Les Glaneurs et la Glaneuse... deux ans après,*

<sup>16</sup> Emma Wilson (2014) has devoted a fine article to Varda's representation of grief and pain in the fifth episode: "Mortal Flesh: *Agnès Varda de ci de là*". *Forum for Modern Language Studies* 50(1), 57-68.

<sup>17</sup> Alan D. Schrift's anthology, *The Logic of the Gift: Toward an Ethic of Generosity*, provided me a valuable source to other major conceptions of the gift. His selection of texts and excellent introduction present a wide range of reflections on the theme of gifts and gift giving, and of more current discussions related to deconstruction, gender, ethics, philosophy, anthropology, and economics. See Schrift, Alan D. (ed.) (1997). *The Logic of the Gift: Toward an Ethic of Generosity*. New York: Routledge.

2002). *Two Years Later* originated in the letters and gifts she received in response to *The Gleaners and I*. The film begins with Varda showing the trophies awarded to *The Gleaners and I*: “the medals, diplomas, pyramids, columns, etc., and the prizes given to me in my old age.” She doesn’t linger on these items but rather moves on to display the “other rewards: letters and gifts” while her voiceover explains: “None of my films prompted so many letters. Often containing original items, embroidered cards, unusually-sized envelopes, tiny wallets, fragile little notes, feathers, images, photos, beautiful pictures. Sometimes I replied, not always. [...] If I didn’t reply, I apologize and say thank you.” Throughout the film we are given to see more gifts: drawings, books, projects on the subject of leftovers, jam made from gleaned grapes, heart-shaped potatoes and carrots, and countless letters and postcards. No wonder she couldn’t reply to them all, yet she made the sequel so as to express her gratitude and amazement: “I can’t get used to all the gifts from the audience. I’m filled with wonder.” The sequel recounts what has become of the participants of *The Gleaners and I* and introduces us to some of the letter writers and gift-givers she scouted out. Or, as Varda puts it in her director’s statement: “Instead of a ‘making of,’ we decided to do a ‘post-making of’” (Varda, 2002). *Two Years Later* is an expression of how Varda remained in touch with the people who made *The Gleaners and I* possible; a *thank-you note film* to them as a *thank-you note film* to the people who reacted to the film (Images 4-6).

Une autre forme  
de récompenses :  
LES LETTRES  
ET LES CADEAUX

*Other rewards: letters and gifts*



Images 4-6. Details from *The Gleaners and I... Two Years Later* (Agnès Varda, 2002).  
 Source: Screenshot.

Given the gravity of the topics dealt with in *The Gleaners and I*, and even if Varda is always mindful of treating her subject in a nondidactic but sensitive way that doesn't exclude some cheerful moments, the film was clearly not intended as a *gift*, but the spectators' gifts turned it into a gift. However, *Two Years Later* was designed from the outset as a response to the gifts received for the earlier film. The presents from the audience have thus created a circle of reciprocity and exchange just as Mauss describes. But since *The Gleaners and I* wasn't intended or presented as a gift, it becomes a gift only in retrospect. In this manner, it corresponds to Derrida's

conception of the gift, which cannot appear as such to either the donor or the receiver. If I follow Derrida's argumentation, this would mean that the spectators who reacted to the film by giving Varda presents, annul the gift; yet, it seems to me quite the opposite. *The Gleaners and I* is a gift beyond recognition. The film doesn't appear or present itself as a gift until the spectators acknowledge and express their appreciation of the film as a gift with their (counter)gifts. Contrary to Derrida, I would argue that these (counter)gifts do not annul but establish the work's gift character.

Alternatively, these manifestations are also an expression of something that cannot be *kept*, namely the spectator's film experience, and in this respect, I am returning to Derrida because he is discussing the *impossible* question of gift in conjunction with time (hence the title of his book *Given Time*). I do not dare to venture into Derrida's purely philosophical debate, but if "time does not belong to anyone as such," and "[i]f a time belongs, it is because the word time designates metonymically less time itself than the things with which one fills it" (1992: 3), then one could understand the film experience in similar temporal terms. The individual film experience manifests itself metonymically as a phenomenon in the *things* that function as substitutes for the experience itself. The gifts from the spectators are making manifest the invisible dimension of Varda's gift literally and figuratively, thus inaugurating a cycle of exchange whose cause begins effectively after the return. This lack of clear beginning affects the obligation of return central to Mauss' and Derrida's understanding of the gift. Nobody ought to give something in return; the gift is given gratuitously, and the donee ought not to "give back, amortize, reimburse, acquit himself, enter into a contract" and the donor "ought not count on restitution" (Derrida, 1992: 13).

## 8. Conclusion

In *One Sings, the Other Doesn't* the postcards are on the one hand or on the diegetic level, first and foremost signs of friendship; on the other hand, or on the discursive level, they are a crucial narrative tool in order to introduce and visualize the embedded sub-narratives of the two protagonists. These transvisualisations – eventually only accessible to the spectators and not to the characters – translate for us the extent of their feelings for each other. Especially in the light of the autonomous short *Pleasure of Love in Iran* in regard to which Varda has her protagonist Pomme saying that she has the impression that she has "become a postcard [herself]. Or an extra in an arty short subject," one can see these transvisualisations as self-contained episodes or as mini short films.

Thirty-five years later Varda makes *From Here to There*, a five-part documentary that she describes herself as a series of "travel postcards" film written by Varda in her name. The episodes with its various sub-sections, moments and fragments can indeed be regarded collection of filmic travel postcards. These different segments or mini short films are souvenirs, hence its diaristic appearance. They are also sign of friendship towards known and unknown people encountered along her journeys. For the less renown, like those who have invited Varda to show her work or the chance encounters that have been expanded into lengthier segments it is most likely a delightful surprise to show up as souvenirs in a film by Varda. From that perspective, *From Here to There* bears resemblance with the *thank-you note film The Gleaners and I... Two Years Later*. If you consider with Derrida gift-giving not in the context of an exchange economy as

an *obligation* to return the gift or to make a counter-gift, then *Two Years Later* reveals the most clearly the gift aspect of this film as well as of *From Here to There*. The strong response of the spectators to *The Gleaners and I* in form of letters and gifts prompted Varda to make *Two Years Later*. Neither the spectators ought to react to the film with gifts, nor did Varda ought to make a film in return. Still these (counter)gifts from the spectators and Varda's thank-you films create a deferred exchange. Like epistolary practices, they are based on a delay and are a relay though their overall message seems to be *in fine*: encounter, gratitude and sharing.

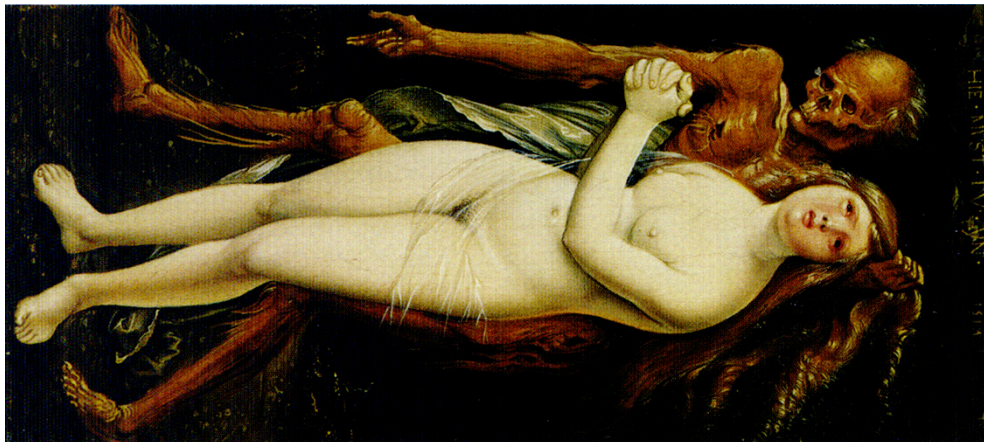
## 9. Postscriptum

2010, twenty years after Jacques Demy's passing, his adopted daughter, Rosalie Varda-Demy, conceived a beautifully illustrated book about his films: *Jacques Demy* (2010).<sup>18</sup> Agnès Varda contributed by writing five vintage and fine art postcards, all are addressed to: Jacques Demy, Raffet Alley, Montparnasse Cemetery, in the 14th arrondissement of Paris. Everyone who buys the book will thus acquire this set of postcards. Varda sent the postcards between March and June 2010, from Paris, the island of Noirmoutier, London, Cannes, and Basel – each postcard is handwritten and postmarked with the stamp from the place from which it has been posted.<sup>19</sup> Varda chose cards that *concern* Demy and which “are speaking to us,” as she notes on one of them. She writes to the father, the new grandfather, the inhabitant of Noirmoutier, the filmmaker, and above all to the love of her life. She gives him some news about his children, about some of her current works, and the projects that brought her to London, Cannes, or Basel. Each postcard has some connection with the life and experiences of Jacques Demy. The most touching example is a postcard with the reproduction of Baldung Grien's *Death and the Maiden* (1518-1520), an image that haunts her<sup>20</sup> (Images 7 and 8). In her hands, it becomes an image of their life as a couple with “her in flesh, and him in bones. I am waiting that you come to drag me by the hair. You, my dearest love. You, skeleton with a wedding ring on your finger.” Because of the nude maiden, Varda meant to conceal only this card (and not the others) in the envelope so not to disconcert the postal workers. For technical reasons, however, all the postcards have been enclosed in an envelope in the inside of the back cover.

<sup>18</sup> Père, Olivier and Colmant, Marie. (eds.) (2010). *Jacques Demy*. Paris: La Martinière. In the first episode of *From Here to There*, we can see parts of the celebration of the 20th anniversary of Jacques Demy's death, and the 50th anniversary of the release of Demy's film, *Lola* (1961), in Nantes.

<sup>19</sup> Noirmoutier is an island off the Atlantic coast of France near the city of Nantes, where Jacques Demy was born. Demy introduced Varda to this island. They married on the island and bought a vacation home there where they spent the greater part of their holidays. See Varda, Agnès. (1994). “N comme Noirmoutier”. In *Varda par Agnès*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma, 26.

<sup>20</sup> As a matter of fact, this is one of the paintings by Baldung Grien that was a source of inspiration for *Cleo From Five to Seven* (*Cléo de 5 à 7*, 1961).



pour Jacques Demy

juin 2010  
 Cette carte, il me faut te l'envoyer sous  
 enveloppe. Tu imagines les postiers, hésitant  
 entre excitation et horreur.

Cher Jacques  
 le 5 juin jour de ton anniv versaire, j'étais à Bla-  
 xelles pour le vernissage de mon exposition de  
 portraits. Qui je me suis remise à la photographie.  
 Des visages brisés, bousculés. Mon autoportrait  
 est en pièces! --- Et me voici à Bâle, pour une  
 foire d'art. j'expose une cabane faite de bâches  
 et de filets, posée sur du sable. Dedans on  
 voit un film de 7 minutes.

Je suis super active mais je m'impatiente.

Hier au Muséi, j'ai revu cette peinture de Bal dung  
 rien qui est toujours dans ma tête.

Ah quel couple! Elle est en chair il est en os.

j'attends que tu viennes me tirer par les cheveux

Toi mon cher amour

Toi squelette avec une alliance au doigt ♡ A.

HANS BALDUNG, gen. GRIEN (1484/85-1545)  
 Der Tod und das Mädchen - La mort et la jeune fille - Death and the Maiden. 1517  
 Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum  
 Verlag Öffentliche Kunstsammlung Basel - Vertrieb F. Retler  
 Kunstverlag, CH-8123 Erlenmatten  
 (Colorfoto Hinz, Ailschwiß)  
 Reproduktion verboten - © 92/2

Image 7 and 8. Agnès Varda's postcard to Jacques Demy. Baldung Grien's *Death and the Maiden*. Source: Jacques Demy (Olivier Père and Marie Colmant [eds.] 2010).



Did these postcards actually arrive at the cemetery? Presumably, but not to the addressee to whom she sends these signs of life and whom she engages in an imaginary dialogue, twenty years after his disappearance. She is speaking into the void of the enduring loss of Jacques Demy. Holding these postcards in my hands, I cannot help but feel like Varda when she wrote about her postcard collections: “Reading these private correspondences seemed to me less indiscreet when they traveled in the open but since we find them in attics or flea markets those which had traveled in envelopes, we are reading them with more affection than curiosity” (2006: 12).<sup>21</sup>

## 10. References

- Bazin, André. (2003). “Bazin on Marker” [1958]. *Film Comment*, 39/4, 44-45.
- Bluher, Dominique. (2019). “The Other Portrait – Agnès Varda’s Self-Portraiture”. In Tincl, Muriel, Laura Busetta, and Marlène Monteiro (eds.), *From Self-portrait to Selfie: Representing the Self in Moving Images*. Oxford, Bern, Berlin, Brussels, New York, Wien: Peter Lang, 2019. 47-76.
- Blümlinger, Christa. (2012). “Postcards in Agnès Varda’s Cinema”. In Laurent Guido and Olivier Lugon (eds.), *Between Still and Moving Images*. New Barnet: John Libbey Publishing Ltd., 275-290.
- Derrida, Jacques. (1992). “The Time of the King”. In *Given Time. I. Counterfeit Money*. Chicago: University of Chicago Press, 1-33. / (1991). “Le temps du roi”. In *Donner le temps. I. La fausse monnaie*. Paris: Galilée, 11-50.
- Ferguson, Sandra. (2005). “‘A Murmur of Small Voices’: On the Picture Postcard in Academic Research”. *Archivaria*, 60, 167-184.
- Gaudreault, André and Jost, François. (1999). “Enunciation and Narration”. In Toby Miller and Robert Stam (eds.), *A Companion to Film Theory*. Oxford: Blackwell, 45-63.
- Hossard, Nicolas. (2005). *Recto-verso. Les faces cachées de la carte postale*. Paris: Arcadia.
- Kline T. Jefferson. (ed.) (2014). *Agnès Varda: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 78-88. / Narboni, Jean, Toubiana, Serge and Villain, Dominique. (1977). “*L’une chante, l’autre pas* (entretien avec Agnès Varda)”. *Cahiers du cinéma* 276, 21-26.
- Lupton, Catherine. (2005). *Chris Marker: Memories of the Future*. London: Reaktion Books.
- Mauss, Marcel. (1923-1924). “Essai sur le don. Forme et raison de l’échange dans les sociétés archaïques”. *L’Année sociologique* (1896/1897-1924/1925), Nouvelle série, 1ère Année (1923-1924), 30-186 / (1990). *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*. London: Routledge.
- Metz, Christian. (2016). *Impersonal Enunciation, Or the Place of Film* [1991]. New York: Columbia University Press.
- Ostman, JanOla. (2004). “The postcard as media”. *Text & Talk: An Interdisciplinary Journal of Language, Discourse & Communication Studies*, 24/3, 423-442.
- Père, Olivier and Marie Colmant (eds.). (2010). *Jacques Demy*. Paris: La Martinière.
- Ripert, Aline and Frère, Claude. (1983). *La Carte postale, son histoire, sa fonction sociale*. Paris: Éditions du CNRS.
- Rogan, Bjarne. (2005). “An Entangled Object: The Picture Postcard as Souvenir and Collec-

<sup>21</sup> “Lire ces correspondances privées me semblait moins indiscret quand elles voyageaient à ciel ouvert, mais puisqu’on trouve dans les greniers ou dans les brocantes celles qui avaient voyagé dans des enveloppes, on les lit avec plus d’affection que de curiosité.”

- tible, Exchange and Ritual Communication". *Cultural Analysis*, 4, 1-27.
- Rollet, Patrice. (1988). "En-tête". *Vertigo*, 2, 7-11.
- Schrift, Alan D. (Ed.). (1997). *The Logic of the Gift: Toward an Ethic of Generosity*. New York: Routledge.
- Sheddy, Louis. (2009). "'All the Thrills of the Exotic': Collective Memory and Cultural Performance in Chris Marker's *Dimanche à Pekin*". *Senses of Cinema*, 52. Retrieved from <http://sensesofcinema.com/2009/cteq/all-the-thrills-of-the-exotic-collective-memory-and-cultural-performance-in-chris-markers-dimanche-a-pekin/>
- Varda, Agnès. (1961). *La Côte d'Azur*. Paris. Les Éditions du Temps.
- Varda, Agnès. (1994). *Varda par Agnès*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Varda, Agnès. (2001). Press kit *The Gleaners and I*. New York: Zeitgeist Film.
- Varda, Agnès. (2002). "Director's statement *Les Glaneurs et la Glaneuse... deux ans après*". Retrieved from <http://www.cine-tamaris.fr/films/deux-ans-apres>. English translation: <https://en.unifrance.org/movie/24017/the-gleaners-and-i-two-years-later>
- Varda, Agnès. (2006). *L'Île et Elle*. Arles: Fondation Cartier pour l'art contemporain, Actes Sud.
- Wilson, Emma. (2014). "Mortal Flesh: Agnès Varda de ci de là". *Forum for Modern Language Studies*, 50(1), 57-68.

## L'énonciation épistolaire dans le cinéma québécois et autochtone : la lettre envisagée comme vecteur identitaire et outil de mémoire

Karine Bertrand<sup>1</sup>

Reçu : 30 août 2019 / Accepté : 16 octobre 2019

**Résumé.** Cet article se consacre à l'utilisation de la lettre dans le cinéma canadien, et plus particulièrement dans les films québécois mettant en scène des identités plurielles qui complexifient davantage la relation de cette province avec son identité et celle des autres. Nous voyons comment la lettre devient pour les Québécois migrants un moyen de communiquer avec leur histoire familiale et avec leur communauté d'accueil. Nous démontrons comment la lettre est un agent médiateur et un symbole unissant des cultures minoritaires en quête de racines pour les réalisateurs qui mettent en scène des protagonistes immigrants ou métissés. Nous explorons enfin la manière dont la lettre se met au service des peuples autochtones du Canada, victimes d'un génocide culturel, en participant à une décolonisation qui passe par le rétablissement des liens familiaux et communautaires. Nous souhaitons ainsi dresser un portrait général de l'utilisation de la lettre en tant qu'objet de mémoire et de conciliation dans le cinéma québécois et autochtone contemporains.

**Mots-clés :** cinéma québécois ; identité ; multiculturalisme ; peuples autochtones ; mémoire collective ; oralité

### [es] La enunciación epistolar en el cine quebequense e indígena: la carta como vector identitario e instrumento de memoria

**Resumen.** Este artículo aborda en el uso de la carta en el cine canadiense y, en particular, en las películas quebequenses que ponen en escena identidades plurales que complejizan aún más la relación de esta provincia con su propia identidad y la de las demás. Vemos cómo la carta se convierte para los migrantes de Quebec en un medio para comunicarse con su historia familiar y con su comunidad de acogida. Demostramos cómo la misiva es un agente mediador y un símbolo que une culturas minoritarias en busca de raíces para los cineastas que ponen en escena a protagonistas inmigrantes o mestizos. Por último, exploramos la forma en que la carta se pone al servicio de los pueblos indígenas de Canadá, víctimas de un genocidio cultural, participando entonces en una descolonización que implica el restablecimiento de los vínculos familiares y comunitarios. Deseamos así ofrecer un retrato general de la misiva en tanto que objeto de memoria y de conciliación en el cine quebequense e indígena contemporáneos.

**Palabras clave:** cine quebequense; identidad; multiculturalismo; pueblos indígenas; memoria colectiva; oralidad

### [en] Epistolary Enunciation in Quebec and Indigenous Cinemas: The Letter as Identity Vector and Memory Tool

**Abstract.** This article focuses on the use of the letter in Canadian cinema, and more particularly in Quebec films featuring plural identities that further complexify this province's relationship with its

<sup>1</sup> Queen's University (Canada)  
E-mail: kb162@queensu.ca

identity and those of others. This article explores how the letter becomes a means for Quebec migrants to communicate with their family history and with their host community. It also shows how the letter is a mediator and a symbol uniting minority cultures in search of roots, for filmmakers who stage immigrants or mixed-race protagonists. Finally, I explore how the letter serves the Indigenous peoples of Canada, victims of cultural genocide, by participating in decolonization through the re-establishment of family and community ties. In doing so, the article provides a general picture of the use of the letter as an object of memory and reconciliation in contemporary Quebec and Indigenous cinemas.

**Key words:** Quebec cinema; identity; multiculturalism; Indigenous peoples; collective memory; orality

**Sommaire.** 1. Introduction. 2. Le cinéma québécois et la tradition du cinéma direct : de l'oral à l'écrit. 3. Le cinéma québécois et les identités plurielles. Liens filiaux et mère-patrie dans *Littoral* et *Incendies*. 4. Le cinéma autochtone et la décolonisation de l'esprit à travers la lettre parlée. 5. Conclusion. 6. Bibliographie.

**Comment citer cet article.** Bertrand, Karine (2019). L'énonciation épistolaire dans le cinéma québécois et autochtone : la lettre envisagée comme vecteur identitaire et outil de mémoire. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 19 (3), 305-324. <https://dx.doi.org/10.5209/arab.65390>

## 1. Introduction

Le texte épistolaire est difficile à théoriser. La multiplicité de ses formes et de ses utilisations offre une entrée privilégiée dans l'intimité des individus qui s'en servent comme espace de confession (récit autobiographique, lettres d'amour) ou parfois comme voie utilitaire à travers laquelle circulent des informations en lien avec les contextes culturel, politique, économique et social (Simonet-Tenant, 2004). Utilisée au Moyen Âge et à la Renaissance dans les milieux religieux et politiques, la lettre acquiert à travers le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle la faveur du peuple, en ajoutant aux récits fictifs des suppléments de proximité et d'effets de réel.

Au cinéma, l'adaptation du roman épistolaire à l'écran confère à la lettre de nouvelles dimensions. En outre, elle lui permet d'acquérir un visage et un corps, que ce soit à travers la juxtaposition d'une voix *off* qui lit une lettre, alors que défilent sous les yeux des spectateurs des paysages divers, ou en permettant tout simplement de voir (au lieu d'imaginer) les auteurs et les destinataires de ces missives. Dans plusieurs cas de figure, la lettre cinématographique devient l'outil principal de *l'acousmètre* (Chion, 1982), cette voix fantomatique, sans corps, qui oriente les modalités d'intervention de la lettre en alimentant l'aura de mystère qui flotte dans les interstices de silence qui séparent les mots les uns des autres. La voix se déploie et évolue alors en fonction des rythmes que lui imputent le style et la forme d'écriture qui lui sont dictés par la lettre. Par exemple, dans le film québécois *Léolo*, (Jean-Claude Lauzon, 1991) la voix acousmatique détachée du corps du protagoniste-narrateur utilise comme leitmotiv la lettre-poème, insérant dans son discours quelques phrases volées à l'écrivain Réjean Ducharme (*L'avalée des avalés*, 1966) pour raconter à l'auditoire l'histoire d'une identité usurpée par la folie. C'est ainsi que le récit autobiographique se pare à l'écran des différentes nuances de la lettre, adaptant ces dernières de manière à trouver un équilibre entre la transparence (la révélation de faits réels et véridiques) et la création d'un tiers-espace semi-fictif où la métaphore et le symbole donnent un nouveau relief à la structure et au contenu du récit.

En ce qui concerne plus spécifiquement le cinéma canadien et québécois, héritiers d'une longue et fructueuse tradition documentaire alimentée et préservée par l'Office National du Film du Canada (ONF), la lettre se révèle souvent le personnage principal des récits de guerre et d'exil, où les protagonistes disparus ou expatriés sont momentanément ressuscités et rapatriés à leur lieu d'origine et à leurs familles à travers leurs écrits. D'une part, les images conservent (ou recréent, c'est selon) une trace visuelle des personnes disparues, actualisant la mémoire par un défilement des images qui empêche la fixation des souvenirs dans un temps immobile, tandis que la lettre offre un point d'ancrage au narrateur responsable de l'authentification du récit par la manière dont il le navigue, à l'aide de la voix et des images. Il en est ainsi dans le documentaire canadien *Letters from Karelia* (Kelly Saxberg, 2004) où la quête d'un fils pour retrouver les traces de son père Aate, un immigré finlandais et communiste engagé dans l'armée russe au moment de la guerre pour le territoire de la Karélie, s'accomplit par l'entremise des lettres que le père a adressées à sa fille et dont la famille a pris connaissance soixante ans après sa disparition mystérieuse. C'est à travers cette correspondance qu'est reconstitué le parcours du soldat, depuis son départ pour la Russie jusqu'à la veille de sa mort, par le truchement de l'appareil cinéma, qui lui invente une voix apte à redonner un sens à son expérience, à sa vie et sa mort. Or, au-delà du récit biographique d'un individu qui revit, à travers la preuve matérielle et incontestable de la lettre mise en images et lue tour à tour par la narratrice, le père, le fils et par la sœur, c'est l'histoire d'une communauté (les immigrés finlandais arrivés au Canada dans les années 1930) qui est racontée à travers ces missives. Le récit de vie, appuyé par des images et des documents d'archives (photos en noir et blanc, vidéo, lettres, reconstitutions), remplit alors quelques-uns des nombreux vides laissés par l'histoire, celle du règne d'un dictateur (Staline) maître de la disparition, et d'une communauté finlando-canadienne ayant perdu bon nombre des siens. De plus, l'omniprésence de la lettre confirme ce besoin de dire, de révéler « l'histoire d'une période, d'une société, et même d'une personne qui ne s'éveillent que lorsqu'elles sont déjà trop éloignées dans le passé pour qu'on ait la chance de trouver longtemps encore autour de soi beaucoup de témoins qui en conservent quelque souvenir » (Maurice Halbwach cité par Robic-Diaz, 2007 : 153). Le documentaire confirme alors par son utilisation de la lettre comme document d'archive, l'utilité et la validité de l'écrit personnel dans la restitution de fragments manquants de l'histoire (Image 1).

Par ailleurs, si les cinémas canadiens et québécois partagent certaines qualités, comme la prégnance du documentaire au sein de leur corpus et une utilisation symbolique des paysages et de la topographie canadienne omniprésente tant dans le documentaire que dans les récits fictionnels, ils sont généralement envisagés comme des entités distinctes. Le cinéma québécois diffère ainsi du cinéma canadien non seulement au niveau du langage (la grande majorité des films québécois sont réalisés dans le vernaculaire québécois depuis les années 1960) mais aussi, comme le souligne Bill Marshall, par la richesse et la diversité de son corpus, qui fait écho à la culture d'un peuple en quête d'une identité difficile à saisir et qui se cherche à travers des images éclatées, audacieuses et diversifiées (2001 : ix). Pour ces raisons, nous souhaitons dans cet article nous consacrer principalement à la lettre dans le cinéma du Québec, et plus particulièrement dans les films québécois qui mettent en scène des identités plurielles qui complexifient davantage la relation de cette province canadienne avec son identité et celle des autres.

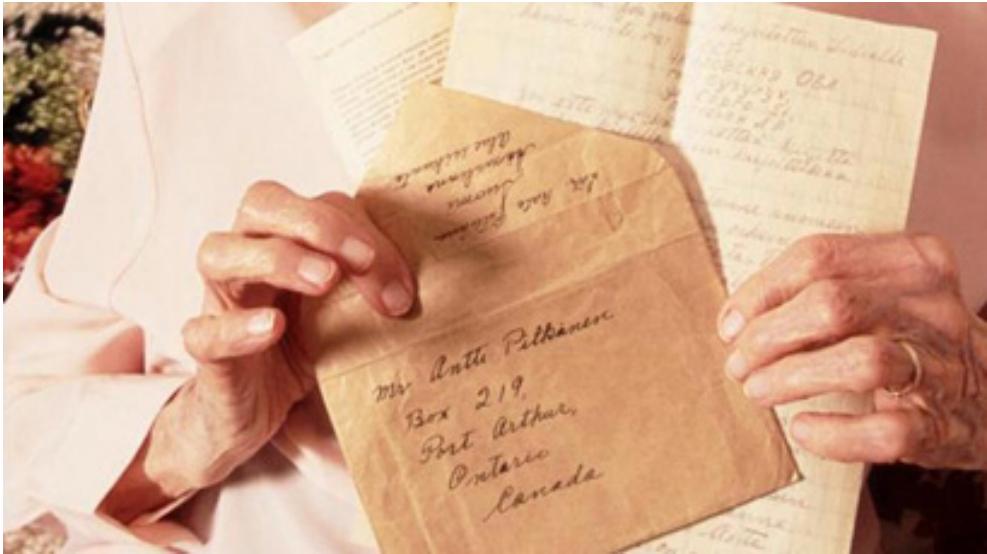


Image 1. *Letters from Karelia* (Kally Saxberg, 2004). Source : Capture d'écran.

En effet, en cette ère multiculturelle où l'immigration tient une place importante dans la configuration de l'imaginaire social et culturel québécois, nous verrons comment la lettre devient pour les Québécois migrants un moyen de communiquer avec leur histoire familiale, ainsi qu'avec leur communauté d'accueil. De même, pour les réalisateurs québécois qui tentent d'illustrer cette complexité en mettant en scène celui que Marshall nomme *l'Autre Immigrant* (2001 : 263-284), nous démontrerons comment la lettre est un agent médiateur et un symbole unissant des cultures minoritaires bien souvent en quête de racines, i.e. d'une mère-patrie (réelle et symbolique) prête à l'accueillir. Dans la même veine, nous explorerons les manières dont la lettre se met au service des peuples autochtones du Canada, victimes d'un génocide culturel et d'une assimilation pernicieuse, en participant à une décolonisation qui passe par une guérison de l'âme et par le rétablissement des liens familiaux et communautaires. Peut-être davantage absente dans le cinéma de fiction des réalisatrices québécoises, la lettre se donne à voir dans les courts-métrages documentaires de cinéastes femmes autochtones qui l'utilisent pour s'adresser à un vaste auditoire allochtone/autochtone, et qui tente de rejoindre à la fois l'individu et la nation. Nous souhaitons ainsi dresser un portrait général de l'utilisation de la lettre en tant qu'objet de mémoire collective et de conciliation dans le cinéma québécois et autochtone contemporain. À travers l'analyse filmique d'œuvres documentaires – *Le Grand Jack*, (Herménégilde Chiasson, 1987), *Napien - Bière* (Dolorès Bellefleur, 2013), *Lettre à mon passé* (Mélina Quitich-Niquay, 2016) – et de fiction – *Littoral* (Wajdi Mouawad, 2004), *Incendies* (Denis Villeneuve, 2010) – québécoises et autochtones, nous démontrerons l'importance de l'énonciation épistolaire dans l'affirmation d'identités québécoises en mouvance.

## 2. Le cinéma québécois et la tradition du cinéma direct : de l'oral à l'écrit

La lettre demeure pendant de nombreuses décennies un élément incongru pratiquement absent de l'histoire du cinéma québécois, qui se forgera peu à peu une place au sein d'une société qui privilégie l'oral à l'écrit, inscrivant au cœur de cette oralité la signature culturelle d'une nation qui porte sur ses épaules un passé lourd ; celui d'une société colonisée, pauvre, peu instruite et encore moins revendicatrice. Pour le peuple québécois culturellement minoritaire, l'oralité s'avère pendant de nombreuses décennies une pratique de résistance, d'affirmation et même de survie culturelle, comme l'explique Germain Lacasse :

Le cinéma oral, en tant que médium, constitue donc un lieu privilégié, et non pas obligé, pour l'expression et l'affirmation de sensibilités culturelles minoritaires, qui trouvent dans le dispositif du cinéma bonimenté une manière d'aborder les discours hégémoniques qui leur sont imposés et dont l'élaboration leur échappe habituellement [...] Ces pratiques démontrent une volonté délibérée de résister à l'institutionnalisation des formes cinématographiques et à leurs discours. (2000 : 2)

Cela dit, même après la disparition du bonimenteur-conférencier, ce personnage coloré qui traduisait, contextualisait et narrait les films en direct, le cinéma québécois demeure fondamentalement un cinéma oral, que ce soit à travers des conférences organisées autour des films (les représentants de l'ONF), par un commentaire prononcé en direct (les prêtres-cinéastes), par l'utilisation du commentaire en voix *off*, ou par des moyens techniques cherchant à recréer la médiation du bonimenteur. L'arrivée du cinéma direct, au début des années 1960, ce cinéma « qui capte en direct la parole au moyen d'un matériel léger, synchrone et facilement maniable, c'est-à-dire un cinéma qui établit un contact "direct" avec l'homme, qui tente de coller au réel le mieux possible » (Marsolais, 1997 : 22) perpétue en un sens une tradition québécoise orale en donnant préséance à la parole vernaculaire et aux récits de vie captés en direct. Un des traits les plus remarquables du cinéma direct a été la destitution de la voix *off*, « au profit d'une parole populaire qui constitue désormais le tout – et la finalité – de l'énonciation documentaire » (Garneau, 2007 : 128). Ainsi, on voit le règne du narrateur omniscient céder sa place à celui d'une voix collective, par et pour le peuple. Or, cet évanouissement de la voix *off* a provoqué un déplacement du commentaire verbal, laissant peu de place à la lettre qui, dans le documentaire, utilise généralement le procédé de la voix *off* pour se faire entendre.

L'ère du direct marque l'arrivée d'une parole populaire souveraine qui, à partir de ce moment, ne quittera jamais complètement l'écran, se retrouvant la plupart du temps à l'avant-plan des films documentaires et de fiction. À ce jour, des cinéastes québécois comme Robert Morin et Philippe Falardeau construisent des œuvres inspirées du cinéma direct. Il existe par ailleurs quelques exceptions qui nous permettent de constater comment la lettre s'est jadis présentée dans le cinéma québécois comme un outil de mémoire. Par exemple, l'utilisation de la lettre rédigée par un Jésuite et lue à voix haute par un comédien dans *Mémoire Battante* (1983) d'Arthur Lamothe. Ce documentaire sur le peuple innu de la Côte-Nord du Québec, d'une durée totale de neuf heures, illustre clairement les contradictions historiques qui existent entre deux discours ; celui des peuples autochtones et celui de l'Église.

L'insertion d'une scène fictionnelle où la lettre fait une apparition soudaine mais remarquée au sein du documentaire devient alors un élément essentiel du récit car, en plus de briser la monotonie d'une longue explication donnée de vive voix par le cinéaste-narrateur sans intercession des images, elle nous renseigne quant à la complexité des relations Autochtones-Québécois, qui perdurent à ce jour (Image 2).



Image 2. *Mémoire battante* (Arthur Lamothe, 1983). Source : Capture d'écran.

À ce sujet, Bill Marshall, citant Todorov, écrira à propos des deux figures de l'expérience de l'altérité déjà présentes chez Christophe Colomb, que les autochtones sont décrits comme étant 1) égaux et identiques (égalité-identité) et 2) différents donc inégaux ou inférieurs (différence-inégalité) (2001 : 243). Tout comme dans le documentaire *Letters from Karelia*, la lettre, parce qu'elle dépend des représentations collectives de son époque, illustre ainsi les lieux de tension particuliers entre l'individuel et le social ; la lettre du prêtre-jésuite, qui reflète dans le film le témoignage des aînés Innus sur le rituel de la tente à sudation, sert de processus de validation de la parole des autochtones auprès des spectateurs, comme si, sans cette intervention allochtone confirmée par la lettre que l'on voit à l'écran, l'auditoire ne pouvait avoir pleinement confiance en ce qui est raconté par les Innus. La lettre se pose alors comme figure d'autorité, preuve incontestable de la supposée supériorité d'une nation civilisée qui possède et maîtrise l'écriture, versus l'oralité mouvante et dynamique des autochtones qui seront colonisés par la lettre et l'écriture mais qui, nous le verrons plus tard, s'en serviront à leur tour comme outil de décolonisation et de réappropriation culturelle. Quelque vingt ans après *Mémoire Battante* (Arthur Lamothe, 1983), le cinéaste inuk Zacharias Kunuk utilisera de manière analogue les récits de l'anthropologue et explorateur célèbre Knud Rasmussen dans son long-métrage *Le journal de Knud Rasmussen* (2005). Alors que le film est réalisé entièrement en



inuktitut et selon le savoir-faire et le savoir-être inuits, utilisant un mode collaboratif et respectant la culture et les traditions inuites, le cinéaste se sert des journaux d'un explorateur européen pour mettre en parallèle des discours qui se rejoignent ; celui du chaman inuk qui raconte ses croyances à l'écran et celui de Rasmussen qui relate par écrit les récits récoltés lors de ses expéditions dans l'Arctique. Or, dans le film de Kunuk, la culture inuite est principalement montrée de l'intérieur (Image 3). À la limite, les journaux de Rasmussen, invisibles sauf dans le titre du film, se présentent davantage comme un pont ou comme un objet de médiation entre le récit filmique et le spectateur. Le journal ne dévoile pas, il confirme, en ajoutant un point d'exclamation final à ce qui nous est montré par l'image. La mémoire collective inuite survit alors à travers une légitimation de la culture et des mœurs inuites telles que révélées par l'anthropologue dans ses journaux intimes.



Image 3. *The Journals of Knud Rasmussen* (Zacharias Kunuk, 2005).  
Source : Capture d'écran.

De manière analogue, le docu-fiction *Le Grand Jack* (1987) d'Herménégilde Chiasson raconte, au-delà du récit biographique du grand écrivain américain d'origine canadienne-française Jack Kerouac, un pan d'histoire du Québec ou, du moins, des Canadiens-Français ayant dû s'exiler aux États-Unis pour travailler dans les manufactures de textile afin d'assurer la survie de leur famille, au début de la décennie 1910. Construit telle une mosaïque où se superposent les entrevues avec des proches de l'écrivain, des documents et photos d'archives et bonne quantité de scènes reconstituées, le texte du film reflète les préoccupations du cinéaste d'origine acadienne. Les thèmes récurrents de la langue, de l'exil, de l'américanisation et de l'errance demeurent au cœur des écrits comme des œuvres filmiques de Chiasson, en partie parce qu'ils reflètent l'histoire d'une Acadie démantibulée et forcée de prendre racine en terre étrangère. Avec *Le Grand Jack*, le documentariste exprime ainsi « la mélancolie irrésorbable, la mélancolie des francophones,

le blues des Français d'Amérique... Un mal de vivre aussi grand que celui des coureurs des bois » (Chiasson, 1987 : 8).

Ce récit de la lutte mais aussi d'une *survivance* (Vizenor, 2008) canadienne-française qui s'américanise sans pour autant oublier ses origines (après tout, la devise du Québec demeure à ce jour *Je me souviens*) est symbolisé par le parcours de Kerouac. Le générique du début nous informe que « tout mon savoir provient de mes origines canadiennes-françaises »<sup>2</sup>. C'est en outre à travers la voix de Chiasson, qui assure la narration partielle du récit, que se fait entendre Kerouac, le narrateur semblant lire des fragments épars d'un journal intime ou d'une lettre qui aurait été écrite par Kerouac et possiblement retrouvée dans ses carnets (Image 4). Cette voix, celle de l'intime et du rapprochement, s'amalgame aux autres témoignages plus distants et sert à appuyer la thèse du réalisateur, celle d'un tiraillement identitaire que seule la pensée intime de Jack Kerouac peut ici valider. C'est à travers elle que ressort la poésie de l'œuvre et du mythe de l'écrivain, dont l'œuvre traduit une « exaltation poétique de l'Amérique plurielle et vagabonde où chacun appartient à une minorité : le continent amérindien, noir, hispanique, notre Amérique et celle de tous les autres » (Lapierre, 2004 : 1). En ce sens, il existe au sein du film épistolaire, « cette tendance paradoxale, cette double tension qui s'exerce entre une quête de l'intime et un regard sur le monde extérieur, sur le théâtre où cette quête s'enracine » (Quémener, 2007 : 191). La lettre et le récit intime portés par une voix qui redonne vie à un être disparu, symbole d'une nation minoritaire cherchant sa propre mouvance, se met encore ici au service du cinéma québécois et d'une quête d'identité construite à partir de références temporelles, et pour qui « la relation au passé est importante pour comprendre la complexité et les variations de la figure identitaire » (Poirier, 2004 : 12).



Image 4. *Le Grand Jack* (Herménégilde Chiasson, 1987). Source : Capture d'écran.

<sup>2</sup> Toutes les traductions de citations originales sont de nous.

### 3. Le cinéma québécois et les identités plurielles. Liens filiaux et mère-patrie dans *Littoral* et *Incendies*.

Parce que la modernité (1960) et l'époque post-moderne (1980) s'installent tardivement au Québec, nous devons attendre la fin des années 1990 et le début des années 2000 pour voir arriver sur les écrans québécois un plus grand nombre de récits qui posent plus spécifiquement la question de l'immigration et du multiculturalisme. En effet, l'émergence de la postmodernité au Québec (comme ailleurs) fait en sorte que l'on voit se multiplier les micro-récits, dans un monde où les individus posent leurs propres fins et où ces matériaux ouvrent la porte à l'émergence du communautarisme et du multiculturalisme (Gnouros, 2009 : 1). À première vue, si la question autochtone problématise l'identité québécoise en se référant à son passé, la question immigrante parle plutôt du futur d'une société qui a du mal à se définir. De même, alors que la plupart des groupes ethniques « s'intègrent bien à la société canadienne, conservant à la maison ou dans leur communauté leurs propres symboles ou affectivité ethnique » du côté du Québec, il existe toujours cette peur de se voir dominer par « l'Autre » qui choisira par exemple de plus ou moins s'intégrer à une culture québécoise distincte du reste du Canada (Marshall, 2001 : 263). Au cinéma, on relève, au début du XX<sup>e</sup> siècle, deux motifs principaux évoluant autour du thème de la mémoire et de l'identité : les relations père-fils (et j'ajouterais les relations filiales en général) ainsi que l'interculturalité qui se veut « une exploration des ramifications ethnoculturelles de la part de plusieurs cinéastes désireux de savoir ce qu'il en est de ces racines que des mouvements migratoires ont plus ou moins vouées à l'oubli » (Bachand, 2008 : 58). C'est ainsi que le récit des origines « et de ses violences constitutives » qui soumettent « le sujet à la question de son identité composée » dévoilent les difficultés d'adaptation et les tiraillements liés à la nouvelle réalité des identités plurielles québécoises (58). Ce phénomène est visible dans des longs-métrages de fiction tels que, *La Position de l'escargot* (Michka Saäl, 1998), *L'Ange de goudron* (Denis Chouinard, 2001), *Mémoires affectives* (Francis Leclerc, 2004), *Littoral* (Wajdi Mouawad, 2004) et *Incendies* (Denis Villeneuve, 2010). C'est en outre dans *Littoral* et *Incendies* (tous deux adaptés d'une pièce de théâtre de Wajdi Mouawad) que l'on retrouve le motif de la lettre exprimée sous forme de missive en provenance d'outre-tombe, et dont l'identité des transmetteurs (le père dans *Littoral* et la mère dans *Incendies*) confirme la relation étroite qui existe entre lettre et filiation et entre lettre et mémoire, deux thèmes par ailleurs chers à Mouawad.

Dans le *road movie* *Littoral*, Mouawad reprend les motifs de la quête identitaire et des relations père-fils chers au cinéma québécois, pour les transporter dans un ailleurs peuplé de figures métaphoriques et de lieux fictifs qui prennent forme comme par magie au milieu d'un désert sans nom. Réalisé en terre québécoise et albanaise avec pour interprètes des comédiens albanais (dans le rôle de soldats syriens) parlant un dialecte de leur pays, *Littoral* est en cela un exemple prégnant de *road movie* interculturel « se saisissant de l'espace faisant jonction entre un univers culturel et un autre pour mettre en évidence un état de précarité culturelle » (Gin, 2008 : 35) qui existe à ce jour au Québec.

Dès les premières séquences, le film nous met en présence de ces espaces insaisissables peuplés d'ellipses, d'abord à travers le silence qui entoure la mort enneigée du père absent, retrouvé mort sur un banc de parc le jour de l'anniversaire de son fils. Désormais orphelin de père et de mère, Wahab, un jeune Québécois d'origine liba-

naise, décide au grand dam de sa famille d'enterrer la dépouille de son père dans son pays d'origine, dont il ignore par ailleurs la langue, les mœurs et la géographie. Au cours de ce voyage initiatique, il apprend à découvrir son père, par l'intermédiaire de lettres audio préalablement enregistrées par celui-ci et qui lui révèlent fragment après fragment l'itinéraire intérieur de l'homme, de l'époux, du père et enfin de l'exilé. La trame narrative se déploie ainsi autour du thème majeur de la mémoire ; une mémoire exacerbée par le contenu des bandes audio où la voix paternelle amène Wahab à revisiter le pays de ses ancêtres afin de trouver une sépulture digne de son géniteur. En même temps, la voix du père l'invite à un voyage intérieur dans le temps, où ses parents, qui se sont tus de leur vivant, exhument dans la mort les secrets de leur passé. À cet égard, le médiéviste Paul Zumthor (2008) écrira à propos de la voix qu'elle renvoie aux origines profondes de l'être, tout en présentant, de par son épaisseur et sa densité, une corporéité qui participe « à la constitution et à la reproduction d'une mémoire culturelle implicite et explicite où elle [...] devient porteur de discours implicites sur le temps collectif » (Lozonczy, 1997 : 891). Si l'oralité médiatisée – ici la voix du père enregistrée sur cassette audio – parvient à restituer « à la voix humaine une autorité sociale qu'elle avait perdue » (Zumthor, 2008 : 174), la lettre du père, incarnée par sa voix, se dote d'un pouvoir d'influence qui diverge de celui de la simple lettre écrite, par sa capacité à « traduire les nuances affectives les plus fines » (171).

De même, utilisée en parallèle avec le cadre (à travers les photos de ses parents qui prennent momentanément vie à l'intérieur de celui-ci), la lettre d'outre-tombe fait apparaître au cœur du récit un espace ludique qui abolit les frontières séparant le rêve de la réalité, dans une organisation séquentielle « entièrement composée de glissements, d'un temps vers un autre et d'un lieu vers un autre [...] de la vie vers la mort et de la mort vers la vie qu'elle engendre, du réel vers le rêve avec lequel il perd ses frontières » (Loiselle, 2004 : 12) (Image 5). Selon Mathilde Girard, la mémoire « surgit comme une coupe synchronique dans le réel ; aussi toute expérience de mémoire souffre-t-elle de la folie de ce soulèvement anachronique, de cette rupture de sa durée : retour du refoulé historique d'emblée traduit, imprimé, et réenregistré au présent » (2008 : 258). Dans *Littoral*, les procédés intermédiaires d'inscription de la mémoire (lettre audio et cadre mouvant) serviront de repères chronologiques au spectateur, en l'informant, en même temps que Wahab, du pourquoi de l'absence du père et de la mort de la mère, chaque cassette audio remplissant un vide créé par cet espace intermédiaire de la mémoire où se reçoivent histoire et identité. Or, ce voyage mémoriel ne se déroulera pas sans heurts ; pour Wahab, la route sera à la fois un lieu réel, chemin hostile jonché d'obstacles (mines anti personnelles, vol du cadavre de son père, destruction du cimetière ancestral, mort d'un compagnon) qui retardent sans cesse le moment de son arrivée en terre hospitalière, et un lieu virtuel où prend place la métamorphose du jeune homme confronté à son identité. Cette position vécue par Wahab, où lui-même se retrouve dans le rôle de l'étranger, par exemple lorsqu'on lui demande d'où il vient, lui fait prendre conscience de la précarité de ses racines. Ce questionnement sera présent chez tous les personnages rencontrés par le personnage principal au cours de son long périple dans un Liban symbolique, qui emprisonne plus qu'il ne libère les protagonistes qui portent sur leurs épaules le poids du silence filial. Un silence paralysant interrompu par les bandes audio (i.e. la voix du père) et qui oriente le parcours en apparence circulaire du fils en lui donnant une direction de plus en plus claire. Ce sera finalement aux limites frontalières du pays, au bord de la mer ayant jadis accueilli les étreintes de

ses parents, que Wahab procèdera à l'*emerrement* de son père, dans ce lieu nomade propice à l'expiation et au renouvellement. Ce retour à la mer (mère) marquera la fin de l'aventure œdipienne pour le fils qui, à travers ce rituel de l'*emerrement*, trouvera une paix relative face aux blessures générées par l'absence du père, temporairement ressuscité à travers la lettre audio portée par la voix.



Image 5. *Littoral* (Wajdi Mouawad, 2004). Source : Capture d'écran.

Troisième volet du tryptique *Le Sang des promesses* de Wajdi Mouawad, la pièce de théâtre *Incendies* est portée à l'écran en 2009 par le cinéaste québécois Denis Villeneuve. Faisant partie de la nouvelle génération de jeunes cinéastes québécois prônant le retour du film d'auteur (dont font partie Philippe Falardeau, André Turpin et Manon Briand), le réalisateur propose avec *Incendies* un *road movie* poétique qui raconte, au-delà d'une quête mémorielle et des relations mère-fille, l'histoire d'une réconciliation identitaire. Le film reprend quelques thèmes explorés dans *Littoral* (quête identitaire, liens filiaux, retour au pays ancestral, la route envisagée comme lieu de danger, etc.) en leur infligeant cependant un traitement différent. Par exemple, au niveau du montage, qui sera davantage fluide, et par l'utilisation de *flashbacks* qui imputent une cadence particulière à la trame narrative, en ponctuant les allers-retours entre le passé (de la mère) et le présent (de la fille).

Qui plus est, le film, à qui l'on reproche « la volonté d'une fiction historico-politique anonyme et une Histoire apparente mais négligée » (Croteau, 2011), est tourné en Jordanie et au Québec, avec des acteurs québécois et belges qui joueront le rôle de personnages libanais. De manière analogue à *Littoral*, les images que l'on nous sert sont celles « d'un lieu, d'une langue, d'un accent, de visages qui rappellent “ un certain pays ” qui [dans *Incendies*] ne sera jamais nommé, le Liban » (Croteau, 2011).

Contrairement à *Littoral*, où la figure mâle prédomine, *Incendies* propose une quête associée essentiellement au destin de deux femmes, Narwal et sa fille Jeanne. C'est en outre à travers le parcours de vie de la mère que nous comprenons comment

sont vécues les problématiques associées à l'identité et à la culture chez les femmes, pour qui le phénomène de migration est relativement récent :

Alors que dans le passé la migration était un phénomène essentiellement vécu par les hommes, la femme suivant l'homme en tant que membre de sa famille, la nouvelle migration est caractérisée par la mobilisation des femmes qui voyagent seules, laissant leur famille derrière ou se présentant comme l'agent stimulateur premier dans la relocation de leurs relations. (Mazierska et Rascaroli, 2006 : 140-141)

Le film raconte ainsi, à l'aide d'une narration non chronologique, le voyage de Jeanne et de son frère jumeau au Liban suite à la lecture du testament de leur mère Narwal, qui leur lègue deux lettres ; la première à remettre à un père qu'ils croyaient mort à la guerre et la seconde à un frère dont ils ignoraient jusqu'alors l'existence (Image 6).



Image 6. *Incendies* (Denis Villeneuve, 2010). Source : Capture d'écran.

Parce que son frère Simon refuse de partir avec elle, Jeanne entreprend seule ce pèlerinage qui la contraint à marcher les mêmes chemins parcourus par sa mère trente ans auparavant, afin de découvrir le passé de celle-ci et, par le fait même, le secret de ses propres origines. C'est donc par l'intermédiaire de Jeanne et surtout à travers les routes tortueuses de la campagne du Liban que nous sont révélés, morceau par morceau, les épisodes de la vie de Narwal ayant conduit à son exil. Blessures amoureuses, rejet de la famille, abandon forcé de son premier-né, emprisonnement et viol par le fils délaissé devenu enfant-soldat, les paysages arides ainsi que les routes peuplées de danger, envahies par les machines de guerre et par des figures de haine et de destruction, refléteront le passage obligé de Narwal en terre libanaise, et son éventuelle rébellion contre la vie. Jeanne, en revivant à travers le témoignage des personnages rencontrés en cours de route les épisodes marquants de la vie de sa

mère, verra quant à elle toutes ses certitudes face à son identité réduites en cendres. Ce sera finalement son frère Simon qui, venu la rejoindre au Liban dans la seconde moitié du film, rassemblera les pièces manquantes du casse-tête immense que se révèle être leur identité. Dans un mouvement circulaire qui suggère une projection vers *l'à venir*, les jumeaux retourneront au Québec afin de mener à bien leur mission, soit de remettre les deux lettres à leur père/frère ayant migré au pays quelques années plus tôt. Ces deux lettres contiennent à la fois la sentence, celle d'une victime qui condamne son fils/geôlier/violeur au silence, et la rédemption, celle d'un fils porté par une mère qui lui pardonne tout au nom de l'amour :

– Lettre au père (Nawal l'a reconnu à la piscine) : « Je suis votre n°72. Cette lettre vous sera remise par nos enfants. Vous ne les reconnaîtrez pas. Ils savent qui vous êtes. A travers eux, je veux vous dire que vous êtes encore vivant mais bientôt vous vous taisez je le sais car le silence est pour tous devant la vérité. La pute n°72 ».

– Lettre au fils : « Je parle au fils, pas au bourreau. Quoi qu'il arrive, je t'aimerai toujours. C'est la promesse que j'ai faite à ta naissance. Je t'ai cherché toute ma vie. Tu as ton tatouage sur le talon droit, je l'ai vu. Je t'ai reconnu. Console-toi, rien n'est plus beau que d'être ensemble. Tu es né de l'amour, ton frère et ta sœur sont donc nés de l'amour. Rien n'est plus beau que d'être ensemble. Ta mère Nawal. Prisonnière n°72 ».

Enfin, la lettre aux jumeaux annonce à la fois la fin d'une histoire, celle de la mère qui pourra enfin reposer en paix, et le début d'une autre, celle d'identités mises à nues et complexifiées à travers le double lien filial des jumeaux à leur père/frère :

– Lettre aux jumeaux : « Le silence sera brisé. Vous pourrez mettre une pierre sur ma tombe et graver mon nom. Où commence votre histoire dans l'horreur ou dans l'amour. Il faut briser le fil de la colère ».

Verbalisées via la voix d'outre-tombe de la mère qui, l'espace d'une scène, reprend sa place au sein de la cellule familiale, les lettres deviennent alors garantes d'une mémoire familiale consolidée par les paroles prononcées (par la mère) et entendues par l'auditoire. La cartographie vocale et sonore que devient la lettre, et où la voix déborde la parole, fait en sorte que les limites visuelles de l'image soient dépassées pour remplir, dans la diégèse, l'espace qui se fait corps avec la parole entendue. Ainsi, comme le souligne Paul Zumthor, « l'ensemble des valeurs attachées à l'existence biologique de la voix s'inscrivent simultanément dans le sentiment linguistique des auditeurs et dans leur imagination » (2008 : 173). Le *matrimoine* familial est donc consolidé par l'objet unique que constitue les lettres et la voix qui les récitent.

Or, le périple des jumeaux, contrairement à celui de Wahab, se termine sans qu'il y ait de véritable réconciliation entre ces derniers et leurs parents. L'identité demeure embrouillée dans la toile empoisonnée des liens filiaux et d'une mémoire, celle de Narwal, qui s'exprime à partir d'un lieu d'où elle ne peut émerger que par fragments, dans les interstices des mots (si peu nombreux) rédigés sous le couvert de la blessure et de l'amour. Dans le contexte plus grand du cinéma québécois, les deux longs-métrages nous rappellent que dans un Québec multiculturel, culture et identité sont rapportées à une dynamique plurielle où la lettre devient le médiateur symbolique qui participe aux restructurations des identités en mouvance.

#### 4. Le cinéma autochtone et la décolonisation de l'esprit à travers la lettre parlée

Alors qu'un rapport qui date de 1992 démontrait qu'il existe entre les Autochtones et les Québécois plus qu'avec toute autre province « la distance sociale la plus faible », les conclusions récentes du rapport de la Commission Vérité et Réconciliation du Canada (2015) ainsi que les résultats de *L'enquête sur les femmes autochtones disparues et assassinées* (2019) démontrent la teneur des conséquences de la colonisation sur les peuples autochtones qui n'ont pas été épargnés par le Québec (Marshall, 2001 : 239). À cet effet, la Crise d'Oka de 1990 a mis en évidence l'énorme fossé culturel qui séparait les Premières Nations du peuple québécois. Victimes d'une colonisation culturelle, linguistique et territoriale qui s'est manifestée entre autres par l'assimilation des enfants arrachés à leur famille et placés dans des pensionnats où ils étaient fréquemment battus et agressés sexuellement (1820-1990), les Premiers Peuples ont adopté de force la langue du colonisateur, délaissant (du moins partiellement) une culture orale pluridimensionnelle pour se conformer au système d'écriture de la société dominante. Or, l'émergence récente d'une littérature proprement autochtone change quelque peu la donne, car plusieurs auteures (Joséphine Bacon, Leanne Betasamosake Simpson, Natasha Kanapé Fontaine) ont appris à manipuler la langue du colonisateur de façon à faire entendre le rythme, les explosions sonores, le timbre et la poésie de la langue maternelle. De même, comme le souligne Sarah Henzi, certains écrivains explorent les possibilités de renégociation de la langue en y intégrant « des mots, des expressions, voire des phrases complètes de leur langue maternelle à leurs écrits de langue anglaise ou française » (2010 : 79). Ce processus leur permet de redécouvrir certaines dimensions de leur propre langue aujourd'hui disparues. De même, en ce qui concerne plus spécifiquement les nouvelles générations, dans un contexte où dans la plupart des communautés la jeunesse (moins de 30 ans) représente plus de la moitié de la population (cette proportion pouvant même atteindre 70%), la question de la transmission culturelle face aux relations intergénérationnelles demeure une préoccupation première ainsi qu'un enjeu de taille. Les réalités contemporaines des dernières générations est le plus souvent abordées en termes de rupture culturelle, de crise identitaire ou encore de pertes de repères (Jérôme, 2005 : 3). D'ailleurs, plusieurs auteurs – dont Sylvie Poirier (2009), Natasha Gagné et Jérôme Laurent (2009) – mettent en lumière les défis de la jeune génération qui, face à une dualité quotidienne, doit s'atteler à des tâches colossales. Parmi celles-ci, nous retrouvons le retissage de l'ordre social, l'exploration de nouvelles voies d'engagement avec les allochtones ainsi que la redéfinition des institutions, et ce « à partir de la réalité des communautés contemporaines et d'un nouveau rapport (sédentarisation) avec le territoire » (Poirier, 2009 : 26).

À cet effet, le cinéma se présente comme un outil idéal de remédiation de la parole et de la tradition orale, car il allie les qualités de la lettre écrite (intimité, adresse personnelle, trace qui perdure) à celles davantage technologiques du cinéma (montage, alliance du son de l'image et du mouvement, techniques de narration). Ces techniques permettent l'autochtonisation des médiums de l'écriture et du cinéma, à travers des stratégies de réappropriation qui impliquent entre autres l'utilisation de la lettre comme objet de guérison, donc de décolonisation individuelle et collective. Parce que le cinéma s'avère suffisant lorsqu'il s'agit de traduire les subtilités des langues et de la culture orale, la lettre ne fait que de brèves apparitions dans les films réalisés par des réalisateurs autochtones. Nous la retrouvons principalement dans



quelques courts-métrages issus du projet Wapikoni Mobile, un studio ambulant de création audiovisuelle qui permet aux jeunes de créer une œuvre à travers des ateliers audios/vidéos.

Utilisée principalement par les jeunes femmes comme forme privilégiée de l'expression féminine, la lettre parlée s'allie à la voix et à ses dispositifs différents pour « orienter la perception des images et donner du relief à ce qui est présent dans leur silence » (Tourneur, 2014 : 12). À cet égard, il est intéressant de noter que la grande majorité des cinéastes autochtones au Canada sont des femmes, qui utilisent le médium du cinéma pour continuer de jouer les rôles imputés par la tradition : enseignantes, guérisseuses, conteuses, propagatrices de la connaissance. La lettre devient alors un outil pédagogique et de guérison individuelle et communautaire, en révélant à la fois l'intime et le public, et ce que l'on pourrait nommer les *politiques de l'âme*. Dépouillés de tout artifice, les courts-métrages réalisés par ces jeunes femmes sont en fait des lettres-poèmes, des lettres-confessions, films personnels et autobiographiques, écrits à la première personne et qui ne peuvent être appréhendés par les seules notions de genre (documentaire, fiction, poétique, expérimental). Ils posent également les questions de l'adresse du film : qui est le véritable spectateur concerné ou imaginé pour ces lettres filmées ?

Par exemple, dans le court-métrage *Napien - Bière* (2013) de la cinéaste innue Daphnée Bellefleur, une enfant adresse une lettre à la bière, dans laquelle elle lui fait part des torts que celle-ci cause à son père et à sa famille. Des images disparates où défilent des scènes de sa vie et de nombreux événements (anniversaire, rencontres familiales, marche dans le village, activités traditionnelles) gâchés par l'abus d'alcool de son père nous aident à comprendre le contexte dans lequel l'enfant situe son discours, alors qu'on la voit assise à une table, dessinant son père avec une bouteille de bière à la main. La voix de l'enfant récite quant à elle la lettre qu'elle a écrite et qui devient à la fois une missive qui dénonce le rôle que tient l'alcool dans sa vie et une supplication à peine voilée, dirigée vers son père. Nous comprenons rapidement que la lettre s'adresse à l'instance paternelle qui demeure par ailleurs tout au long du récit une victime et non un accusé tenu responsable de ses actes :

Aujourd'hui j'écris une lettre à celle qui fait du mal à mon père et à ma famille. La bière. Bière tu es souvent présente dans la vie de mon père, alors que lui est souvent absent de ma vie. Depuis que je suis née, il m'oublie souvent. Et toi la bière, tu es toujours en train de saouler mon père. Bière, tu es en train de briser mon père. Tu l'as mis en prison plusieurs fois. Bière, tu es en train de détruire l'homme que j'aime. Mon père a oublié comment bien vivre. L'entraide innue, la vie traditionnelle, la famille, l'amour.

De même, de façon détournée, la lettre nous renseigne quant aux conséquences de la colonisation sur le mode de vie traditionnel innu. L'introduction de l'alcool par les Européens et son utilisation par les autochtones dépossédés de leur identité est une partie intégrante (et longtemps mise de côté) de l'histoire du Québec et du Canada. Or, au-delà de l'aspect éducationnel et dénonciateur de la lettre, la dernière séquence d'images du court-métrage se veut porteuse d'un message d'espoir. On y voit l'enfant dans sa tenue de *regalia* (vêtements traditionnels innus) déployer une couverture de médecine et offrir des herbes médicinales (le tabac, la sauge) au feu qui les portera jusqu'au ciel. Ces gestes sont accompagnés d'une *prière* ou plutôt

d'une demande à l'univers : que la bière laisse son père tranquille et qu'il retourne aux valeurs de sa culture. Suite à cette demande, on aperçoit le père qui se dirige vers sa fille, pénètre le cercle de danse sacré et s'engage avec elle sur une voie où la circularité et l'enracinement sont de mises (Image 7). Ici, l'autochtonisation du médium cinématographique se fait à travers une voix qui récite en langue innue le contenu d'une lettre parlée, c'est-à-dire qui n'a jamais existé sur papier, et qui se contente d'être remédiée de l'oral à l'écran. Le film célèbre alors ce que l'auteure Maori Linda Tuhiwai Smith (1999) nomme les 25 projets de décolonisation autochtone, et qui comprennent des actions telles que : témoigner, partager, se souvenir, connecter, raconter des histoires, réclamer et bien entendu, autochtoniser. L'utilisation de la lettre dans un format qui célèbre la tradition orale devient alors un geste de décolonisation et de réappropriation culturelle de la part de la cinéaste qui utilise un médium allochtone et contemporain pour exprimer sa survivance.



Image 7. *Napien- Bière* (Daphnée Bellefleur, 2013). Source : Capture d'écran.

Dans cette veine, *Lettre à mon passé* (2016), de la réalisatrice attikamekw Mélima Quitich- Niquay, est une lettre intime que la cinéaste adresse à une version plus jeune d'elle-même. Plus qu'une lettre-confession, la missive devient, à travers son énonciation à l'écran, une lettre-pardon mais aussi une lettre d'adieu à un passé avec lequel elle souhaite faire la paix, à une vie qu'elle souhaite reconstruire par un nouveau discours et des images qui effaceront en quelque sorte les souffrances vécues antérieurement. De type expérimental, le court-métrage est peuplé d'images symboliques qui illustrent les propos de la narratrice. Par exemple, la première séquence, filmée en noir et blanc, nous offre une magnifique contre-plongée du ciel et de la course des nuages, alors que la voix qui les accompagne nous parle de la dépression en termes de « gros nuage qui met de la noirceur partout » (Image 8). Par la suite, une succession de plans courts donnent à voir la souffrance engendrée par un état dépressif, par l'intermédiaire de symboles tels que : un visage dessiné sur une feuille de papier, et dont on arrache un à un les morceaux, deux mains ouvertes vers le ciel et sur lesquelles tombent des

gouttes de sang et enfin un verre d'eau claire qui se remplit d'encre noire. S'adressant à la jeune fille qui se laissa jadis entraîner par ses pensées noires, la cinéaste-narratrice démontre sa compréhension d'un état d'âme que vivent plusieurs jeunes autochtones aux prises avec la dépression et avec des intentions de suicide : « C'est comme si on attendait de toi que tu portes des démons comme on porte un collier [...] tu te caches, tu restes chez toi, tu ne fais rien, tu es dans un trou noir et tu ne vois pas d'issues. Tu penses que tout va devenir de pire en pire et que la meilleure option est d'en finir. Ce sentiment que tu as ce n'est qu'un symptôme ».



Image 8. *Lettre à mon passé* (Mélina Quitich-Niquay, 2016). Source : Capture d'écran.

Dans la seconde moitié du court-métrage, la lettre prend une direction nouvelle, accompagnée par des images en couleur où se déploient des actions concrètes. Exprimée sous forme de conseils et de recommandations, au-delà du rappel à soi-même, la lettre s'adresse plus explicitement à un auditoire constitué de jeunes autochtones qui sauront se reconnaître dans un discours qui prône la guérison et la prise en charge autonome de leur destinée par les individus touchés par la dépression :

Trouve quelque chose que tu aimes et fais-le. Apprends un instrument. Intéresse-toi à la nature, à l'histoire, à l'espace, à l'art. Fais-toi de nouveaux amis. Sors de ta zone de confort et parle aux gens. Promène-toi en forêt et vois toutes les belles choses qui t'entourent, les belles choses qui t'attendent. Accroche-toi tant que tu peux parce que la vie est toujours la meilleure option.

L'esthétique privilégiée par la cinéaste fait montre d'une volonté d'autochtoniser l'image en 1) donnant préséance à la parole, car l'aspect visuel du court-métrage sert avant tout de support à la voix et 2) en favorisant des images tournées dans la communauté et où la nature tient un rôle de premier plan. Il en va ainsi pour d'autres réalisations autochtones où la lettre, en tant qu'objet immatériel, sert de médiateur entre l'émetteur et le récepteur. Elle facilite un processus de communication plus ou

moins complexe, au sein de cultures où la parole, longtemps déployée et transmise à l'oral, est synonyme d'économie de mots ; une stratégie qui fait partie de ce que Walter Ong nomme « les psychodynamiques de l'oralité » (1982 : 34), et qui décrivent certaines qualités/éléments qui permettent à la parole d'être retenue et transmise au fil du temps. À la base de ces dynamiques qui contribuent au développement d'une mémoire orale efficace, Ong identifie la capacité, chez les sociétés orales, de penser en fonction des relations entre les mots proférés et la vocalité ainsi qu'avec le corps, l'intégration de certaines pratiques ou motifs qui facilitent l'articulation d'une pensée claire et compréhensible. Dans cette optique, la lettre revêt dans les courts-métrages issus du Wapikoni Mobile les caractéristiques propres aux psychodynamiques de l'oralité, se présentant sous les couleurs d'une lettre-poème – *Lettre à mon passé* –, d'une lettre-chanson – *Lettre à Yannick* (Joey Ruperthouse-Carrier, 2013) –, d'une lettre-histoire – *Napien - Biere* –, d'une lettre-hommage ou d'une lettre-témoignage – *Lettre à ma fille* (Liliane Awashish, 2015), *La Lettre* (Damien Newashish, 2004) –. Dans la majorité des cas, la matérialité de la lettre n'est pas en cause. Dans deux cas spécifiques, *La Lettre* et *A Nutin* (Shushanne Ambroise, 2018), la présence physique de la lettre à l'écran est de courte durée ; absente et récupérée dans les dernières secondes de l'œuvre dans *La Lettre* et brûlée par la narratrice dans la première séquence de *A Nutin*, elle vit et revit à travers la voix qui la récite, qui la chante, qui la déclame, qui la raconte. Dans *Nikawinan* (Steven Chilton, 2016) et *Tshitinaht* (Jani Bellefleur Kaltoush, 2012), la lettre adressée au mourant trace un portrait de famille immortalisé contre l'oubli et devient une façon de contrer la mort, de ressouder le lien filial et de faire un deuil avant le deuil.

Ce faisant, toutes ces œuvres s'inscrivent dans un corpus autochtone plus large où prédominent les thèmes qui mettent en évidence la centralité accordée aujourd'hui encore par les jeunes aux réseaux de parenté, aux logiques familiales et claniques ainsi qu'à l'attachement au territoire. Comme le souligne Zumthor, « la communication orale remplit, dans le groupe social, une fonction en grande partie d'extériorisation. Elle fait entendre, collectivement et globalement, le discours que cette société tient sur elle-même » (2008 : 169). Dans les cas énumérés ci-haut, la lettre assure la pérennité du lien familial, culturel et jusqu'à un certain point communautaire, en enracinant les témoignages dans une tradition orale et dans un territoire distinct, donc dans ces lieux où se forge et se redynamise l'identité autochtone dans un contexte contemporain.

## 5. Conclusion

Si, comme l'affirme Christian Poirier, l'identité est conceptualisée « comme une mise en récit par laquelle la société construit sa mémoire collective, articule des thématiques majeures au sein d'un certain nombre d'horizons discursifs et élabore des projets d'avenir » (2004 : 12), le cinéma québécois contribue au dialogue sur les identités plurielles à travers des œuvres qui explorent et racontent les lieux de la mémoire, ces espaces intermédiaires (réels et imaginaires) où se reconfigurent les cultures en mouvance. Dans les films documentaires réalisés par des immigrants qui cherchent à s'implanter dans une terre d'accueil – *Lettres de Pyong Yang* (Jason Lee, 2014), *Journal inachevé* (Marilu Mallet, 1982) *Histoire de sable* (Hyacinthe

Combari, 2004) – la lettre et/ou le journal intime est le scellant qui raccorde le pays d’origine et à la nouvelle nation où s’implante le protagoniste. Dans les œuvres fictionnelles telles que *La Vallée des larmes* (Marianne Zéhil, 2012) ou *The Death and Life of John F. Donovan* (Xavier Dolan, 2019), elle devient un accessoire dramatique qui introduit un point de vue subjectif dans le récit, celui du personnage principal qui pose à travers la lettre les paramètres de son identité. Dans le cinéma autochtone, la lettre, en tant qu’objet le plus souvent immatériel et porté par la voix, se transforme en une archive vivante qui reconfigure le passé et oriente le présent. Portée par une voix « qui ne se contente pas seulement d’orienter la perception des images, mais qui donne du relief à ce qui est présent dans leur silence » (Torneur, 2014 : 12), elle favorise les envolées lyriques, les témoignages intimes et les confessions douloureuses, comme dans les courts-métrages *Eshka Innuin* (Daphné Jourdain, 2016) et *Kir otci ntcotco* (Marianna Niquay Ottawa, 2008). Partout ailleurs, elle s’insinue, le plus souvent de manière discrète, et contamine le film québécois de manière symbolique, en ajoutant au volet oralité une dimension matérielle, tactile. Enfin, elle participe à une mise en commun de la mémoire collective québécoise en tissant des liens entre l’identité, les références temporelles et les relations filiales. Elle joue ainsi avec brio le rôle que lui attribue le cinéma, soit d’assurer la pérennité du lien à coup de serments, de déclarations et de présence.

## 6. Bibliographie

- Bachand, Denis. (2008). « Le prisme identitaire du cinéma québécois. Figures paternelles et interculturalité dans *Mémoires affectives* et *Littoral* ». *Cinémas*, 19 (1), 57–73.
- Chion, Michel. (1982). *La voix au cinéma*. Paris : Éditions de l’Étoile
- Chiasson, Herménégilde. (1987). « *Le Grand Jack*, une lecture qui devient un film... ». *Liaison*, 44, 7-8.
- Croteau, Stéphanie. (2011). « Sur *Incendies* de Denis Villeneuve. *Incendies*. Quand la douleur perd ses repères ». *Hors Champ*. Récupéré de <https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article446>
- Gagné, Natasha et Laurent, Jérôme. (2009). *Jeunesses Autochtones*. Québec : Presses de l’Université Laval et Presses Universitaires de Rennes.
- Garneau, Michèle. (2007). « Le paysage dans la tradition documentaire québécoise : un regard off sur la parole ». *Cinémas*, 12(1), 127–143.
- Gin, Pascale. (2008). « Les bifurcations culturelles du *road movie* contemporain ». *Cinémas* 18(2-3), *Le road-movie interculturel*, 31-45.
- Girard, Mathilde. (2008). « Le cinéma, la mémoire sous la main ». *Chimères*, 66-67, 257-278.
- Gnourou, Oscar. (2009). « Postmodernité, communautarisme et multiculturalisme ». *Morbleu*. Récupéré de <http://www.morbleu.com/postmodernite-communautarisme-et-multiculturalisme/>
- Henzi, Sarah. (2010). « Stratégies de réappropriation dans les littératures des Premières Nations ». *Études en littérature canadienne*, 35(2), 76-94.
- Jérôme, Laurent. (2005). *Les réalités et les défis pour les jeunes en milieux inuit et autochtones contemporains*. Rapport soumis au ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada, Centre interuniversitaire d’études et de recherches autochtones (CIÉRA), Faculté des Sciences sociales, Québec, Université Laval.

- Lacasse, Germain. (2000). *Le bonimenteur de vues animées. Le Cinéma « muet » entre tradition et modernité*. Québec/Paris : Nota Bene/Méridiens Klincksieck.
- Lapierre, Michel. (2004). « Le ciel de Kerouac, la terre de VLB ». *Le Devoir*, 21 février. Récupéré de <https://www.ledevoir.com/lire/47921/le-ciel-de-kerouac-la-terre-de-vlb>
- Loiselle, Marie-Claude. (2004). « Littoral de Wajdi Mouawad. Au pays du silence ». *24 Images*, 119, 12-13. Récupéré de <https://www.erudit.org/fr/revues/images/2004-n119-images1105117/6800ac/>
- Lozonczy, Anne-Marie. (1997). « Du corps-diapora au corps nationalisé : rituel et gestuelle dans la corporéité négro-colombienne ». *Cahiers d'études africaines*, 148, 891-906. Récupéré de [https://www.persee.fr/doc/cea\\_0008-0055\\_1997\\_num\\_37\\_148\\_1837](https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1997_num_37_148_1837)
- Marshall, Bill. (2001). *Quebec National Cinema*. Montreal : McGill-Queen's University Press.
- Marsolais, Gilles. (1997). *L'aventure du cinéma direct revisitée : histoire, esthétique, méthodes, tendances, textes des cinéastes, repères chronologiques, glossaire, index*. Laval, Québec: 400 coups.
- Mazierska, Ewa et Rascaroli, Laura. (2006). *Crossing New Europe. Postmodern Travel and the European Road Movie*. London and New York : Wallflower Press.
- Ong, Walter J. (1982). *Orality and literacy: The Technologizing of the Word*. Methuen : London and New York.
- Poirier, Christian. (2004). « Le cinéma québécois et la question identitaire. La confrontation entre les récits de l'empêchement et de l'enchantement. » *Recherches sociographiques*, 45(1), 11–38.
- Poirier, Sylvie. (2009). « Les dynamiques relationnelles des jeunes autochtones (introduction) ». In Natacha Gagné et Laurent Jérôme (éds.), *Jeunesses Autochtones*. Québec : Presses de l'Université Laval et Presses Universitaires de Rennes, 21-36.
- Quéméner, Roselyne. (2007). « My Architect : A Son's Journey de Nathaniel Kahn Un voyage épistolaire vers l'absent ». In Nicole Cloarec (éd.), *Lettres de cinéma. De la missive au film-lettre*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 191-199.
- Robic-Diaz, Delphine. (2007). « La correspondance détournée de Dear America : Letters Home from Vietnam ». In Nicole Cloarec (éd.), *Lettres de cinéma. De la missive au film-lettre*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 147-157.
- Simonet-Tenant, Françoise. (2004). « Aperçu historique de l'écriture épistolaire : du social à l'intime ». *Le français aujourd'hui*, 147, 35-42. Récupéré de <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2004-4-page-35.htm>
- Smith, Linda Tuhiwai. (1999). *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. London, New York, Dunedin : Zed Books , University of Otago Press.
- Tourneur, Cécile. (2014). « La correspondance filmée de José Luis Guerin et Jonas Mekas : des voix en écoute ». *Entrelacs* 11, 1-12. Récupéré de <https://journals.openedition.org/entrelacs/1486>
- Vizenor, Gerald R. (2008). *Survivance: Narratives of Native Presence*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- Zumthor, Paul. (2008). « Oralité ». *Intermédialités*, 12, 169-202. Récupéré de <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2008-n12-im3626/039239ar/>

## La carta como elemento de la construcción de una memoria sobre la dictadura en el documental latinoamericano contemporáneo

Ignacio del Valle Dávila<sup>1</sup>

Recibido: 27 de febrero de 2019 / Aceptado: 11 de junio de 2019

**Resumen.** Este artículo tiene como objetivo estudiar los usos de la carta como estrategia discursiva y elemento narrativo en los films latinoamericanos contemporáneos dirigidos por familiares de militantes políticos y víctimas de los aparatos represivos de las dictaduras del Cono Sur. Con ese fin, se analizan los vínculos que entretengan tanto la enunciación epistolar como la carta, en su dimensión archivística, con el cine en primera persona y los modos performativos del audiovisual. Asimismo, se proponen diferentes modelizaciones de la memoria del pasado autoritario emprendidas por estos films: el paradigma de la resistencia, el de la víctima del terrorismo de Estado y el de la víctima colateral.

**Palabras clave:** enunciación epistolar; segunda generación; archivo; memoria; giro subjetivo; dictadura

### [en] The Letter as an Element in the Construction of a Memory of the Dictatorship in Contemporary Latin American Documentary

**Abstract.** This article aims to study the uses of the letter as a discursive strategy and narrative element in contemporary Latin American films directed by relatives of political militants and victims of the repressive apparatuses of the Southern Cone dictatorships. To this end, we analyze the links that interweave both the epistolary enunciation and the letter, in its archival dimension, with the cinema in the first person and the performative modes of the audiovisual creation. Likewise, we propose different models of the memory of the authoritarian past carried out by these films: the paradigm of resistance, the victim of State terrorism and the collateral victim.

**Key words:** epistolary enunciation; second generation; archive; memory; subjective turn; dictatorship

### [fr] La lettre comme élément de la construction d'une mémoire sur la dictature dans le documentaire latino-américain contemporain

**Résumé.** Cet article vise à étudier les usages de la lettre comme stratégie discursive et élément narratif dans les films latino-américains contemporains réalisés par des proches de militants politiques et des victimes d'appareils répressifs des dictatures du Cône Sud. À cette fin, on analyse les liens qui entremêlent l'énonciation épistolaire et la lettre, dans sa dimension archivistique, avec le cinéma à la première personne et les modes performatifs de l'audiovisuel. De même, on propose de différents modèles de la mémoire du passé autoritaire entrepris par ces films : le paradigme de la résistance, celui de la victime du terrorisme d'État et celui de la victime collatérale.

**Mots clé :** énonciation épistolaire ; seconde génération ; archive ; mémoire ; tournant subjectif ; dictature

<sup>1</sup> Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Brasil)

E-mail: [elvalledeignacio@gmail.com](mailto:elvalledeignacio@gmail.com)

**Sumario.** 1. Introducción. 2. El giro subjetivo y el espacio biográfico. 3. Autoetnografías. 4. Los elementos epistolares en los films y sus hibridaciones. 5. Conclusión. 6. Bibliografía.

**Cómo citar.** Del Valle Dávila, Ignacio (2019). La carta como elemento de la construcción de una memoria sobre la dictadura en el documental latinoamericano contemporáneo. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 19 (3), 327-346. <https://dx.doi.org/10.5209/arab.63478>

## 1. Introducción

El viento levanta polvo sobre una superficie terrosa, filmada en un travelling a ras de suelo. En la banda sonora se escucha su ulular. Lentamente la cámara se levanta y muestra un horizonte montañoso y desértico. Un fundido a negro da paso al título de la película: *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2009). La siguiente imagen es una filmación casera de un hombre joven que entra corriendo al mar (Imagen 1). La velocidad ha sido alterada para hacerla avanzar en ralentí. Una voz *over* afirma: “La primera vez que te vi fue en esta imagen de super-8. Nunca vi tu cuerpo en movimiento o más bien no lo recuerdo”. A continuación, la cámara muestra una mano recorriendo cajas de archivos, hasta detenerse en una en la que está escrito “Carlos Berger G., Caravana de la Muerte”. Durante ese tiempo, la voz ha continuado diciendo: “No podría recordarte porque nadie me habló nunca de ti. Tenía un año cuando te mataron y tú tenías 30”. La voz y la mano pertenecen al director Germán Berger, hijo de Carlos Berger, un dirigente político asesinado en el norte de Chile, tras el Golpe de Estado de 1973, cuyo cuerpo nunca ha sido encontrado.



Imagen 1. Film en super-8 de Carlos Berger. *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2009). Fuente: Captura de pantalla.



Los créditos del film *Elena* (Petra Costa, 2012), acompañados por los sonidos agudos de la lluvia y de un instrumento de viento, dan paso a imágenes desenfocadas de farolas, señales de tráfico y calles nocturnas de Nueva York filmadas desde un vehículo en movimiento. Enseguida, la cámara filma la ventanilla de un coche sobre la que se reflejan las luces, mientras en el interior se atisba la figura de una mujer joven (Imagen 2). Una voz *over* femenina acompaña la escena desde el inicio:

Elena, he soñado contigo esta noche. Tú eras suave, andabas por las calles de Nueva York con una blusa de seda. Intento caminar hasta ti, tocarte, sentir tu olor, pero cuando veo, tú estás encima de un muro, enredada en un montón de cables eléctricos. Miro otra vez, y veo que soy yo quien está encima del muro. Revuelvo en los cables, buscando que me dé la corriente y me caigo de un muro muy alto y me muero<sup>2</sup>.

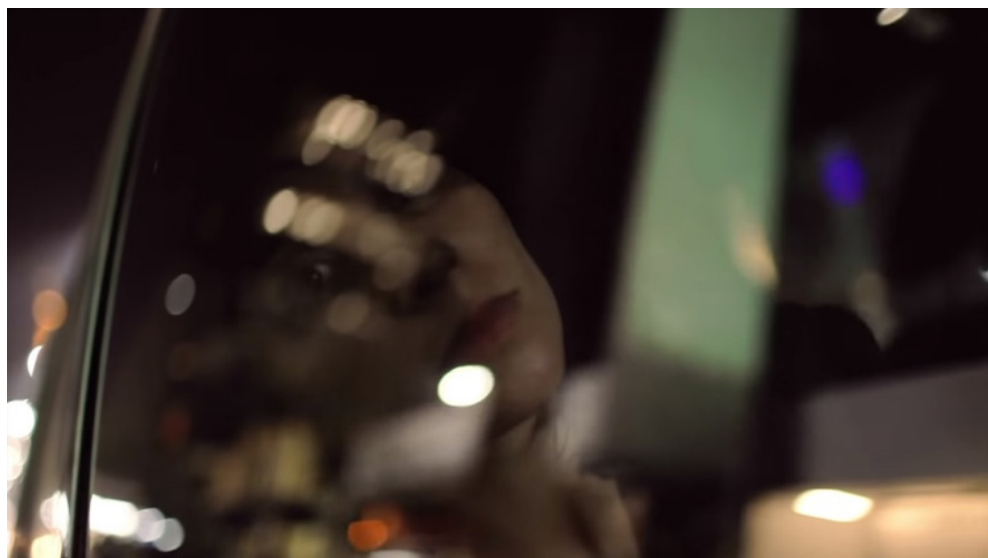


Imagen 2. Petra Costa en Nueva York. *Elena* (Petra Costa, 2012).

Fuente: Captura de pantalla.

La voz y el rostro pertenecen a Petra Costa, cuya hermana mayor, Elena Costa, se suicidó en 1991, a los 20 años, cuando estudiaba actuación en Nueva York.

En el inicio de *Mi vida con Carlos* y de *Elena* está presente el mismo recurso discursivo, que servirá para estructurar toda la narrativa: un *yo* se dirige a un *tú* ausente. Sin embargo, la distancia entre los interlocutores es insalvable, se trata de un contrato comunicativo imposible, pues el destinatario para quien en teoría el discurso del emisor ha sido elaborado, ha muerto. Como diría Lourdes Monterrubio, estamos ante una “escritura epistolar del duelo que posibilita la invocación-apelación del ausente en el territorio de la no-ficción” (2018: 467).

Evidentemente, ni Carlos Berger ni Elena Costa son los destinatarios reales de esas cartas audiovisuales, sino que lo es el público. Pero, en ambos casos, el dispo-

<sup>2</sup> Las traducciones de citas en portugués y en francés procedentes de libros o films publicados en esas lenguas son de mi autoría.

sitivo epistolar ha sido instrumentalizado con el objetivo de establecer un contrato de lectura que, parafraseando a Noel Carroll (2005), pretende que el espectador *considere* las *proposiciones* presentadas en el film como si un enunciador real –yo– estuviese dirigiéndose a un destinatario real –tú–, sobre acontecimientos reales que afectan a ambos<sup>3</sup>. Ese recurso 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.

La carta dirigida a un muerto no es corriente en las cinematografías latinoamericanas, quizás por la radicalidad de su propuesta; sin embargo, la enunciación epistolar sí ha encontrado un terreno relativamente fértil en el cine producido en el subcontinente. No es una novedad, pues bajo diversas formas, la epístola como elemento narrativo ha estado presente en algunos títulos de directores emblemáticos de los nuevos cines latinoamericanos, siendo la obra del argentino Fernando Solanas el caso más llamativo. Puede apreciarse en *La hora de los hornos* (1968)<sup>4</sup> y *Tangos, el exilio de Gardel* (1985)<sup>5</sup> y, en menor medida, de *Los hijos de Fierro* (1976) y *Sur* (1988)<sup>6</sup>. Sin embargo, solo es posible constatar en los últimos 15 años un aumento de películas donde la epístola tiene importancia como elemento narrativo o principio estructurador del relato. Al respecto, podríamos citar los largometrajes *Papá Iván* (María Inés Roqué, México-Argentina, 2000), *Los rubios* (Albertina Carri, Argentina, 2003), *Cartas postales de Leningrado* (Mariana Rondón, Venezuela, 2007), *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Lorena Giachino, Chile, 2006), *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, Chile-España, 2009), *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, Chile, 2010), *Abuelos* (Carla Valencia, Chile-Ecuador, 2010), *Diario de una búsqueda* (*Diário de uma busca*, Flávia Castro, Brasil-Francia, 2010), *Elena* (Petra Costa, Brasil, 2012), *Los días con él* (*Os dias com ele*, Maria Clara Escobar, Brasil, 2013).

Se trata de films que abordan, desde un prisma subjetivo y testimonial, experiencias asociadas a las violaciones de los derechos humanos perpetradas por las dictaduras de América Latina<sup>7</sup>. En ellos se ahonda en los traumas familiares vinculados al exilio, la tortura, la prisión política o la desaparición y sus realizadores pertenecen a una segunda o tercera generación, que aún no había nacido o no había llegado a la edad adulta en el momento en que se produjeron esos acontecimientos<sup>8</sup>. Trazar las

<sup>3</sup> Me inspiro aquí en la explicación que ofrece Carroll sobre la diferencia entre proposiciones ficcionales y no ficcionales. Así, por ejemplo, según Carroll, en el caso de la ficción se le estaría planteando al espectador: “pre-tendiendo que contemples estas proposiciones (*p*) como no-assertivas” (2005: 87-88).

Todas las traducciones de citas originales son nuestras.

<sup>4</sup> Véase al respecto el trabajo de María Amelia García y Teresita María Victoria Fuentes: “A Look from Literature on Fernando Solanas and Octavio Getino’s *The Hour of the Furnaces*” (2019).

<sup>5</sup> Para un análisis de este caso y su relación con el exilio ver: “Tangos, el exilio de Gardel: reflexividad y grotesco en el cine de Fernando Solanas” (Del Valle Dávila, 2014).

<sup>6</sup> Otros realizadores latinoamericanos, como la chilena Marilú Mallet en *Journal inachevé* (1982) o el brasileño-israelí David Perlov en *Diario 1973-1983* (1983), exploraron su propia biografía a partir de un tipo de auto-objetivación, el film-diario, que presenta algunos puntos en común con el film-carta, aunque no pueda ser confundido con este. Para un estudio de ambos casos, ver, respectivamente: “El espacio donde confluyen presente y pasado: “Un acercamiento a los films *Journal inachevé* y *La cueca sola* de Marilú Mallet” (Margulis, 2016) y “David Perlov, epifanías do cotidiano” (Feldman, 2011).

<sup>7</sup> En el caso de *Elena* la participación de los padres en organizaciones militantes clandestinas durante la dictadura brasileña, si bien es abordada en el film, no constituye su tema principal.

<sup>8</sup> La realizadora chilena Tiziana Panizza ha realizado la trilogía *Cartas Visuales* compuesta por los títulos *Dear*

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 son los principales objetivos de este artículo<sup>9</sup>. Mi hipótesis es que la utilización de este tipo de elementos es síntoma de una autoconsciencia filmica que se manifiesta como una reflexión sobre el carácter intrínsecamente mediático de la memoria<sup>10</sup>. Pero hay más, 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” –como lo denomina Leonor Arfuch (2002)– de los países del Cono Sur. Aún con plena conciencia del carácter provisorio de esta propuesta, me parece posible postular que, en estas películas, las diferentes modulaciones de lo epistolar aluden a la fuerte dependencia establecida entre la memoria y los medios que la vehiculan. Al mismo tiempo, la presencia de esos elementos epistolares propone una reflexión sobre el tránsito constante de la memoria en una trama de interacciones compuesta por distintos soportes, géneros y disciplinas que incluyen en sus formas de expresión al audiovisual y la escritura –puestos aquí de relieve–, pero también a las artes visuales y escénicas, a la fotografía, las instalaciones, etc. (Arfuch, 2016).

En buena parte de esos films, la enunciación epistolar, donde un *yo* se dirige a un *tú* del que está separado por el tiempo y el espacio, alcanza hibridaciones con otras formas inspiradas también en los géneros literarios, como el diario íntimo, el ensayo o la crónica de viajes. Ello no es de extrañar, pues en todos estos casos estamos ante discursos con una autoconsciencia filmica, cimentada a partir de una primera persona, en los cuales el testimonio es primordial. Habría que añadir, como ha hecho ver Paola Lagos Labbé (2012: 17), que en la gran mayoría de los casos la carta filmica no

---

*Nonna: A Film Letter* (2005), *Remitente, una carta visual* (2008) y *Al final: la última carta* (2012). De acuerdo con Irene Depetris Chauvin (2017: 452): “Narradas en inglés y en español, las cartas enfatizan la distancia, al tiempo que la recolección de imágenes y textos abstractos, íntimos y poéticos se yuxtaponen y liberan sentidos múltiples”. Se trata de cortometrajes donde experiencias personales asociadas con distintas relaciones de parentesco –madre, hija, nieta, sobrina– se entrecruzan con una reflexión sobre el cine, la memoria, la distancia, el paso del tiempo. En esa reflexión se hacen presentes algunos de los principales conflictos sociales que enfrenta la sociedad chilena a comienzos del siglo XXI: el pasado dictatorial, la modernización neoliberal, las reformas urbanísticas, la muerte de Augusto Pinochet y las protestas estudiantiles de los años 2010 y 2011. Sin embargo, no son, en términos estrictos, films donde se elabore una memoria transgeneracional de las dictaduras latinoamericanas.

<sup>9</sup> La lista de películas realizadas por familiares de víctimas de violaciones de los derechos humanos o de opositores a las dictaduras latinoamericanas es bastante más extensa que la serie de ejemplos que he citado; sin embargo, me he limitado a mencionar –sin pretensión de exhaustividad– aquellas donde los elementos epistolares juegan un papel de importancia dentro de la narración o de la enunciación. Desde una perspectiva transnacional, la investigación más completa hasta la fecha sobre los llamados films de segunda y tercera generación en América Latina es la tesis de doctorado de Fernando Seliprandy: “Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul” (2018). El autor ha rastreado la existencia de 67 documentales (cortometrajes, medietrajes y largometrajes) con estas características realizados entre 1996 y 2017 en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay.

<sup>10</sup> Sigo aquí el pensamiento de Andreas Huyssen sobre el papel de los medios en el impulso de los “pretéritos presentes”: “Más allá de cuáles hayan sido las causas sociales y políticas del boom de la memoria con sus diversos subargumentos, geografías y sectores, algo es seguro: no podemos discutir la memoria personal, generacional o pública sin contemplar la enorme influencia de los nuevos medios como vehículos de toda forma de memoria. En este sentido, ya no es posible seguir pensando seriamente en el Holocausto o en cualquier otra forma de trauma histórico como una temática ética y política sin incluir las múltiples formas en que se vincula en la actualidad con la mercantilización y la espectacularización en películas, museos, docudramas, sitios de Internet, libros de fotografías, historietas, ficción e incluso en cuentos de hadas (*La vita é bella*, de Benigni) y en canciones pop” (2007: 24).

espera respuesta del destinatario, sino el compartir con el espectador las reflexiones del director.

En la coproducción franco-brasileña realizada por Flávia Castro la copresencia del diario y la carta es tan fuerte que incide sobre el título. En portugués se tituló *Diário de uma busca*, haciendo hincapié en el carácter de diario filmico y búsqueda personal de la directora de la película, que intenta investigar la muerte de su padre, el militante Celso Castro, ocurrida en los últimos meses de la dictadura brasileña. Para el circuito francés, donde el film llegó antes que a Brasil, se escogió como título *Lettres et révolutions* (Cartas y revoluciones), poniendo el énfasis en las numerosas cartas de Celso Castro que son leídas en el film y en su actividad política (Seliprandy, 2018: 46)<sup>11</sup>.

Esa hibridación se hace particularmente presente en el largometraje *Viajo porque debo, vuelvo porque te amo* (*Viajo porque preciso, volto porque te amo*, Marcelo Gomes, Karim Ainouz, Brasil, 2009), si bien la memoria de la dictadura no sea el tema del film. La voz *over* asume ser, al mismo tiempo: un diario de viajes; cartas de amor a la esposa perdida; y, curiosamente, el registro de una bitácora de trabajo, con datos sobre la geología semiárida del interior del Nordeste brasileño. Nada de eso, empero, puede considerarse como verdadero, pues ni el enunciador ni los acontecimientos son reales, volveré sobre este punto más adelante.

## 2. El giro subjetivo y el espacio biográfico

El incremento de producciones cinematográficas que echan mano de la forma epistolar está asociado a la revalorización contemporánea de los relatos subjetivos. Como destaca Beatriz Sarlo (2005), en los últimos cuarenta años, en las narraciones sobre el pasado puede percibirse, en líneas generales, un desplazamiento del centro de interés desde el análisis de los grandes procesos históricos hacia el de lo cotidiano, lo privado y lo íntimo; nuevos espacios para la investigación donde gozan de visibilidad figuras tradicionalmente marginadas o subalternas como las mujeres y las minorías raciales y sexuales. Dentro de ese progresivo y parcial cambio de foco, ha ganado terreno el análisis de lo que Sarlo denomina “discursos de memoria”, es decir, “diarios, cartas, consejos, oraciones” (2005: 19). Esas mudanzas confirmarían que estaríamos en presencia de un “giro subjetivo” que afecta a la producción intelectual y artística:

Contemporáneo a lo que se llamó en los años setenta y ochenta el “giro lingüístico”, o acompañándolo muchas veces como su sombra, se ha impuesto el *giro subjetivo*. [...] Coincide con una renovación análoga en la sociología de la cultura y los estudios culturales, donde la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años sesenta, fue ocupado por las estructuras. Se ha restaurado la *razón del sujeto* que fue, hace décadas, mera “ideología” o “falsa conciencia”, es decir, discurso que encubría ese depósito oscuro de impulsos o mandatos que

<sup>11</sup> Dado que se trata de una coproducción franco-brasileña y que el film circuló antes en Francia que en Brasil, me parece pertinente considerar el título en francés como una versión a la que se le debe atribuir la misma importancia que al título escogido para Brasil. En virtud de ello, a continuación utilizaré ambos títulos para referirme al film.

el sujeto necesariamente ignoraba. En consecuencia, la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra la vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar la identidad lastimada. (2005: 22)<sup>12</sup>

Como ha hecho ver Leonor Arfuch (2016), ese *giro subjetivo* está también asociado al creciente interés –que en los peores casos se ha convertido en una moda dentro del argot académico– por el estudio de los *afectos*. Es decir, por hacer de las emociones un objeto de análisis a partir del cual aproximarse al sujeto o a los lazos entre el sujeto y las comunidades a las que pertenece. Esta aproximación les otorga a los afectos un lugar importante en la estructura social, al tiempo que se interesa por las consecuencias políticas de ellos, consciente de que la delimitación de las fronteras entre lo público y lo privado se vuelve un ejercicio cada vez más difícil y arriesgado. Frontera imposible de establecer en el caso de los films estudiados, donde las consecuencias (públicas y privadas) del terror de Estado son abordadas a partir de la huella afectiva que dejaron en la segunda generación. Como veremos más adelante, la carta en ellos sirve como testimonio de esa huella y, a la vez, como *patrimonio afectivo*, ruina del pasado.

Desde la perspectiva de los estudios culturales, Robert Stam y Ella Shohat (2005: 402-405) ofrecen un diagnóstico de la producción contemporánea que coincide con Sarlo y Arfuch al contemplar el resurgimiento de la subjetividad como una reacción a la disolución del sujeto emprendida por el posestructuralismo. Sin embargo, llama la atención que ambos autores le atribuyan al pensamiento poscolonial un papel primordial dentro de esa crítica al posestructuralismo. Para el poscolonialismo lo que subyacería tras la declarada muerte del sujeto sería la negativa de agentes que tradicionalmente han gozado de posiciones hegemónicas –hombres blancos occidentales de naciones ricas– a aceptar que otros agentes tradicionalmente considerados como periféricos alcanzasen el estatuto de sujetos –mujeres, autores no occidentales, minorías, etc.–. No es mi intención en este artículo polemizar sobre las intenciones de los posestructuralistas; sin embargo, sí me parece pertinente destacar que la *confianza en la primera persona*, de la que habla Sarlo, ha sido una reivindicación de corrientes de pensamiento periféricas. Ello por dos razones: la primera es que nos ayudaría a entender por qué la eclosión de narrativas subjetivas –dentro de las que se sitúa la enunciación epistolar– encuentra terreno fértil en las cinematografías latinoamericanas, tradicionalmente consideradas como periféricas. La segunda es que las mujeres –históricamente excluidas de la realización cinematográfica o relegadas

---

<sup>12</sup> Recientemente Fernando Seliprandy (2018: 29) ha llamado la atención sobre las “complicaciones epistemológicas” del concepto de *giro subjetivo*, destacando, por un lado, la idea de cambio brusco y abrupto que encierra la noción de *giro* y, por otro, el riesgo de caer en una dicotomía donde habría un *antes* objetivo y asertivo, claramente separado de un *ahora* subjetivo y titubeante. Los reparos de Seliprandy alertan acertadamente sobre los riesgos de una lectura apresurada del concepto, demasiado preocupada por encontrar un nombre llamativo con el que bautizar nuevas tendencias cinematográficas. Evidentemente, ni toda la producción contemporánea es subjetiva y titubeante, ni existen hitos claramente determinables que hayan establecido un cambio abrupto en la producción. Ahora bien, respecto de esto último habría que recordar que la propia Sarlo se refiere al giro subjetivo como un largo proceso iniciado en los años setenta y no como una súbita moda intelectual. Finalmente, aunque los relatos subjetivos no sean mayoritarios, sí han tenido una importante repercusión en los circuitos de festivales, en la recepción crítica y en la teorización académica, lo que hace perfectamente posible atribuirles un papel relevante en el devenir de las cinematografías latinoamericanas.

a un papel secundario— han gozado de una centralidad indiscutible como directoras de films sobre la memoria de la segunda generación en América Latina. Es más, aunque son pocas las películas que asumen explícitamente un discurso feminista, esta producción se caracteriza por una fuerte tendencia a analizar desde un prisma testimonial, doméstico y familiar las consecuencias de macroprocesos sociales, como las dictaduras del Cono Sur, haciéndose eco de un principio de la segunda ola del feminismo: el carácter político de lo privado.<sup>13</sup>

El rescate de la subjetividad tiene como piedra angular la utilización de la primera persona y el abandono de las pretensiones de omnisciencia, autoridad, asertividad y objetividad del documental tradicional. De acuerdo con Pablo Piedras: “la incorporación de la primera persona autoral en el cine documental producirá perturbaciones en los pactos comunicativos entre la obra y el espectador, dado que el tipo de aserción sobre el mundo histórico formulada por el documental ingresaría en una zona de relativismo a causa del énfasis en la subjetividad” (2014: 107). Es por ello que —como el propio Piedras advierte— ese tipo de cine puede relacionarse con el *modo performativo* del cine documental, definido por Bill Nichols como aquel que: “enfatisa el aspecto subjetivo o expresivo del propio compromiso del cineasta con su tema y la receptividad del público con ese compromiso” (2005: 63).

Puede entreverse en los análisis de Piedras y Nichols que ese relativismo subjetivo va de la mano con una identificación entre el enunciador y la persona real del cineasta, estableciéndose un pacto autobiográfico. En ese sentido, pese a la diferencia de soportes, sería posible establecer similitudes entre los films que asumen una enunciación epistolar y las cartas de amor, donde, de acuerdo con Celia Fernández Prieto: “el yo y el tú textuales, se identifican con el remitente y el destinatario reales, cuyos nombres propios y dirección postal constan en el sobre y en el propio marco de la carta y entre ellos rige un pacto de veracidad, es decir, ambos confían en que el otro dice la verdad, escribe lo que realmente siente” (2001: 20). Aunque la enunciación en estos films no coincide a la que se establecería entre dos amantes, sí está dentro del campo de los afectos —involucra relaciones e historias familiares— y se presupone que se está diciendo la verdad. Con todo, al igual que en la escritura epistolar, en todos estos films las puertas de la ficción permanecen entreabiertas. Buscando evidenciar esa ambigüedad, François Jost recupera para el cine una reflexión de Genette sobre la literatura: nada haría posible diferenciar, al menos en teoría, una novela en primera persona del “conjunto de enunciados constitutivos de una autobiografía, de un diario o de correspondencia auténticos” (2014: 139). En efecto, incluso en relatos en primera persona que reivindican su carácter auténtico o veraz, la superposición del narrador y del autor se ven tensionadas por la imposibilidad de una identificación total entre ambos, que va de la mano con la imposibilidad de la fusión total entre la vivencia y su representación. De esta manera, incluso en los discursos cinematográficos que asumen el paso de

<sup>13</sup> Esta explicación me parece más satisfactoria que atribuirle un “simulacro edípico” a las directoras que, a través de un cine en primera persona, han indagado sobre la prisión política, tortura, exilio, muerte o desaparición de sus padres, como ha propuesto Ana Amado: “Entre los títulos y autores cada vez más numerosos sobresale, por la relevancia de sus respectivas búsquedas formales (quizá también por su circulación en circuitos de estreno comercial, no accesible en todos los casos), la producción de un puñado de artistas y cineastas mujeres. [...] son obras que pueden interpretarse como un testimonio abierto a los dilemas de la memoria personal al poner en escena, desde su posición de hijas, un simulacro edípico en nombre de la memoria del padre o de los padres muertos a raíz de la violencia política de los setenta” (2005: 225-226).

la tercera persona a la primera, se “vuelve difícil la separación de lo ficticio y de lo vivido” (Jost, 2014: 139).

*Diario de una búsqueda/Lettres et révolutions* comienza con las siguientes palabras de Flávia Castro: “Mi padre murió en Puerto Alegre, el 4 de octubre de 1984, en circunstancias misteriosas. Él tenía 41 años... No sé si la palabra misteriosa es la más apropiada. Voy a empezar otra vez”. Las palabras parecen estar siendo leídas, la voz es segura, nada está siendo improvisado. ¿Se trata de una hesitación real? ¿Está siendo reconstituida una duda que realmente asaltó a la directora? ¿Se trata de un recurso que causar la sensación de titubeo, de inseguridad y de incertidumbre? ¿Cuánto de veracidad y cuánto de ficción hay en las palabras que Germán Berger le escribe a su padre asesinado? ¿Se pueden considerar como el recuerdo de vivencias las animaciones que inserta Macarena Aguiló en *El edificio de los chilenos*? (Imagen 3). La cuestión no es poner en duda la sinceridad de las emociones contenidas en los ejemplos citados, sino plantear que en ellos lo vivido se entremezcla con lo imaginado –la base de toda ficción– creando una “zona intermediaria” entre la ficción y la realidad (Jost, 2014: 139).<sup>14</sup>



Imagen 3. Zonas intermediarias: fragmento animado de *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010). Fuente: Captura de pantalla.

De forma un tanto apresurada, podría aducirse contra el argumentó de Jost que no deben establecerse comparaciones entre el *yo* de la literatura y el del cine puesto que ambos soportes son diferentes. Surge aquí la cuestión de la imagen indicial como una diferencia (en apariencia) insalvable entre el cine y la literatura que dificultaría una reflexión sobre las posibles aproximaciones de las figuraciones del *yo* y del pacto autobiográfico en el audiovisual y en la escritura. Ese tipo de posicionamientos

<sup>14</sup> En esa misma zona intermediaria se halla otro título emblemático de la enunciación epistolar en América Latina, aunque no directamente relacionado con la dictadura, *Viajo porque debo, vuelvo porque te amo*. Su reflexión ensayística de fuerte valor antropológico sobre un Nordeste brasileño postergado y condenado a la extinción está poderosamente enraizada en lo real –todas las imágenes son documentales–, a pesar de que la vivencia relatada por la voz *over* sea ficticia.

destilan la nostalgia por una ontología de la imagen indicial de raigambre baziniana. Todo ello pareciera un velero frágil, que corre el riesgo de zozobrar en el océano turbulento de unos y ceros del digital. Evidentemente la configuración del *yo* en un soporte audiovisual tiene particularidades con respecto a la del soporte escrito, pero lo que me parece interesante aquí es que en ambos casos estamos ante una construcción –incluso si creyéramos fervientemente en el realismo ontológico del cine–. Habría que añadir que, a su manera, los índices también están presentes en la literatura, y que son particularmente evidenciados cuando lo que está en juego son las “zonas intermediarias” y el pacto autobiográfico. Como afirma Arfuch:

Pero si los géneros canónicos están obligados a respetar cierta verosimilitud de la historia contada –que no supone necesariamente veracidad–, otras variantes del espacio biográfico pueden producir un efecto altamente desestabilizador, quizá como “desquite” ante tanto exceso de referencialidad “testimonial”: las que, sin renuncia a la identificación de autor, se plantean jugar otro juego, el de trastocar, disolver la propia idea de autobiografía, desdibujar sus umbrales, apostar al equívoco, a la confusión identitaria e indicial –un autor que da su nombre a un personaje, o se narra en segunda o tercera persona, hace un relato ficticio con datos verdaderos o a la inversa, se inventa una historia–otra, escribe con otros nombres, etc. etc. (2002: 98)

En la traducción al español de la novela *A resistência* (2015) (*La resistencia*, 2018), de Julián Fuks, escritor brasileño de origen argentino, la portada fue concebida usando una foto de infancia de los hermanos del autor. Tanto en ese libro y como en la novela anterior de Fuks, *Procura do romance* (2011), el protagonista se llama Sebastián –un nombre hispánico cuya última sílaba presenta la misma dificultad de pronunciación en portugués que el nombre real del escritor. En *Ensaio de vôo* (2017) las reflexiones de Paloma Vidal sobre escribir en un teléfono móvil inciden en la forma de escribir el libro –sin utilizar las mayúsculas–, la diagramación y el trabajo de edición<sup>15</sup>. Los tres ejemplos dan cuenta de los juegos con referenciales, índices y soportes en la literatura, a los que se refería Arfuch. Pero más interesante resulta constatar que esos mismos juegos están también presentes en el cine. En *Los rubios* (2003), la directora Albertina Carri hace que la actriz Analía Couceyro interprete a la cineasta Carri. En *El eco de las canciones* (2010), la narración en apariencia autobiográfica de la directora Antonia Rossi es leída, en realidad, por una actriz y nunca vemos a la cineasta en la imagen. En ambos films, y en otros como *El edificio de los chilenos* y *Adieu Général* (Luis Briceño, 2009), hay animaciones, dibujos y collages que sirven para construir una narrativa autobiográfica centrada en el *yo*, pero desvinculada de una lógica indicial.

Finalmente, insistir únicamente en que la importancia de las diferencias de soporte que se yerguen entre literatura y cine va contra la lógica establecida por los propios films que conforman el objeto de estudio de este artículo. Así como se puede apreciar en ellos una zona intermediaria entre ficción y no ficción, también es posible distinguir otra zona intermediaria: la intermedialidad de sus discursos sobre la memoria. Tanto la enunciación epistolar presente en algunas de estas películas como la

<sup>15</sup> Agradezco a mi colega Cristiane Checchia por sus valiosas ponderaciones sobre la cuestión del soporte en los libros de Paloma Vidal.



aparición de cartas y otros elementos que remiten a misivas –sobres, sellos– van en esa dirección. Es más, estamos ante narrativas donde la preposición *entre* adquiere una relevancia inusitada: *entre* la ficción y la autobiografía, *entre* lo privado y lo público, *entre* el audiovisual y otros soportes, historia *entre* generaciones, construidas *entre* países. Es por ello que me parece pertinente desarrollar una aproximación analítica atenta a esas transferencias. Se trata, en definitiva, de textos que conforman un *espacio biográfico*, en el sentido de una trama de interrelaciones simbólicas, en la que interactúan diferentes géneros discursivos, medios y soportes que construyen un *horizonte de inteligibilidad* que puede ser interpretado como una “reconfiguración de la subjetividad contemporánea” (Arfuch, 2016: 247).

### 3. Autoetnografías

Para los fines de este estudio, quizás sea pertinente evocar la noción de *autoetnografía* propuesta por Catherine Russell (2013) para films de Chris Marker y Jonas Mekas donde se desarrollan reflexiones audiovisuales que se valen de diferentes tipos de enunciación y pactos de lectura a partir de la primera persona. Según la autora, este tipo de films asume una dimensión *autoetnográfica* en la que convergen lo personal y lo político, lo privado y lo público o, dicho de otra manera, donde las indagaciones sobre lo personal y lo privado, que se logran a partir de una representación de sí mismo, son privilegiadas como la perspectiva desde la cual se especula en torno a procesos históricos que afectan a las sociedades:

La autobiografía se convierte en etnográfica cuando el cineasta o videoasta entiende que su historia personal está involucrada en formaciones sociales y procesos históricos mayores. [...] En lo que respecta a la politización de lo personal, con frecuencia las identidades son interpretadas a partir de varios discursos culturales, ya sean étnicos, nacionales, sexuales, raciales o de clase. (Russell, 2013: 188)

Esta reflexión me parece particularmente pertinente para aproximarse a toda una corriente cinematográfica latinoamericana contemporánea que ha construido memorias fragmentarias del pasado autoritario a partir de experiencias subjetivas de militantes-víctimas<sup>16</sup> y de sus hijos o nietos. A pesar de que una de las principales críticas que se le ha hecho a este tipo de producción sea la de hacer prevalecer, de manera egocéntrica, el dolor de una segunda (o tercera) generación por sobre los intentos de comprensión y valorización del compromiso político de sus padres o abuelos<sup>17</sup>, ello no pone en entredicho la dimensión política de estas películas. El trauma personal en todos estos films es el de las víctimas del terror de Estado y está intrínsecamente asociado al pasado dictatorial y a los procesos revolucionarios de sus respectivas sociedades (Bossy y Vergara, 2010: 46). Esa dimensión política del trauma está presente tanto en los films en que los descendientes se identifican con sus padres y abuelos –donde opera una transmisión transgeneracional de la memoria–, como en aquellos donde la

<sup>16</sup> Aunque en una dimensión mucho menor también existen films que trabajan desde una dimensión subjetiva la memoria de los perpetradores y sus familiares, siendo el principal ejemplo: *El pacto de Adriana* (Lisette Orozco, Chile, 2017).

<sup>17</sup> Ver al respecto, por ejemplo, las críticas de Beatriz Sarlo (2005: 146-157) al film *Los rubios*.

militancia de estos últimos produce rechazo, ruptura, distanciamiento y sentimiento de abandono en los primeros<sup>18</sup>. En ambos casos, la adhesión o rechazo a la figura y a la memoria de los padres no se reduce a un plano exclusivamente interpersonal ni puede disociarse de lo político. Incluso cuando la comunicación transgeneracional se ve puesta en entredicho por el silencio de la primera generación ante el trauma, estamos ante “silencios históricos y personales”, como afirma la cineasta María Clara Escobar, en el film *Los días con él* (2013), en el que explora la difícil relación que tiene con su padre, el dramaturgo Carlos Henrique Escobar<sup>19</sup>.

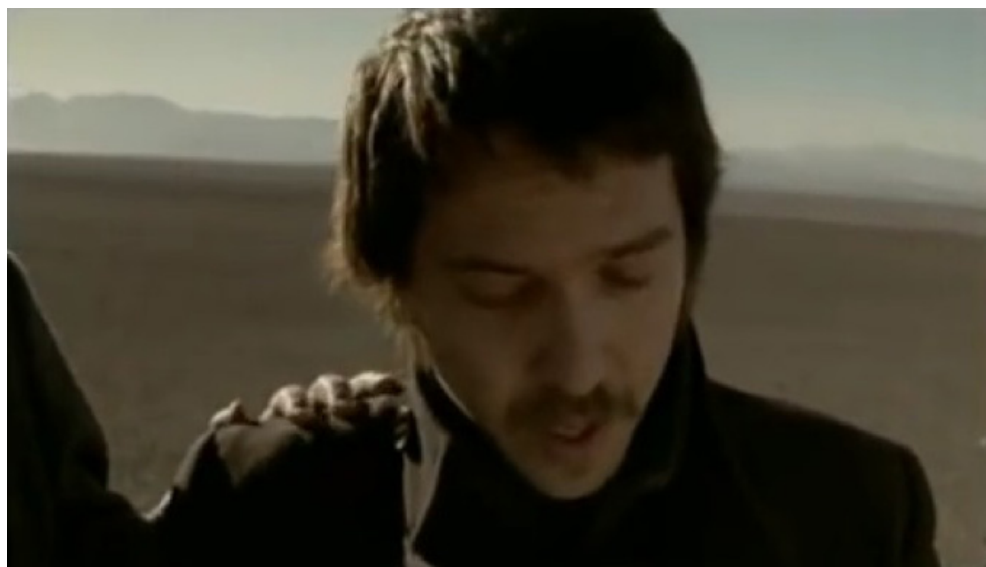


Imagen 4. German Berger lee la carta a su padre. *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2009). Fuente: Captura de pantalla.

El clímax de *Mi vida con Carlos* es un buen ejemplo de esa imbricación. El director, Germán Berger y sus tíos, Ricardo y Eduardo, acuden al desierto de Atacama donde, en algún paraje desconocido, yacen los restos del padre del primero. Un plano general filma a los tres hombres mientras se pasean en diferentes direcciones, sin mirarse, en medio del árido paisaje. La siguiente imagen es un primer plano de Berger que lee una desgarradora carta dirigida a su padre. La lectura se le hace difícil, el cineasta suspira, tose, se interrumpe, la voz se le quiebra y llora, mientras la mano de uno de sus acompañantes se posa sobre su hombro (Imagen 4). Toda la escena transcurre en ese mismo plano cerrado que encuadra a Berger, con la excepción de un inserto de uno de sus tíos, que probablemente fue incluido en el montaje para mantener la continuidad. Finalmente, cuando el cineasta-hijo ha terminado la lectura de la carta, los tres se abrazan brevemente y la cámara se aleja, reencuadrándolos frontalmente en un plano general. La última toma de la secuencia en el desierto es

<sup>18</sup> Para un análisis pormenorizado de la transmisión transgeneracional de la memoria y de su posible escisión ver el trabajo de Fernando Seliprandy (2015) sobre el film *Los rubios*.

<sup>19</sup> La fórmula de María Clara Escobar fue adoptada como título de la muestra sobre este tipo de producciones latinoamericanas, organizada por Natalia Barrenha y Pablo Piedras, en São Paulo, a comienzos de 2014.

un gran plano general, filmado con un teleobjetivo, que muestra a los tres caminando juntos, mientras sus siluetas se recortan comprimidas contra el ocaso e irrumpen con fuerza la música incidental. Todos los elementos de la puesta en escena –el paisaje, la interpretación de los tres, la lectura de la carta en primer plano, el encuadre final– parecen haber sido calculados con bastante cuidado para lograr un fuerte impacto emocional. El elemento central es la autoexposición de Berger, que tiene cariz de exceso.

Esta estrategia discursiva busca premeditadamente darle protagonismo al *yo* del cineasta. Podría cuestionarse la ausencia de un mayor distanciamiento crítico que ponga en evidencia el carácter de construcción inherente a toda autorrepresentación. Sin embargo, ello no invalida la dimensión política que continúa teniendo el ejercicio de memoria efectuado por Berger y sus tíos, a través de la lectura de la carta-elegía. Es más, la figura de Carlos es legitimada por su hijo como padre y como dirigente político, al tiempo que los vínculos entre dolor privado y exigencia pública de justicia son explícitamente reivindicados en la carta escrita y leída por Germán Berger: “El tiempo ha pasado y la verdad se ha impuesto, la justicia en parte ha llegado y la capacidad de recordar es aún muy leve”.

Cabría preguntarse qué modelizaciones de la memoria ofrecen estos films. De acuerdo con Marcos Napolitano, a pesar de las particularidades de cada caso, en el Cono Sur el trabajo de memoria sobre las dictaduras ha sido elaborado teniendo como modelo dos paradigmas exógenos: la resistencia al nazismo-fascismo, durante la Segunda Guerra Mundial, y la Shoah:

La memoria de la resistencia actualiza el sentido del heroísmo y de la acción heroica en la Historia, pues reivindica su lucha en nombre de la humanidad y no solo de la nación o de un *parti pris*. La memoria del Holocausto/Shoah impone la perspectiva de la víctima en el proceso de comprensión del pasado a partir de su testimonio. Ambos se volvieron imperativos ético-políticos que estructuran un régimen de memoria volcado en la reconstrucción de las sociedades atravesadas por procesos de violencia política, como en el caso de las dictaduras latinoamericanas. (2018: 215)

Napolitano agrega que, a partir de esos dos imperativos –el de la víctima y el del miliciano/resistente–, se configura una tipología intermedia de trazos heroicos, que es resistente y víctima al mismo tiempo: “Son héroes porque resistieron al poder opresor, son víctimas porque este poder opresor es tan asimétrico y violento que los conceptos tradicionales de guerra no son pertinentes para comprender y asimilar la violencia del conflicto” (215).

En los films estudiados es perceptible la presencia de los paradigmas del resistente, la víctima y el resistente-víctima, si bien el énfasis que se hace en cada una de ellos varía de acuerdo con el film y con la imagen de la primera generación que se pretende ofrecer. Sin embargo, si los modelos de la Shoah, de la resistencia y de la resistencia-víctima han sido instrumentalizados para construir una memoria sobre la primera generación, se revelan menos fecundos a la hora de explicar cómo la segunda (y tercera) generación construye una memoria de su propia experiencia. Me arriesgaría a decir que lo hace desde la perspectiva de la víctima, pero en una dimensión diferente a la de la Shoah o a la del resistente que cae. Es la perspectiva de la víctima *colateral*, que sufre las consecuencias tanto del terror de Estado como de la resistencia de sus progenitores.

La imagen del niño o de la niña inocente –en los diversos sentidos de la palabra– e indefensa transita toda esta filmografía a partir del recuerdo: es Albertina Carri,

que no perdona a sus padres que antepusieran su militancia a sus vidas; es Macarena Aguiló, víctima de unos padres que la abandonaron en Cuba para combatir a la dictadura de Pinochet; es Germán Berger, a quien la dictadura deja huérfano de padre; es Flávia Castro, a quien su madre le confiesa que ella y su hermano eran un estorbo para la lucha clandestina. Ahora bien, sin pretender negar la legitimidad de las reivindicaciones de la segunda generación, desde el punto de vista de la elaboración de una memoria del pasado histórico reciente, el riesgo de la perspectiva de la víctima *colateral* radica en dejar de lado un análisis de la historicidad de los conflictos abordados, en aras de una emotividad que puede llevar a equipar los daños causados por las dictaduras con los infligidos por sus opositores.

#### 4. Los elementos epistolares en los films y sus hibridaciones

Films estructurados como epístolas; cartas leídas por una voz *over* o, en ocasiones, por la voz en *off* de alguien que permanece fuera de campo o, incluso, leídas delante de la cámara; misivas rescatadas del baúl de los recuerdos de una familia o de algún archivo público, la relación con diversos elementos epistolares no es uniforme en las películas que analizamos. Tal y como estudia Lourdes Monterrubio (2018), la presencia epistolar en el cine tiene, al menos, tres modos de inserción: la carta al interior del relato, el film-carta, en el que la enunciación asume la forma de una misiva, y los films contruidos a partir de diferentes epístolas. Las tres grandes categorías pueden encontrar hibridaciones, como ocurre, por ejemplo, en *Mi vida con Carlos*, donde el relato está estructurado como una gran carta al padre muerto, pero hay espacio para numerosas cartas escritas, en el pasado, por la madre del director, Carmen Hertz, que ella misma lee en voz *over*. Por último, las epístolas también irrumpen en la imagen como testimonios escritos por alguno de los personajes. Lo mismo sucede en *Diario de una búsqueda/Lettres et révolutions* donde, como se ha visto, el film-diario va de la mano con la lectura de las cartas del padre de Flávia Castro, a cargo de la directora y de su hermano, Joca. La decisión de que ambos sean los encargados de revelar el contenido de las cartas sirve para reforzar los vínculos sanguíneos y afectivos con el remitente. Una estrategia similar está presente en *El edificio de los chilenos*, donde son leídas tanto cartas que Margarita Marchi, la madre de la realizadora, le escribía a su hija, a la que había dejado en Cuba para irse a combatir la dictadura chilena, como cartas de la pequeña Aguiló sobre su experiencia en la isla.

Las dos primeras formas propuestas por Monterrubio –la carta dentro del film y el film como carta– son las más fácilmente distinguibles en la producción latinoamericana contemporánea, mientras que el relato coral es prácticamente inexistente. Por importante que sea el lugar que se le otorga a la aparición de otras voces epistolares dentro de la narración, estas son secundarias con respecto al testimonio subjetivo que estructura el relato y que no es otro sino el del cineasta. En ese sentido, si la asertividad del documental clásico ha dado paso en este tipo de films a una apuesta por la duda, la ambigüedad y la subjetividad, curiosamente ello no se ha traducido en una crisis de la unicidad del enunciadador. El cineasta parece dudar de todo, menos de que su perspectiva subjetiva sea la más pertinente para encarar el tema que tiene entre manos y que, en virtud de ello, debe ser privilegiada. Detrás y delante de la cámara, el cineasta reivindica su subjetividad asumiendo una interpretación fuertemente protagónica que encuentra sus raíces en la concepción del autor cinematográfico. Por otro lado, los films que se interesan por tratar al mismo tiempo varias historias asociadas a la segunda generación

no han explorado las capacidades expresivas del film-diario o de la enunciación epistolar, optando por un formato bastante más convencional, que gira en torno a un coro de “cabezas hablantes” (Seliprandy, 2018: 100).<sup>20</sup>

La carta como objeto es omnipresente en estos films y tiene una importancia similar a las fotografías o los dibujos infantiles encontrados en el baúl de los recuerdos. Dentro de esta dimensión archivística, es un vestigio, un indicio, un documento que sirve para reconstruir fragmentariamente el pasado y –más importante aún– sus voces. A la vez, quien lo conserva lo hace porque le atribuye un valor patrimonial, monumentalizándolo, transformándolo en documento-monumento, como diría Jacques Le Goff (2013), de la memoria transgeneracional. Es por ello que su materialidad suele ser explorada; la carta aparece en cámara como prueba fragmentaria del pasado, amarillenta, marcada por los residuos que sobre ella ha imprimido el tiempo (Imagen 5). Esa materialidad puede testimoniar incluso las condiciones de clandestinidad y la traumática relación entre padres e hijos. Es el caso de las misivas ocultas en microfilms que militantes chilenos les enviaban a los hijos que habían dejado en Cuba, como se muestra en *El edificio de los chilenos* (Imagen 6). Cuando se trata de cartas grabadas en cintas de casete –presentes en films como *Elena* y *Abuelos*, la atmósfera sonora de ese formato, sus ruidos e imperfecciones, es lo rescatado.

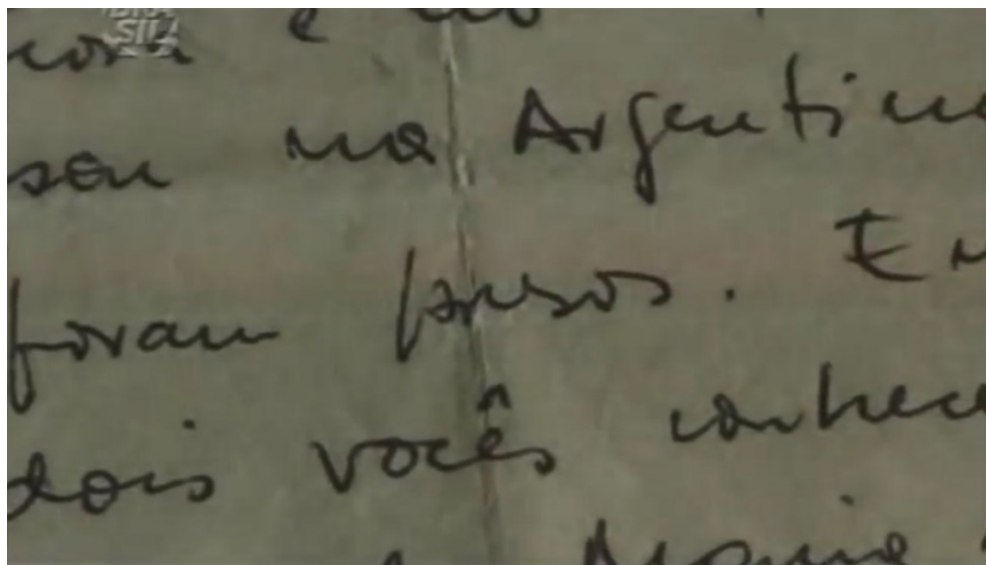


Imagen 5. Las huellas del paso del tiempo en la carta. *Diário de uma busca/Lettres et révolutions* (Flávia Castro, 2010). Fuente: Captura de pantalla.

<sup>20</sup> Empleo la expresión *cabezas hablantes* porque es la traducción más cercana a “cabeças falantes” utilizado en portugués por Seliprandy. A su vez, me parece preferible a “bustos parlantes” –este último de uso corriente en España– porque semánticamente se aproximarse más al original inglés: “talking heads”.



Imagen 6. Cartas en microfilms. *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010).  
Fuente: Captura de pantalla.

La carta forma parte del “cúmulo de ruinas” imposible de recomponer, que forman el pasado, según la célebre fórmula de Walter Benjamin (1994: 226). Su función de comunicar un remitente y un destinatario separados por el tiempo y el espacio se ve drásticamente magnificada, pues como ruina del pasado, conecta épocas diferentes y permite un diálogo fragmentario de los muertos con los vivos. También hace posible encarar en la actualidad las decisiones tomadas en el pasado, confrontar el *yo* de hoy con el *yo* de ayer, como le ocurre a la madre de Macarena Aguiló, que tras leer sus propias cartas cuestiona su decisión de dejar a su hija al cuidado de terceros, en Cuba. (Llanos, 2014: 222).

Habría que añadir que los archivos familiares permiten una conexión de carácter afectivo con el público. La reflexión de la artista audiovisual Catalina Sosa sobre el cine expandido y la videoinstalación que recurre a archivos personales es también aplicable a las cartas en su dimensión archivística: “Entendemos entonces que se produce, a partir del contenido archivístico familiar de la obra y por su inherente existencia como producto de un lenguaje, una fuerte identificación entre el artista/narrador/personaje y el espectador que asiste al momento audiovisual instalado” (2017: 88).

Hay una última cuestión que me parece necesario dilucidar. El *yo* del remitente de los films-cartas es siempre una construcción, de la misma manera que el ejercicio de memoria que lleva a cabo también lo es. Pero no solo eso, el destinatario también ha sido, en gran medida, construido por el remitente. Ello es del todo evidente en películas con destinatarios ficticios. Sin embargo, también hay una construcción en el caso de destinatarios que no pertenecen al campo de la ficción. En las cartas elegiacas filmadas por Germán Berger y Petra Costa, el destinatario, del que los separa la muerte, es construido a partir de vestigios que son resignificados por los directores. Ahora bien, si en el caso de Costa entran en juego los recuerdos de la infancia –perdió a su hermana a los siete años–, en el de Berger esto es im-

posible, pues su padre fue asesinado cuando él aún era un bebé. La construcción de un padre y, por consiguiente, de una *vida con Carlos* dependen completamente de los indicios encontrados (y monumentalizados) y del testimonio de quienes lo conocieron. Esos restos adquieren una dimensión aún más significativa, pues substituyen de forma parcial, precaria e imperfecta a los restos que les han sido negados a Germán Berger y su familia, imposibilitando cerrar el trabajo de duelo: la dictadura hizo desaparecer el cuerpo de Carlos Berger en el desierto de Atacama. Ahora bien, resulta significativo que durante el trabajo de elaboración creativa de un destinatario muerto, Germán Berger y Petra Costa se vuelvan sobre sí mismos, mimetizándose con el familiar fallecido, explorando el parecido físico que los aproxima. Costa llega incluso a cortarse y teñirse el pelo como su hermana y a imitar el tono de su voz al leer algunas de sus cartas (Dantas, 2016: 106) (Imagen 7). Esto último es significativo, pues llega a resultar difícil distinguir la cinta de casete graba por Elena de la grabación actual hecha por Petra. Berger también asume la voz de su padre, el día de Pascua, al escribirles una carta a sus hijas haciéndose pasar por el abuelo Carlos. De esta manera, la construcción del destinatario lleva de regreso hacia el emisor. Cabría preguntarse si ello significa el triunfo del sujeto o la imposibilidad de ir más allá de sus límites.



Imagen 7. Petra Costa con corte de pelo y maquillaje similar a los de Elena Costa. *Elena* (Petra Costa, 2012). Fuente: Captura de pantalla.

## 5. Conclusión

La enunciación epistolar, el film-diario y sus hibridaciones son algunas de las principales formulaciones de las películas en primera persona, dirigidas por familiares de víctimas de las violaciones de los Derechos Humanos, perpetradas por las dictaduras latinoamericanas de los años setenta y ochenta. En todos esos films la subjetividad reivindicada por los cineastas asume un carácter autobiográfico y ensayístico que

lleva a la identificación del realizador con el remitente epistolar. Pero esos films no operan aisladamente, no son únicamente expresión subjetiva, sino que participan activamente de los debates sobre la memoria personal y colectiva del pasado autoritario. Por consiguiente, integran una red de intercambios culturales y circulaciones transnacionales que trascienden las fronteras del campo cinematográfico y de la que forman parte otras expresiones culturales, artísticas y académicas.

El auge de este tipo de producción cinematográfica, a finales de la década pasada y comienzos de la presente, coincide con un momento en que en países como Argentina, Chile y Brasil se agudizaba el debate público sobre las leyes de amnistía, obediencia debida y punto final, se iniciaban procesos judiciales contra los perpetradores y, desde el poder público, se creaban comisiones de memoria y reparación<sup>21</sup>. Aunque la falta de una perspectiva temporal mayor dificulte un análisis global de la producción, pareciera que en los últimos cuatro años el tipo de films que han sido estudiados en este artículo ha entrado en declive. En la segunda mitad del presente decenio, el giro conservador que han experimentado los gobiernos de esos tres países –particularmente drástico en el caso de Brasil– se ha visto acompañado de una ruptura del endeble consenso social y político entorno a la condena (en la esfera pública) de las violaciones de los Derechos Humanos. Esa ruptura tiene como correlato un revisionismo del pasado autoritario, vinculado al auge de discursos y proyectos de ultraderecha. Ya en 2015, Marcos Napolitano hacía un diagnóstico de esa ruptura incipiente en el caso brasileño, que en lo sucesivo se vería confirmada y acrecentada:

El hecho que nos importa es que esta nueva coyuntura político-ideológica-partidista debilitó un espacio socio-político (institucional y simbólico) que sustentaba a la memoria hegemónica del régimen militar, espacio que siempre fue conflictivo, pero en el que no se dudaba en defender la profundización de la democracia, el protagonismo de la sociedad civil y la condena del autoritarismo de derechas. Al parecer, la memoria hegemónica cimentada en este espacio no se ha diluido totalmente, pero ha enfrentado cuestionamientos, teniendo que repartir el espacio público con memorias inorgánicas y difusas, claramente de extrema derecha, que llegaron a esbozar reediciones patéticas de la “marcha de la Familia” y de manifestaciones por el “regreso de los militares”, eventos impensables antes de 2014/2015. (2015: 33)

La dependencia financiera de muchos de estos films con respecto a concursos y fondos de fomento públicos puede poner su continuidad en riesgo, en una nueva coyuntura en la que los nuevos gobiernos se han mostrado muy poco interesados en sustentar este tipo de memorias de opositores de la dictadura o víctimas de ella. En el futuro próximo podrá comprobarse si estas producciones han alcanzado una fase de saturación y declive o si buscarán nuevas estrategias de subsistencia, para hacer que nuevas cartas y diarios cinematográficos contesten desde la subjetividad al revisionismo neoconservador.

<sup>21</sup> Podrían mencionarse los informes de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (2004) y de la Comisión Asesora Presidencial para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura (2011) y la creación del Instituto Nacional de Derechos Humanos (2010) en Chile; la anulación, en 2003, de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final en Argentina; el inicio de los trabajos de la Comisión Nacional de la Verdad, en 2012, y la entrega de su informe final en 2014, en Brasil.



## 6. Bibliografía

- Amado, Ana. (2005). "Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia". En AAVV., *Historia, género y política en los 70*. Buenos Aires: Feminaria, 221-240.
- Arfuch, Leonor. (2002). *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, Leonor. (2016). "El 'giro afectivo'. Emociones, subjetividad y política". *deSignis*, núm. 24, 245-254.
- Benjamin, Walter. (1996). "Sobre o conceito de História". En Walter Benjamin. *Obras escolhidas*, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994, 222-232.
- Bossy, Michelle y Vergara, Constanza. (2010). *Documentales autobiográficos chilenos*. Santiago: Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Recuperado de <<https://goo.gl/bYT3qK>>. (Fecha de acceso: 23/02/2019).
- Carroll, Noël. (2005). "Ficção, não ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual". En Fernão Ramos (ed.), *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*, vol. 2. São Paulo: Senac, 69-104.
- Dantas, Daiany Ferreira. (2016). "Elena, de Petra Costa, o sensorium na corporificação de uma elegia". *Crítica Cultural*, vol. 11, núm. 1, 97-111. doi: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v11e1201697-111>
- Del Valle Dávila, Ignacio. (2014). "*Tangos, el exilio de Gardel: reflexividad y grotesco en el cine de Fernando Solanas*". *Montajes, revista de análisis cinematográfico*, núm. 3, 27-45. Recuperado de <http://www.revistamontajes.org/wp-content/uploads/2015/10/Ignacio-del-Valle.pdf>
- Depetris Chauvin, Irene. (2017). "Hilvanando sentimientos. Políticas de archivo e intensificación afectiva en *Seams* (de Karim Aïnouz) y en la trilogía *Cartas visuales* (de Tiziana Panizza)". *Imagofagia*, núm. 16, 439-464. Recuperado de <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1389/1227>
- Feldman, Ilana. (2011). "David Perlov: epifanias do cotidiano". En Ilana Feldman y Patrícia Mourão. (eds.), *David Perlov: epifanias do cotidiano*. São Paulo: Centro da Cultura Judaica, 21-48.
- Fernández Prieto, Celia. (2001). "Apuntes para una teoría de la carta de amor". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, vol. 1, núm. 5, 19-30.
- García, María Amelia y Fuentes, Teresita María Victoria. (2019). "A Look from Literature on Fernando Solanas and Octavio Getino's *The Hour of the Furnaces*". En Javier Campo y Humberto Pérez-Blanco (ed.), *A Trail of Fire for Political Cinema: The Hour of the Furnaces Fifty Years Later*. Bristol, Chicago: Intellect 65-77.
- Huysen, Andreas. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jost, François. (2014). *Sous le cinéma, la communication*. Paris: Vrin.
- Lagos Labbé, Paola. (2012). "Primera persona singular: estrategias de (auto)representación para modular el 'yo' en el cine de no ficción". *Comunicación y Medios*, núm. 26, 12-22. Recuperado de <https://goo.gl/ga4662>
- Le Goff, Jacques. (2013). *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Llanos, Bernardita. (2014). "El documental de la generación postdictadura y su mirada al pasado: *El edificio de los chilenos* y *Mi vida con Carlos*". En Mónica Villarroel. (ed.), *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*. Santiago: LOM, 217-226.
- Margulis, Paola. (2016). "El espacio donde confluyen presente y pasado: Un acercamiento a los films *Journal Inachevé* y *La Cueca sola* de Marilú Mallet". En Elizabeth Ramírez Soto

- y Catalina Donoso Pinto (eds.), *Nomadías: El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*. Santiago: Metales Pesados, 87-109.
- Monterrubio, Lourdes. (2018). *De un cine epistolar. La presencia de la misiva en el cine francés moderno y contemporáneo*. Santander: Shangrila Ediciones.
- Napolitano, Marcos. (2015). "Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro". *Antíteses*, vol. 8, núm. 15, 9-44. doi: <http://dx.doi.org/10.5433/1984-3356.2015v8n15espp9>
- Napolitano, Marcos. (2018). "Aporias de uma dupla crise: história e memória diante de novos enquadramentos teóricos". *Saeculum, Revista de História*, núm. 39, 205-218. Recuperado de <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/srh/article/view/40930/21670>
- Nichols, Bill. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas SP: Papirus.
- Piedras, Pablo. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Russell, Catherine. (2013). "Autoetnografía: viajes del yo". En Mara Fontes y Lorena Gómez Mostajo (ed.), *Chris Marker inmemoria*. México DF: Documental Ambulante, Cineteca Nacional, Embajada de Francia en México, 185-230.
- Sarlo, Beatriz. (2005). *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- Seliprandy, Fernando. (2015). "Los rubios e os limites da noção de pós-memória". *Significação*, vol. 42, núm. 44, 120-141. doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103652>
- Seliprandy, Fernando. (2018). *Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul*, Tesis doctoral. São Paulo: Universidad de São Paulo. doi:10.11606/T.8.2018.tde-25092018-125808.
- Sosa, Catalina. (2017). "El archivo familiar y el cine expandido. Memoria e identidad en el arte contemporáneo". En Alejandra F. Rodríguez. (ed.), *Tiempo archivado: materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 77-96.
- Stam, Robert y Shohat, Ella. (2005). "Teoria do cinema e espectralidade na era dos 'pós'". En Fernão Ramos (ed.), *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*, vol. 1. São Paulo: Senac, 393-424.



## Epistolarity, Voice, and Reconciliation in Recent North African Documentaries<sup>1</sup>

Sheila Petty<sup>2</sup>

Submitted: 05th September 2019 / Approved: 26th October 2019

**Abstract.** This essay takes as its starting point Laura Rascaroli's notion of "epistolarity as argumentation" to probe how North African filmmakers Habiba Djahnine, Drifa Mezenner, and Jawad Rhalib deploy the letter in their documentary films as a strategy to come to terms with personal alienation at a specific point in their national histories. In *Letter to my Sister* (2006), *I Lived in the Absence Twice* (2011) and *The Turtles' Song: a Moroccan Revolution* (2013), working within reflexive and performative modes of documentary, the filmmakers become protagonists of their own projects and find their personal voice after years of repression or exile. Thus, they ultimately connect their voice with others of the nation as strategy of reconciliation. The essay argues that these first-person documentaries use the epistolary device to allow the filmmakers to rediscover their own voices and place within their own national histories of Algeria and Morocco.

**Key words:** documentary; epistolarity; reflexivity; performativity; voice; argumentation

### [es] Epistolaridad, voz y reconciliación en documentales norteafricanos recientes

**Resumen.** Este artículo toma como punto de partida la noción de Laura Rascaroli de "epistolaridad como argumentación" para analizar cómo los cineastas del norte de África Habiba Djahnine, Drifa Mezenner y Jawad Rhalib utilizan la carta en sus documentales como una estrategia para afrontar la alienación personal en un momento específico de sus historias nacionales. En *Lettre à ma sœur* (2006), *J'ai habité l'absence deux fois* (2011) y *Le Chant des tortues, une révolution marocaine* (2013), trabajando según los modos reflexivos y performativos del documental, los cineastas se convierten en protagonistas de sus proyectos y encuentran su propia voz tras años de represión o exilio. De este modo, finalmente conectan su voz con otras del país como estrategia de reconciliación. El artículo sostiene que estos documentales en primera persona instrumentalizan el dispositivo epistolar para permitir a los cineastas redescubrir sus propias voces y situarlas en sus respectivas historias nacionales de Argelia y Marruecos.

**Palabras clave:** documental; epistolaridad; reflexividad; performatividad; voz; argumentación

### [fr] Épistolarité, voix et réconciliation dans des documentaires nord-africains récents

<sup>1</sup> I wish to thank the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada for their support of this research.

<sup>2</sup> University of Regina (Canada)  
E-mail: [Sheila.Petty@uregina.ca](mailto:Sheila.Petty@uregina.ca)

**Résumé.** Cet essai s'inspire de la notion d'« épistolarité comme argumentation » développée par Laura Rascaroli pour examiner comment les cinéastes nord-africains Habiba Djahnine, Drifa Mezenner et Jawad Rhalib utilisent la lettre dans leurs films documentaires comme stratégie permettant de faire face à une aliénation personnelle à un point spécifique dans leurs histoires nationales. Dans *Lettre à ma sœur* (2006), *J'ai habité l'absence deux fois* (2011) et *Le Chant des tortues, une révolution marocaine* (2013), en travaillant selon des modes documentaires réfléchis et performatifs, les cinéastes deviennent protagonistes de leurs propres projets et trouvent leur voix personnelle après des années de répression ou d'exil. Ainsi, ils relient finalement leur voix à d'autres du pays en tant que stratégie de réconciliation. L'essai soutient que ces documentaires à la première personne utilisent le dispositif épistolaire pour permettre aux cinéastes de redécouvrir leurs propres voix et de se situer dans leurs propres histoires nationales d'Algérie et du Maroc

**Mots clé :** documentaire ; épistolarité ; réflexivité ; performativité ; voix ; argumentation

**Summary.** 1. Introduction. 2. *Letter to my Sister* (2006) by Habiba Djahnine. 3. *I Lived in the Absence Twice* (2011) by Drifa Mezenner. 4. *The Turtles' Song: a Moroccan Revolution* (2013) by Jawad Rhalib. 5. Conclusion. 6. References.

**How to cite this article.** Petty, Sheila (2019). Epistolarity, Voice, and Reconciliation in Recent North African Documentaries. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 19 (3), 347-361. <https://dx.doi.org/10.5209/arab.65470>

## 1. Introduction

Epistolary enunciation, in all its expressive forms, has long been a cornerstone of identity construction in human existence. Though often referring to letter fiction, epistolarity has taken a firm place in film narratives, with letters functioning to either serve the plot or as voiceover strategies. In her work on epistolarity and essay filmmaking, Laura Rascaroli discusses how certain epistemological strategies germane to prose have been mobilized by filmmakers to function in new ways in film. Her focus on film's formal properties within the essay film provides new insights for "epistolarity and lyricism as argumentation" (2017: 143). Building on the work of Hamid Naficy, she sees these as "disjunctive strategies" that open up "essayistic" spaces of filmic thinking that are not confined to any one genre or specific style (162). Films expressing thinking, and typically delivered by voiceover, are concerned with challenging established notions of reality and foregrounding the constructed nature of the film text itself. This reflexive impulse is often embodied in first-person narration with the filmmaker calling attention to the cinematic apparatus.

Since its publication in 2001, Hamid Naficy's *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* has served as the key reference for understanding how epistolarity functions in specific diasporic and exilic postcolonial filmmaking contexts. He is especially concerned with how epistolarity works within an *accented* context in which "exile and epistolarity are constitutively linked because both are driven by distance, separation, absence, and loss and by the desire to bridge the multiple gaps" (2001: 101). He further argues that no matter what form an epistle embodies, it represents a metaphoric displaced desire and to be with another person or "to reimagine an elsewhere and other times" (101). This implies a sense of recovery – of something lost or repressed – and this makes Naficy's work fundamental when thinking of films

that arise from expatriation and displacement of the filmmaker who works in alternative production contexts, with migration movement, and exile as common themes (20). Yet, Naficy himself has argued that “the definition of the epistolary mode must be significantly altered” to accommodate new forms and modes of screen media (132). This opens up avenues within both fiction and nonfiction filmmaking to look closely at the “structured articulations of the filmmaker” (Ruby, 1988: 75). Stories told, and arguments unfolded, from specific points of view, provide many ways of knowing and understanding histories.

Rascaroli’s work provides many entry points for taking Naficy’s arguments in further directions and thinking about “epistolarity as argumentation” in cinema (2017: 143). She draws on the work of Farocki and Hüser (2004) to consider discourses as “a form of narrative” and thus not just about “narrative voice” (162, 144). In terms of essay filmmaking, Rascaroli maintains that narrative is “a fundamental component of the argumentation” in essay films (162). She also makes the monumental observation that “the position from which the narrative emanates in epistolary cinema is one of distance” (146). This notion of distance in epistolary films provokes a series of questions around how personal and political histories are staged within time and space and the means of discourse strategies or cinematic devices employed to create meaning. Rascaroli furthers her study of the essay film by exploring how counter-narration functions to produce lyricism through fragmentation and gaps, which evoke meaning through affect rather than “story or rational discourse” (144-145). The poetic can be found in the argument and emotion is possible in the documentary form, often considered the paradigm of objectivity and realistic representation.

Expressing reality, or the real, has arguably been the cornerstone of documentary filmmaking since the birth of cinema. However, questions of mediation, voice, point of view, modes and genres, authorship, and representational sovereignty have preoccupied filmmakers and theorists alike through the years. According to Bill Nichols, the 1960s witnessed the domination of observational and participatory modes of documentary whereby filmmaker actively and directly engaged with subject in the participatory and acted as neutral observer in the observational. Films in this latter style had limitations since both the historical past and the filmmaker’s stylistic signature were mostly “subordinated to the subject matter” (Nichols, 2016: xii). With the evolution of technology and smaller and more portable and affordable equipment, documentary forms have transformed over the years, becoming much more reflexive and performative in style and form – to the point where some consider “first person accounts” to be as widespread as avant-garde art film (Ulfsdotter, 2018: 144).

In a recent essay on African documentary film, Rachel Gabara astutely outlines how African films have been excluded from most studies of the essay film (2019: 366). The testimonial and reflexive nature of much African documentary cinema and docu-fiction make “a powerful argument against the exclusion of African film from the documentary canon and from studies of reflexive filmmaking” (368). Gabara further argues that “African essay films, both intimate and political”, are frequently made “from a position of partial exile” (368). The first person cinematic voice embedded in the structure of much reflexive documentary film takes on complex inflections in the African context. The singular *I* is often subsumed in the *we* or *us*, connecting “inward and outward gazes” (Renov, 2004: 69). The autobiographical is rooted in the local and the national and personal histories are woven into national constructs, exploding the static frame.

This essay aims to probe how three North African documentary filmmakers deploy the letter as a device to mesh together the personal and the political and come to terms with personal alienation at a specific point in their national histories. Working within reflexive and performative modes of documentary, the filmmakers become participants within their own projects and find their personal voice after years of repression or exile and ultimately connect this voice with others of the nation as strategies of reconciliation.

## **2. *Letter to my Sister* (2006) by Habiba Djahnine**

Algerian documentary filmmaker Habiba Djahnine was born in 1968 in Tizi Ouzou. She has directed several documentary films and written poetry, short stories and magazine articles. She is the co-founder of l'Association Kaïna Cinéma and Association for Cinema and Memory. She has organized and curated film programs for several international film festivals, including Rencontres Cinématographiques de Béjaïa, and at the Goethe Institute. Her documentaries reflect modern Algerian society since the Civil War and propose solutions for the collective development of the nation. In 2007, she founded the documentary film school, *Béjaïa Doc*, where she trains Algerian youth in all aspects of documentary film production from script to screen to distribution.

In her 2006 documentary, *Letter to my Sister* (*Lettre à ma sœur*), Habiba Djahnine pays homage to her sister Nabila who was assassinated by two men in a drive-by shooting during protest marches on February 15, 1995 in Tizi-Ouzou, capital city of the Kabylia region of Algeria. President of the Algerian association, *Thighri N'Tmettouth* (Cry of Women), Nabila was a staunch promoter of women's rights as well as an advocate of the Berber (Kabyle) language and culture. In the film, Habiba returns to Tizi-Ouzou to speak with the people her sister knew and worked with as well as those who were touched by her advocacy. As she drives her car through the picturesque Kabyle mountain landscapes, she constructs a letter to her deceased sister to counteract the years of silence and distance since her death. Habiba's letter-film to Nabila becomes a response, in images and words, to a letter Nabila sent to Habiba in 1994, in which she describes the tumultuous state and disintegration of the Algerian nation following the 1991 repression of the Islamic Salvation Front by the ruling National Liberation Front during national parliamentary elections. Various armed groups emerged and carried out a campaign of terror and violence against government supporters. Journalists, artists, writers, activists and foreigners were all targeted during the ten-year period (until 2002) now known as the Black Decade, which witnessed as many as 200,000 fatalities.

The challenge for Habiba is how to name and describe (speak about) the violence that took her sister and how to resurrect an active voice to speak to her dead sister after so many years of silence and terror. Naficy contends that the very structure, organization, themes and visual style of accented filmmakers' works transform "displaced subjects into active agents of their own emplacement" (2001, 98). With Djahnine, this applies especially to her themes and structures of emotion that are built into the works' mise-en-scene and but that also arise from the viewer's engagement with them.

In an interstitial or disjunctive context (to use Rascaroli's terminology), the artist transposes the event or moment to another "displaced" space, or "*interstitial moment*" as Homi Bhabha would have it (1994: 269). Naficy extends the meaning of being interstitial as, "being located at the intersection of the local and the global" mediating between disparate categories (1999: 134). Subjectivity and identity are determined in these interstitial moments, at the interface of the local and the global, the personal and the political. I would extend the frame of this concept arguing that Djahnine's film demonstrates an innovative blending of the autobiographical, performative, accented, and documentary to create a personal relationship between artist and viewer, thus demanding an active audience in the process of meaning making.

In concert with this theoretical foundation, Djahnine firmly anchors her letter-film within the Algerian historical frame, measuring distance in terms of memory and emotion. It took her five years after Nabila's death to begin her letter-film, and then another five years to shoot and edit, all the while reflecting on the necessity of speaking up about silenced histories. Habiba's voice-over shapes the narrative, but she also appears on-screen reminiscing with family and friends as she films her letter to her sister.

In *Letter to my Sister* Djahnine uses landscape shots for moments of pause between scenes, and they are meant to situate the viewer and introduce the location of the following scene. Each scene is bookended by a landscape, often mountainous, that recalls the area where the sisters grew up and were educated. The very first shot of the film is a ten second extreme long shot of a cemetery with a serene mountain vista in the background. The filmmaker then cuts to medium and medium close-up shots of herself and her colleague and cameraperson being greeted by two local men in front of a building, the cemetery and mountains still visible in the background. The men explain that the building was a school where Nabila gave a lecture to a packed room of women. She had promised to return, but unfortunately destiny took over and later, the school was transformed into a mosque with a prayer room. This discussion sets up a mystery for the viewer – who are we talking about? Habiba immediately explains that she is making a film about Nabila and will be back the following weekend to interview the local women. Habiba undercuts the mystery to a certain extent, but the viewer is still left wondering who Nabila was, and thus the quest begins for the viewer to unravel this mystery.

After the local men enter the mosque to pray, the camera fixes its *gaze* on the building for ten seconds, ending the scene. Habiba thus establishes her sister Nabila as the frame of the film. Nabila *opens* the film as subject and returns to *close* the film in the final extreme close-up shots as she discusses how "women have always fought back."<sup>3</sup> By opening her film with images of a mosque and prayer room, Habiba forces the viewer to pay their respects to Nabila's soul and to think about atonement for past sins. The camera's/Habiba's gaze is meant for Nabila – who would immediately recognize the landscape – words and voice-over are not always necessary in the letter-film, yet when they are used, they are of "central importance" to the film (Naficy, 2001: 120).

This film for and about her sister acts as a form of shriving of trauma, violence and silence, and an excavation of the repressed, the ignored, the put away, the oc-

---

<sup>3</sup> Translations of original quotations are mine.

cluded... a memorialization process that Djahnine herself calls “dis-alienation.” Here, this is not about the epistolary crossing of physical borders but about communication between the living and the dead. Nabila was killed in a drive-by shooting and interestingly, Habiba begins narrating the letter-film to Nabila in her car driving in the mountains and into the cities as though Nabila is with her in the car (Image 1):

Ten years after your assassination and it is only today that I can revisit those moments. To speak about you is to speak about all the women in the world who refuse to give up their dignity [...] How can we live with these wounds? How can we vomit our fear and hate of the assassins? I can barely distinguish mourning from madness. Into what kind of silent abyss have they thrown you?



Image 1. *Letter to my Sister* (Habiba Djahnine, 2006). Source: Screenshot.

Habiba’s voice-over is eventually accompanied by the melancholy chords of a stringed instrument, “I am taking you to Béjaïa. Our parents are waiting for us there. What can I say? I am speaking to you.” There is a disjunctive relationship between voice, interiority and identity in the film, which Stefanie Van de Peer has previously argued in the case of Jocelyne Saab’s films, is simultaneously self-reflexive and non-synchronous (2018: 78). This speaks to the ambiguity of the film’s title, *Letter to my Sister*. Which letter and which sister? We do not see Habiba actually writing a letter and reading it. We assume she is responding to a letter written to her by Nabila the year before her assassination. We also assume that because she is the filmmaker, she is composing the letter in her mind and narrating it to her dead sister as she drives through the mountains. The narration is very self-reflexive and signifies her painful memories of her sister’s demise, and yet, the way the letter is spoken over the driving point-of-view shots raises “ontological doubt” about temporality, location, and voice in the film (Van de Peer, 2018: 78). Is Habiba driving as she makes her film in the present, or is this the journey with



Nabila's coffin ten years ago? Habiba's voice-over provides an ideological thread to the image track's point-of-view driving shots through mountains and towns. The spatial and temporal points of reference are her sister and their relationship, from which a melancholic form of poetry is born.

Oral cultural expressions such as poetry, proverbs and songs are very important to the Kabyle culture of Algeria, to which the Djahnine family belong. Habiba visits the elderly Kabyle women who knew Nabila and they prepare a meal for her and dedicate a song to her that they improvise on the spot in memory of Nabila. The women, for whom poetic creation is spontaneous, transform the words into an homage to Habiba for keeping the memory of her sister Nabila alive: "O my soul, improvise a poem. For her, so dear to my heart. Today her sister has come. Listen to our message. She has come to ask, what her sister did. Her soul is in paradise. She who stands up for women's rights; Today we remember her, as if she is here with us" (Image 2) As the final words are sung, the image track shifts from medium shots of the small group of women singing to a long shot of a solitary Kabyle woman wending her way down a road into the background. The shot lasts ten seconds, allowing the viewer the time to ponder the significance of the women's words. The singular and the collective are sutured as Habiba is simultaneously spectator and recipient of the homage (Maazouzi, 2013: 4-5).



Image 2. *Letter to my Sister* (Habiba Djahnine, 2006). Source: Screenshot.

In a recent article on the work of Habiba Djahnine, Djemaa Maazouzi argues that as the village women improvise the *achewiq* (song improvised in memory of someone) their collective voice joins with the other women's voices in the film to provide a "polyphonic" description of the incredible heritage that Nabila bestowed on the women (2013: 5). Maazouzi contends that the *achewiq* acts as a form of suture to the pain caused by the assassination: physical pain suffered by Nabila and emotional and psychological pain suffered by Habiba, her family and friends. The present, embodied in the women's performance for the camera, is infused

with the ancestral past. Thus, orality, and oral tradition in the case of *Letter to my Sister* impact the letter-film's "formal, stylistic, and thematic systems" (Naficy, 2001: 121). The film ends with tributes by women friends and family members – a collective response to Nabila's legacy and a means for all to participate in the letter-film to *my sister*. The film ends in extreme close-ups of Nabila gazing outward at the camera in direct address to all Algerians as she exclaims that women are also human beings!

### 3. *I Lived in the Absence Twice* (2011) by Drifa Mezenner

Algerian director, Drifa Mezenner has used documentary form with infusions of epistolary inflections to create a lyric essay film that is both personal and political. Rascaroli writes that "far less critical attention has been paid to the definition of the lyric essay film than to the literary one" (2017: 156). She argues that "poetic fragmentariness," reflexivity, metaphor and "creative nonfiction" are all potential features of the lyric essay film (156). These were all present to some extent in *Letter to my Sister*. Mezenner studied graphic arts and English literature, and works as a graphic designer. She was a student of Habiba Djahnine in the Béjaïa Documentary Workshop in 2011, and under her guidance she produced her first short film, *I Lived in the Absence Twice* (*J'ai habité l'absence deux fois*), which has been selected for several international film festivals and has won awards. *I Lived in the Absence Twice* deals with the impact of absence on the filmmaker, and the effects of absence and disaffection on Algerian youth following the Civil War, as well as on Mezenner's own family (Lamri, 2014).

The film is set in Algiers where Mezenner revisits her old neighbourhood of Kouba to excavate memories of the past. Her brother Sofiane is central to the narration of separation, pain and absence because he is the family member who, in 1992, had fled the country's turmoil during the Civil War and immigrated to Britain in search of a better life. Details of his departure – legal or illegal – are left out of the film, as though the filmmaker is deliberately creating several layers of absence. These layers of absence become layers of distance, in Rascaroli's terms (2017: 163).

The film opens with an extreme low angle shot of the sky as birds fly around. The camera pans down to focus on trees and a garden. A blunt cut transitions the image to a medium shot of a man in the garden with his back to the camera. He walks toward the background, still refusing to face the camera as Mezenner asks him in voice-over, "Dad, what has changed since 1992?" He keeps walking, refusing to speak or address the camera. She continues, "You, who made the liberation war. After experiencing the Dark Decade, how do you find Algeria now? Is the situation better than before? Dad?!" He finally retorts, "Do not talk to me." He only turns around to face the camera when he exclaims that the liberation war was not the same as the civil war. He is bitter about Sofiane's exile and about Algeria's current situation. When Mezenner explains that he was seeking freedom, her father retorts, "Freedom is the one you build with your family." After they share a joke about exile, the filmmaker adds a layer of distance – a reflective stance, as she frames her father in a medium shot facing off-screen right and addresses the spectator: "This is my father [...] and the girl behind the camera is me: Drifa." As she pronounces her name, the image cuts to a close-up of her directly addressing the camera/spectator. She continues, "I was born and grew up in Kouba (El

Kobba) and am still living there.” These close-ups give way to images of the neighborhood as Mezenner explains that many youth from this area emigrated to the United Kingdom. Her brother Sofiane is one of them and he has been gone for almost twenty years. During this period, the two leaders of the Islamist political party, Islamic Salvation Front, preached in the neighborhood’s main mosque, attracting many spectators from all over Algiers who were disaffected by national state discourse. Drifa’s voice-over continues as she presents her other brother, Hamoudi and her mother (who is still waiting for Sofiane) and explains that the year Sofiane left is the year they moved to another house in another neighborhood. Like Habiba Djahnine, Mezenner returns to her childhood neighborhood to excavate memories.

Mezenner explains that when she informed Sofiane about her film project, he did not want to be filmed (like the rest of the family) and preferred to write her a letter in English explaining his exile. As he begins his narration in accented English, swirling images of treetops dominate the frame as though signifying turbulence and chaos – a metaphor for 1990s Algeria: “Sister, in order to do my story justice, you have to go back a little. To understand the present time and thus conclude some sort of picture, I’m going to tell you the story as I remember it. But let us say, as unclear as it was, we were completely oblivious...” As he pronounces the word, “Oblivious” Mezenner’s voice-over in Arabic is superimposed over Sofiane’s, adding a further layer of distance/absence as the spectator is forced to negotiate between the two competing voices in different languages. She explains: “In his letter, Sofiane told me what he still remembers. He said we were completely oblivious to how fortunate it was.” As she continues the narration, Sofiane’s voice disappears, and she continues to summarize his letter. Sofiane’s voice returns in the sequence of close-up shots of his mother making bread. He confesses that he remembers everything very clearly as if it was yesterday. He had planned everything carefully but could not tell his family. At breakfast, his mother gave him fifty dinars and he left Algeria for a better life. His *letter* continues later in the film, laid over an image track of point-of-view shots of Mezenner driving through Kouba. He concludes (in English) that until Algerians stop leaving for a better life, “then I can tell you Algeria is back,” as Mezenner simultaneously speaks the same words in Arabic. In a later sequence, she addresses him directly in voice-over while his *image* disappears from the frame (Image 3): “Sofiane, you migrated and were exiled abroad. We stayed here and were exiled inside us. Your absence made those who are present seem absent.” All the seasons passed, “and me, I lived in the absence twice.” The film ends as Mezenner’s mother composes a poem for the absent Sofiane. She sits facing the camera in direct address medium shots. Her voice-over sings the poem as she sits in silence and the screen fades to black and the credits roll (Image 4). The melancholic tone is highly reminiscent of that in the *achewiq* addressed to Habiba Djahnine and dedicated to her sister, Nabila.

The layering of absences and use of voice-over recall Laura Marks’ theoretical model of enfolding (forgetting or hiding) and unfolding (remembering) of knowledge. According to Marks: “the past persists, enfolded in virtual form, and some of its facets may unfold to some degree in the present” (2015: 11). Stefanie Van de Peer takes Marks’ idea further by suggesting that “sensitive information [...] can be revealed and liberated, or unfolded through the act of ‘listening’ and ‘seeing’ in the audiovisual art of documentary” (2018: 25). Mezenner employs aspects of epistolarity such as the voice-over narration of letter reading to enfold the reasons for Sofiane’s

departure and exile, but also to unfold her own memories of the past twenty years. Interestingly, the past is exhumed while visually depicting images of the present.



Image 3 and 4. *I Lived in the Absence Twice* (Drifa Mezenner, 2011).

Source: Screenshot.

The personal and the political are carefully intertwined and raise important issues of generational conflict in contemporary Algerian society. Drifa expresses her personal experience of the civil war and that of her siblings and friends in contrast to her father's anger and silence regarding Sofiane's choice to immigrate to a perceived easier (although clandestine) life in England. Drifa's personal history, like that of

Sofiane and the rest of her family members, is part of the larger political and historical tapestry of the nation.

#### 4. *The Turtles' Song: a Moroccan Revolution* (2013) by Jawad Rhalib

In a somewhat similar vein as that of Mezenner's reflexive documentary, Moroccan-Belgian filmmaker Jawad Rhalib has used documentary form for explorations of Moroccan history and culture, providing exposure through cinematic expression to those who have been silenced by history and politics. Born in Morocco in 1965, Rhalib grew up in Belgium and lives and works in both countries. He both writes for journals and newspapers and directs socially-conscious films focussed on human rights issues, globalization, and sustainable development issues. His feature documentary, *The Turtles' Song, a Moroccan Revolution* (*Le Chant des tortues, une révolution marocaine*, 2013) is set against the backdrop of the Movement of February 20, 2011, when the Arab Spring uprisings in Tunisia and Egypt had spread to Morocco. As a result, Moroccans protested for dignity, freedom of speech, social and political change, and an end to the culture of fear which had permeated the kingdom since, and especially during, the Lead Years of King Hassan II.

The narrative is organized into three chapters, similar to a book's structure and personal memories are recounted through interviews, archival documents and live footage of demonstrations. Rhalib plays a self-reflexive role in the film with his voice-over and visual presence in shots throughout the film shaping the content. He anchors the narrative clearly within Moroccan national history when he narrates, over a map of the kingdom:

This is the kingdom of Morocco [...] bordering between Europe and Africa. Since 1631 the country has been governed by the Alawite Dynasty whose members claim to be direct descendants of the Prophet Mohammed. On March 2, Morocco gained independence and Mohammad V assumed the title of king in August 1957. He is considered by many to be the father of the modern Moroccan nation. On February 26, 1961, he died during routine surgery and Hassan II succeeded him to the throne. For three decades the Moroccans would be subjected to measures of austerity, repression, arbitrary arrests and torture. The reign of Hassan II, known as the "Lead Years," was witness to tens of thousands of victims [...] killed, maimed, imprisoned, made to disappear or forced into exile.

The initial presentation appears to be objective and in expository mode, as Rhalib narrates, avoiding the first-person pronoun. His tone of voice, however, takes on a terse edge as he says the words, Lead Years, and the map dissolves into archival black and white photos of secret sites of police interrogation and torture. Rhalib embraces the first-person voice when he declares that he will go out in the community "to see and give voice and exposure to a nation who is finally finding its voice, a nation who defies fear." As he takes on the first-person voice, we also glimpse physical images of him within the frame and diegesis – object and subject become one and silenced voices are afforded time and space.

In this film, the epistolary impulse is one of protest and activism and two very specific examples of epistolary form stand out. In the first, the filmmaker creates a

metaphor linking his fate to that of writer/journalist and former political prisoner, Khalid Jamaï, who reads passages of his novel, *1973, Présués coupables* (2003), at various points throughout the film. In the film, Jamaï acts as reporter and embodiment of the Lead Years experiences, and, as such is the teacher and mentor to the Internet and Facebook generation who want immediate social and political change. Jamaï is the wise teacher giving the history lesson and contextualizing for these youth the concept of sustained revolution through the metaphor of the Moroccan turtle rather than the Egyptian or Tunisian rabbit.

During the Lead Years, journalists were arbitrarily arrested, detained and tortured. Heavy censorship of all media was the norm. Jamaï, a journalist for the nationalist (Istiqlal or Independence Party) French language newspaper, *L'Opinion*, was incarcerated for five months in 1973 without a trial for allegedly authorizing a photographer to take a photo of one of the royal family's children while in a Rabat street. As he begins to read, Jamaï is depicted in a slightly-high medium close-up shot facing the camera, as he sits at his desk, head buried in his novel. The image is in black and white but color bleeds in as Jamaï's voice-over begins reading from the novel. The next shot is a close-up of the page being read, as if Rhalib wants to reassure the viewer that although these are Jamaï's words and not his own, this individual experience of history could very well be a collective one. Jamaï's performance is a "ritual of communication" whereby "diegetic characters and filmmakers seek to redress a historical wrong by appealing to spectators' sense of morality and justice" (Naficy, 2001: 114). Naficy terms this structure, "epistolary communitarianism," and although actual letters might not be involved, the films themselves "are often made under the regimes of erasure and desire that are similar to the letter-films, and their diegetic characters address the audience directly, using the film itself as an epistle" (214).

The shot that follows is a medium close-up of Jamaï facing the camera and musing: "Fear was a structural element of Hassan II's regime. But worse than that was the fear of being afraid, and of the unknown. It was a world in which we felt we were always being watched [...] always under heavy surveillance." Jamaï is positioned frame left, and on frame right is a prominently-displayed newspaper clipping penned by Jamaï and titled, "Lettre Ouverte au Roi Mohammed VI" (Open Letter to King Mohammed VI) (Image 5). The letter takes up the issues and demands of the Feb. 20, 2011 Movement and would have been unthinkable under the reign of Hassan II. Jamaï still believes that not much has changed in Morocco and that the king has monopolized and consolidated his executive, legislative and judicial powers as "Commander of the Believers," leaving parliament mostly out of the picture. According to Jamaï, the king continues to enjoy supreme authority over every decision affecting Jamaï's life and that of his children and grandchildren; although it could be argued that Jamaï is ignoring that separation of power should be understood from two different perspectives: Islamic public law and modern constitutional law. In an open letter posted November 29, 2016 on the Arabic site, *Hespress*, Jamaï explains that he continues to write to the king in the hopes that one day concrete reforms will occur (Jamaï, 2016).



Image 5 and 6. *The Turtles' Song, a Moroccan Revolution* (Jawad Rhalib, 2013).  
Source: Screenshot.

The second example of epistolary form occurs through the performance of rap songs by the musical fusion group Hoba Hoba Spirit, a band based in Casablanca. A music track of their song, “Super Caïd” (2007) is laid over images of poverty and despair and posters denouncing corruption as the singers rap, “Monsieur le Super Caïd, I’m writing you a letter which I hope you will read after Eïd [...] I am hoping you will grant me a life certificate and may God glorify you” (Image 6). Song transitions to speech acts as ordinary Moroccans take to the podium in the newly-created speaker’s corner for free speech, the Casablanca Agora.

The filmmaker enfolds layers of meaning through irony, parody and metaphor. Naficy writes: “Parody has become a major performative strategy in our age, dubbed

the ‘age of irony’”. He cautions that nothing can be taken for granted and that even heroes can be “deconstructed and deflated” (2001; 278). The risk with irony is that it can be misconstrued and offer the impression that it can take the place of serious political action. However, for the viewer who successfully unfolds the layers of meaning of Hoba Hoba Spirit’s audio letter, layered over the visual track of images of Moroccan despair, the result is rewarding. For example, “May God glorify you,” is a phrase normally used to address someone in high power. So, who is the Super Caïd, and is the song a further petition (beyond Jamaï’s open letter) to the king on the part of the filmmaker, Rhalib, imploring Mohammed VI to take better care of his thirty million subjects? Naficy contends: “the very fact of addressing someone in an epistle creates an illusion of presence that transforms the addressee from an absent figure into a presence, which hovers in the text’s interstices” (2001: 103). From these, the film unfolds the question of who is responsible for the future of Morocco. While the filmmaker concludes that everyone is responsible for building a better future, it is useful to recall Jamaï’s open letter to the king which outlines how, within the constitution, every citizen of the kingdom has the right to hold the king and the government to account for the kingdom’s and the people’s wellbeing. Hoba Hoba Spirit ends the film rapping the revolutionary poem, “The Will to Live,” written in 1933 by the Tunisian Abou el Kacem Chebbi, and which became the revolutionary slogan of the Arab Spring uprisings.

## 5. Conclusion

I began this essay with the goal of taking Laura Rascaroli’s notion of “epistolarity as argumentation” (2017: 143) to probe how North African documentary filmmakers Habiba Djahnine, Drifa Mezenner, and Jawad Rhalib deploy the letter in their reflexive and performative documentary films as a strategy to come to terms with personal alienation at a specific point in their national histories. In *Letter to my Sister*, Habiba Djahnine crafted a letter-film to *speak* the violence of the Algerian Civil War period and overcome it to find a way forward in post-civil war Algeria. The letter-film also provided a voice for her dead sister to respond to the violence enacted on her and to continue her work by speaking (posthumously through the letter-film) to all Algerian feminists. In *I Lived in the Absence Twice*, Drifa Mezenner creates an epistolary relationship with her absent brother in order to come to terms with his absence from the family and exile from Algeria. This double absence creates yet another absence within her very being that she attempts to reconcile within and alongside a society torn apart by civil war, terrorism and exodus. In *The Turtles’ Song: a Moroccan Revolution*, Jawad Rhalib depicts how, in post-Arab Spring Morocco, newspaper letters and rap song letters are just some of the ways in which Moroccans are gaining voice and overcoming the fear of speaking out.

Each film is a first-person film in which the letter functions as an integral plot device to allow the filmmaker to rediscover their own voice and place within their own national histories of Algeria and Morocco. What began with personal silence and despair evolved into collective voice and activist expression within the essay film canon.



## 6. References

- Bhabha, Homi. (1994). "Frontlines/Borderposts." In Angelika Bammer (ed.), *Displacements: Cultural Identities in Question*. Bloomington: Indiana University Press, 269-72.
- Farocki, Harun and Hüser, Rembert. (2004). "Nine Minutes in the Yard. A Conversation with Harun Farocki." In Thomas Elsaesser, (ed.), *Harun Farocki. Working on the Sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 279-314
- Gabara, Rachel (2019). "From Ethnography to Essay: Realism, Reflexivity, and African Documentary Film." In Kenneth W. Harrow and Carmela Garritano (eds.), *A Companion to African Cinema*. First Edition. New York: John Wiley & Sons, Inc., 358-78.
- Jamaï, Khalid (2016). "POLÉMIQUE – Khalid Jamaï explique dans une lettre ouverte pourquoi il a souvent interpellé le roi du Maroc..." *Article19.ma*, 1st December Retrieved from <http://article19.ma/accueil/archives/55345>
- Lamri, Rachida (2014). "Arts & Culture | Interview | Drifa Mezenner: 'I lived in the absence twice'". *Ceasefire*. 1st April. Retrieved from <https://ceasefiremagazine.co.uk/interview-drifa-mezenner-i-lived-absence-twice/>
- Maazouzi, Djemaa, Djemaa (2013). "'Néant et lumière', l'Algérie possible de Habiba Djahnine". *Nouvelle Revue Synergies Canada*, 6, 1-14. Retrieved from <https://journal.lib.uoguelph.ca/index.php/nrsc/article/view/2870/3143>
- Marks, Laura U. (2015). *Hanan al-Cinema: Affections for the Moving Image*. Boston: The MIT Press.
- Naficy, Hamid. (1999). "Between rocks and hard places: the interstitial mode of production in exilic cinema". In Hamid Naficy (ed.), *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*. New York and London: Routledge, 125-147.
- Naficy, Hamid (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Nichols, Bill. (2016). "Foreword", In Daniel Marcus and Selmin Kara (eds.), *Contemporary Documentary*. Oxon and New York: Routledge, xi-xvii.
- Rascaroli, Laura. (2017). *How the Essay Film Thinks*. New York: Oxford University Press.
- Renov, Michael. (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ruby, Jay. (1988). "The image mirrored: reflexivity and the documentary film." In Alan Rosenthal (ed.), *New Challenges for Documentary*. Berkeley: University of California Press, 64-77.
- Ulfsdotter, Boel. (2018). "The Memories of *Belleville Baby*: Autofiction as Evidence". In Boel Ulfsdotter and Anna Backman Rogers (eds.), *Female Authorship and the Documentary Image: Theory, Practice and Aesthetics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 144-58.
- Van de Peer, Stefanie (2018). *Negotiating Dissidence: The Pioneering Women of Arab Documentary*. Edinburgh: Edinburgh University Press.





## Epistolary Form and the Displaced Global Subject in Recent Films by James Benning and Jem Cohen

Rebecca Anne Sheehan<sup>1</sup>

Submitted: 07th March 2019 / Approved: 10th June 2019

**Abstract.** This essay focuses on the epistolary enunciation of recent works by two contemporary American filmmakers, Jem Cohen and James Benning, arguing for the stakes of viewing their films through an epistolary lens rather than the lenses of literary forms like the essay and the diary more commonly deployed to describe films that hug the boundaries between fiction and non-fiction. Looking specifically at Cohen's *Chain* (2004) and *Counting* (2015) and Benning's *Stemple Pass* (2013) and his installation *Two Cabins* (2011), I show how it is the epistolary enunciation of Benning's and Cohen's recent work that allows them to properly explore and depict the displacement of late capitalism's subject in an increasingly globalized world. I go on to show that through epistolary enunciation both filmmakers also tap into American Transcendentalist and Pragmatist notions of individualism and selfhood that resist the homogenizing nature of late capitalism.

**Keywords:** epistolary cinema; essay Film; James Benning; Jem Cohen; globalization; late capitalism

### [es] La forma epistolar y el sujeto global desplazado en films recientes de James Benning y Jem Cohen

**Resumen.** Este artículo se centra en la enunciación epistolar de algunas obras recientes de dos cineastas estadounidenses contemporáneos, Jem Cohen y James Benning, argumentando el interés de visionar sus films a través de una lente epistolar en lugar de formas literarias como el ensayo y el diario, más comúnmente utilizadas para describir películas que abordan los límites entre ficción y no ficción. Analizando específicamente *Chain* (2004) y *Counting* (2015) de Cohen y *Stemple Pass* (2013) y la instalación *Two Cabins* (2011) de Benning, mostramos cómo la enunciación epistolar de la obra reciente de ambos cineastas les permite explorar y representar el desplazamiento del sujeto del capitalismo tardío en un mundo cada vez más globalizado. Analizamos igualmente cómo a través de la enunciación epistolar ambos cineastas se sirven de las nociones de individualismo e individualidad del trascendentalismo y el pragmatismo americanos, las cuales oponen resistencia a la naturaleza homogeneizante del capitalismo tardío

**Palabras clave:** cine epistolar; film-ensayo; James Benning; Jem Cohen; globalización; capitalismo tardío

### [fr] La forme épistolaire et le sujet global déplacé dans des films récents de James Banning et Jem Cohen

<sup>1</sup> California State University (USA)  
E-mail: [rsheehan@fullerton.edu](mailto:rsheehan@fullerton.edu)

**Résumé.** Cet article porte sur l'énonciation épistolaire de films récents de deux cinéastes américains contemporains, Jem Cohen et James Benning, en argumentant l'intérêt de visionner leurs films à travers une lentille épistolaire plutôt que des formes littéraires telles que l'essai et le journal, plus couramment utilisées pour décrire des films qui abordent les frontières entre fiction et non-fiction. En examinant spécifiquement *Chain* (2004) et *Counting* (2015) de Cohen et *Stemple Pass* (2013) et l'installation *Two Cabins* (2011) de Benning, on montre comment l'énonciation épistolaire du travail récent de ces cinéastes leur permet d'explorer et de peindre le déplacement du sujet du capitalisme tardif dans un monde de plus en plus globalisé. On analyse aussi comment, par le biais de l'énonciation épistolaire, les deux cinéastes se servent également des notions d'individualisme et d'individualité du transcendentalisme et du pragmatisme américains, lesquelles résistent à la nature homogénéisante du capitalisme tardif.

**Mots clé :** cinéma épistolaire ; film-essai ; James Benning ; Jem Cohen ; globalisation ; capitalisme tardif

**Summary.** 1. Introduction. 2. The epistolarity of certain essay films. 3. Dialectics. 4. Diaspora/Displacement. 5. Issues of time. 6. Epistolary cinema and the American intellectual tradition. 7. References.

**How to cite this article.** Sheehan, Rebecca Anne (2019). Epistolary Form and the Displaced Global Subject in Recent Films by James Benning and Jem Cohen. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 19 (3), 363-381. <https://dx.doi.org/10.5209/arab.63612>

## 1. Introduction

What is the value of identifying certain essay films as *also* epistolary films? How does the designation of epistolary enunciation in films that have been otherwise understood through the lenses of other literary forms like the essay or the diary help to clarify what these films are doing, what they are about, and what concerns them? Finally, what aspects of epistolary enunciation can be singularly linked to a tradition of American thought? These questions are the basis for this essay where I contend that identifying the epistolary enunciation in contemporary examples of American experimental and independent cinema, rather than more narrowly categorizing these works as essays or other forms and genres of cinematic expression (e.g. diaries, slow cinema, documentaries, categories in which these films no doubt also participate) uniquely illuminates the thoughts they advance about the alienation of the 21<sup>st</sup> century subject dwelling in a world displaced by mechanisms of global capitalism.

This essay concentrates on the recent works of two very different examples of epistolary enunciation in contemporary American Cinema: James Benning and Jem Cohen. I focus on these two filmmakers for three major reasons. First, the films of each are somewhat representative of the impact on American cinema of Left Bank filmmakers like Alain Resnais, Agnès Varda, and Chris Marker (though Jem Cohen's work resonates far more with these figures than does Benning's), a number of whose films are importantly epistolary, even as they have been foundational for theories of the essay film. I think here of Chris Marker's *Sans Soleil* (1983) which, along with *Letter from Siberia* (*Lettre de Sibérie*, 1958), forms a critical basis for Tim Corrigan's *The Essay Film: From Montaigne, After Marker* (2011) and is literally a film narrated by the letters of a fictional figure, Sandor Krasna. As Laura Rascaroli notes: "The letter is to be found at the heart of the tradition of essay filmmaking that may be said to begin with Chris Marker." (2017: 145). There is also Alain Resnais' *Hiro-*

*shima mon amour* (1959), which Corrigan rightly cites as an “essayistic narrative” (2011: 87), but which is also literally between an *I* and a *you*, exemplifying what Janet G. Altman (1982: 117) has argued as one of three foundational characteristics of epistolary form.<sup>2</sup> Both Cohen’s and Benning’s works, through their formal aesthetics, especially their preference for the long-take and the ubiquity of voiceovers that resonate with the form of the letter and the diary, also recall Chantal Akerman’s epistolary films *News from Home* (1977), *Je, tu, il, elle* (1974) and *Les Rendez-vous d’Anna* (1978). As works by Akerman, Resnais, and Marker, which contain crucial gestures of epistolary enunciation have become centerpieces of theories of the essay film, I hope that introducing an epistolary lens to the work of Benning and Cohen as their inheritors will clarify the stakes of crystalizing the relationship between *epistolary* form and the broader concerns of earlier films like *Sans Soleil*, *Hiroshima mon amour*, and *News from Home*. Epistolary aspects of the essay film somewhat uniquely draw out themes of loneliness and disconnection on the one hand, and human connection found within cinema and its images on the other, that unite the films of Benning and Cohen with these earlier exemplars of the essay-epistle hybrid.

My second reason for turning to Benning and Cohen in the context of epistolary enunciation in contemporary American cinema is that their work does not contain explicit letters or epistles per se and thus their films open themselves to a more expansive and generative notion of *epistolary enunciation*. I will argue that their recent works do this by trafficking in and drawing upon three major aspects of epistolary form that often overlap with descriptions of the essay film. First, I will show Benning’s and Cohen’s films rely upon a dialectics and dialogue embodied in the epistolary binary between sender and receiver. Second, I will read their films in the context of diaspora and displacement as letters are often at the heart of what Corrigan has called “essayistic travel” (2011: 104-130), and as diaspora and the displacement of the subject undergird the relationships depicted in Benning’s and Cohen’s works. Finally, I will examine temporal dislocations or what Laura Rascaroli has referred to in the context of the essay film as “issues of time” (2017: 97) in these films, *issues* which are inherent to what Janet G. Altman has called the “present tense” (1982: 117) of epistolary form by which past and future are held in a constantly changing relationship to one another. Cohen and Benning engage these *issues of time* through the real-time duration of the long-take in coordination with the slippery temporality of the experiences related through voiceover narration in their films and, in the case of Cohen’s *Counting* (2015), through title cards that create a non-linear assembly of various durations of historical time (with titles that introduce an entire year, a span of two years, at one point a Brooklyn *afternoon*).

My third reason for turning to Benning and Cohen is that they are exemplary of how epistolary enunciation in cinema applies to an inherently *American* intellectual tradition defined by the outsider and the possibilities for alterity rife in the contingencies of the everyday. Both displacement and the changes in subjectivity at issue with letter writing’s temporality (i.e. a current *I* writing to a future *you*, both of whom will have changed between the time a letter was started and when it was finished and between the time it was sent and received) underscore the inevitability of sub-

<sup>2</sup> Altman cites as one of three primary characteristics of epistolary discourse, the “*Particularity of the I-You*, the *I* of epistolary discourse always having as an implicit or explicit partner a specific *you* who stands in unique relation to the *I*” (1982: 117).

jective change as a potential for difference and for action that takes place outside of conformist expectations. These changes in subjectivity create the oppositions to conformity and tradition which are at the heart of American Transcendentalist thinking; the writings of Ralph Waldo Emerson and Henry David Thoreau, and the American Pragmatist philosophy based upon what Richard Rorty has described as the “Romantic idea that truth is made rather than found” (1989: 7). The frequent concerns of letter-writing with the quotidian or the everyday and the contingent meanings that can arise therein creates a resonance between the co-extension of form and content in epistolary films and their co-extension in Emerson’s and Thoreau’s works where the aphoristic sentence in the case of the former and the diary in the case of the latter function to articulate evolving meaning, truths that are perpetually made and re-made within the very means of expression rather than as a means to a final end or message. Similarly to, for instance, the four extreme static long-takes (approximately 30 minutes each) of his turn-key property in the Sierra Nevada mountains that comprise Benning’s *Stemple Pass* (2013), or Cohen’s static long-takes of anonymous urban streets and buildings in *Counting*, Emerson’s essays take up “materials strewn along the ground” (2000: 55), rather than searching for edification on the shelves of a library and Thoreau’s *Walden* (1854) takes up the minutiae of his life in the woods, for instance the “boards,” “refuse shingles for roof and sides,” and “two second-hand windows with glass” (1985: 38), and what he paid for each in the construction of his cabin on Walden Pond. Through their embrace of contingency in their preference for the long-take, Benning’s and Cohen’s works invariably assert Richard Rorty’s Pragmatist notion of the importance of “contingency to selfhood”<sup>3</sup> (1989: 23-43) as the long-take’s generation of contingency resonates with how films like *Stemple Pass*, *Chain* (2004), and *Counting* imagine modes of individuality that can resist the homogenizing and hegemonizing forces of late capitalism.

## 2. The epistolarity of certain essay films

in this layman’s double for prayer that we call memory – Chris Marker  
(Epitaph from *Counting*).

In his director’s statement on *Counting*, Jem Cohen writes that it was *Skywriting*, the final chapter of *Counting* which he made in “reaction to the death of Chris Marker”, that had initiated the film. Appropriately for the epistolary nature of both *Sans Soleil* whose global images networked through a voiceover narrating letters that contain the philosophical musings about memory, time, and history, of a fictional character named Sandor Krasna, and *Counting* whose images and editing are everywhere evocative of Marker’s global film<sup>4</sup>, *Counting* concludes with an epitaph drawn from “one of [Marker’s] emails” to Cohen (2015). Characteristic of Sandor Krasna’s musings

<sup>3</sup> Identifying a “tension between an effort to achieve self-creation by the recognition of contingency and an effort to achieve universality by the transcendence of contingency,” Richard Rorty aligns his philosophy with “those who have tried to follow through on the Romantic poets by breaking with Plato and seeing freedom as the recognition of contingency” (Rorty, 1989: 25-26).

<sup>4</sup> See for example this review in the German film journal, *Kino-Zeit*, <https://www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer/counting>, where Lucas Barwenczik notes that *Sans Soleil* “keeps ringing in *Counting*.”

in *Sans Soleil*, at one point Krasna tells the unnamed woman narrating his letters and, through her, the audience that “I will have spent my life trying to understand the function of remembering, which is not the opposite of forgetting, but rather its lining [...] we write our memories like we write history.” Indeed, *Sans Soleil* figures presence by way of absence, memory as the lining of forgetting, engaging an ethics which resists both the totalizing tendencies of narrative film’s closures and documentary film’s claims of objectivity. It does this through aspects that Corrigan suggests as inherent to the form of the essay film as it replaces epistemological claims aimed at the location and presentation of “strict knowledge” with an *ars combinatoria* that instead practices an imaginative configuration, an epistemological *arrangement*, acting as the product of a “self suspended in the experience of thinking through the core of life” (2011: 22). Clearly, the liminal or *touching* nature of what Krasna describes is embedded in the extent to which epistolary form embodies a desire to remember, to document, to “write history”, and the inevitability of those desires everywhere touching upon “forgetting” and loss, as epistolarity involves transmissions over time and between inevitably changing subjective positions. As Krasna’s letters take us across continents in what Corrigan has called “rapid and unexpected global movements” (2011: 176), so too does Cohen’s film: its editing makes the world seem small by rapidly transitioning through distant spaces – New York City, Moscow, Istanbul, London, New Jersey – and times – 2012-2014, afternoon, October 2012. These shots constitute *arrangements* yes, but, importantly, they are also *transmissions*; for instance, we see images of signs with Cyrillic letters in what we learn to be “Afternoon Light in Brooklyn”, which connect in our minds with images containing Cyrillic advertisements in what we learn to be Moscow. Like *Sans Soleil*, *Counting* is not simply an *arrangement* of images and places, but a film offering epistolary transmissions, connections and even disconnections between them. In *Counting*, Cohen references how *Sans Soleil*’s editing generates a wonder and surprise that *different* places and people could be connected in the ways it proposes, utilizing the same mechanisms of transmission to reveal the unsurprising nature of the homogeneity of urban spaces in a world flattened by the tentacles of global capitalism.

Cohen’s *Counting* is also indebted (whether consciously or not) to Chantal Akerman’s *News from Home*, a film similarly comprised of static long-takes of an urban environment, as Akerman’s camera looks onto her new home of New York City through the camera as a window, from the stand-point of an outsider. Similar to Chris Marker’s *Sans Soleil* whose narrator underscores remembering as the “lining” of forgetting, Chantal Akerman’s *News from Home* layers the words of Akerman’s mother’s letters, written to her from Akerman’s home in her past over images of the place of her new home, New York City, in her present, thus engaging in a similar act of remembering *as a lining of forgetting*, the fragments of a world left behind by Akerman evident in the un-pictured spaces that subtend her mother’s words. *Sans Soleil* and *News from Home* are films which function in apparent agreement with Trinh Minh-ha’s important argument for why documentary form should work to relinquish claims to totalizing meaning and knowledge, the “idealist mystification that ‘truth’ can be captured by the camera or that the conditions of a film’s production can of itself reflect the conditions of its production” (1993: 105, 107). Importantly, it is the aspects of their *epistolary* form which allows these films to resist what Minh-ha describes as “totalized meaning” (1993: 107). Their epistolary fragmentation (what Corrigan would call their essayistic *ars combinatoria*) evokes the transmission of

letters between a sender and receiver that transgresses the realms of the self and the same (the territory of the essay which revolves around the “provisional self” (Corrigan, 2011: 17) in order to glimpse and accept another without reducing it to terms of its own. Fundamental to Cohen’s and Benning’s works is an *epistolary* form found within the films of their predecessors (Marker and Akerman) that allows their films to escape Minh-ha’s *totalized meaning* by making space for the alterity of another through the three main systems of epistolary de-linkages: within the contingencies of the everyday and the long-take, the aporias or *linings* (*Sans Soleil*) found in gaps between sound and image and the retrieval of otherwise *missable* details of the world (Cavell, 1996: 238) and through the *unexpected* nature of *global movements* that connect images found in their films.

As an example of this alterity of meaning, Benning’s and Cohen’s employment of the static long-take embraces contingency as a matter of form as the duration of the long-take subjects a shot to the unplanned and as the static long-take mimics the photographic still. As a point that introduces contingency to the continuum of the film strip – as Mary Ann Doane (2002: 31) has argued –, the photograph is emblematic of the alterity the epistolary permits the other. That is, the contingent nature of the photographic in each of these films is representative of the resistance of the other to the cognitive appropriation of the self, what Emmanuel Levinas imagined as an ethics of encounter that resists the ontological with a mode of critique that calls into question the “exercise of the same” (Levinas, 1961: 43, 124). As the photographic selects a moment and image from a continuum of time, an event from history, an object from a room, a street corner from a cityscape, it exercises a similar relationship to the everyday as that of the epistle, a relationship resonant with the lists of the 11<sup>th</sup> century Japanese princess mentioned in Marker’s *Sans Soleil*, lists capable of “quickening the heart.” This contingency of choice regarding the everyday is as apparent to *Sans Soleil*’s *random* images as it is to what Cohen chooses to train his camera on in the myriad cities that comprise *Counting* or the angle of view Benning has chosen for all four static extreme long-takes of his turn-key property and cabin fashioned after Henry David Thoreau’s and the Unabomber’s that comprise *Stemple Pass*. The contingent rather than causal nature of the photograph, the list, and the contents and future of the epistolary letter (in *News from Home*, Akerman’s mother constantly doubts whether her letters or the forty dollars she often encloses with them has been or will be received), make the photographic image in its resistance to film’s duration suggestive for grasping the ethics of open-endedness and open-mindedness of these films. Many of the images of *Counting* appear static only to have movement within the frame remind us that we are watching a film and the stillness of the four shots in *Stemple Pass* are interrupted only by the changing sky, the wind blowing through the leaves and the sounds of nature we hear through and in-between the voice narrating Kaszynski’s journals. In these ways, Benning and Cohen intentionally exploit the static image and the long-take to cultivate the unexpected. Benning’s and Cohen’s fondness for the long-take, following Akerman’s films, allows the contingency implied by the photograph’s excision from time to stand within a shot that contains no climax, no ostensible *point*, and often bears no causal or explanatory relationship to the shot that precedes or succeeds it (Image 1). The real time of a space selected from vast, sometimes crowded and sometimes desolate urban spaces in *Counting* and *News from Home*, suggests the radical fact that any-moment-whatsoever within the shot may be leant significance by the viewer or the voiceover just as Akerman’s and



Cohen's cameras have plucked from the city and lent significance to what seems to be any view whatsoever (Image 2).



Image 1. The second of four static extreme long-takes. *Stemple Pass* (James Benning, 2013). Source: Screenshot.



Image 2. *Counting* (Jem Cohen, 2015). Source: Screenshot.

The letter's interest in the everyday can help locate the other within the same as, for example, Akerman's mother is prompted by missing her daughter to write about things which seem quite ordinary and which become significant in light of her daughter's absence. Instead of degrading the other's strangeness into terms comprehensible by the same, this act of lending significance to the insignificant, noticing

the *missable* gives representation to the other through a process of defamiliarization, resisting the other's incorporation into a known or predictable narrative. Finding within the ordinary the extraordinary, the contingent moment or object within a linear or determined history, helps give representation to what Levinas called "existents" (1961: 23, 42-45), *someones* over the impersonal nature of Being, the priority of Heideggerian ontology. In the world of the letter, objects are inflected with otherness as they are articulated by the self for another, the letter is thus able to recognize the strange in the known, possibilities for difference within the context of the same. Stanley Cavell found that film itself provided a means of locating the unknown or the unseen within the visible, as film gives representation to Cavell's *missable*, drawing our attention to everyday objects and details that may be visible but which we might never *see*. Cavell writes of this experience watching *Mr. Deeds Goes to Town* (1936), that certain viewing angles that seemed *missable* struck him in ways that they wouldn't outside of a film, that they persisted in his memory and in this sense gained renewed significance (1996: 238). The process by which the known, the everyday, may be reviewed, is inherent to the epistolary's special relationship to the events of the everyday as they take on a renewed significance in the face of an other whose absence prompts the revisiting of details that would otherwise go unnoticed or unthought about. This activity of revisiting the everyday resonates with the *missable* nature of the images Cohen's camera retrieves from busy urban environments for the sake of his spectator (or for the sake of his future self). What Cavell notes about the inherent ontology of film, to make present the *missable*, is similar to what takes place within the epistolary in which the world is made present to an other whose absence prompts a refiguring of the ordinary.

### 3. Dialectics

The dialectic is one of three components of the essay film frequently taxonomized and discussed by major theorists that is also fundamental to the binary structure of the epistle. Dialectics in the form of the diptych and the dialogue are essential to Jem Cohen's *Chain* and James Benning's *Stemple Pass* and *Two Cabins* (2011). *Stemple Pass* and Benning's related installation project, *Two Cabins*, put into conversation the cabins and diaries of Henry David Thoreau (*Walden*, 1854) and of Ted Kazscynski, in what might be described as an epistolary exchange interested in issues spanning American identity, morality, celebrity, and ecology and environmentalism. Jem Cohen's *Chain* assumes a similarly diptych structure in order to get at issues of 21<sup>st</sup> century American identity in the age of the transnational corporation, featuring hotel chains and strip malls of small town and urban America, as it follows the experiences of two female characters who navigate their lives through them. I would like to latch on here to a critical component of Tim Corrigan's theory of the essay film's "intersecting activity of personal expression, public experience, and the process of thinking" (2011: 14). *Chain* engages in a dialectics of the personal and public Corrigan suggests here as its characters navigate personal spaces and moments through not only public but transnational spaces. At various points, the homeless female subject in *Chain* who wanders through malls and stores by day and escapes to an abandoned house in which she squats by night, engages in an epistolary address to and through the camera: "It's good for you that I live here, I don't have

to bum rides from you anymore.” (Image 3). We never learn who the *you* is in this address. About the camera she found (or perhaps stole), she says: “I started playing around with it, filming myself like it was for my half-sister, Tina, back home.” and later: “I never did like writing, dear diary and shit, so I have this.” Thus, the subject’s addresses are to the camera, to us, and she suggests they are synonymous with writing. This epistolary exchange (as she asserts an *I* and a *you*), and the exchange implicit between this subject and the world of the Japanese businesswoman whose adventures travelling through hotel rooms and up-scale malls comprise a second story intercut with this one, echo the transactional exchanges that everywhere surround these female subjects but in which they do not participate.

The homeless woman narrates her days hanging around the mall without buying anything: “I found a broken cell phone and I pretend to talk on it [...] since then mall security pretty much leaves me alone.” A suspicious subject for not engaging in commercial exchange, she makes herself invisible once again by engaging in an image of mediated social exchange by appearing to talk on the phone. Similarly, the Japanese business woman is meant to have a productive meeting with “the company” who has flown her to the various empty rooms full of cubicles and the hotel rooms in which she stays, but this meeting never transpires (Image 4). Both characters inhabit spaces that are supposed to be only moved *through*, while they each hold out on engaging in the exchange and commerce that defines these spaces and life in a world of contemporary global capitalism.

The diptych structure of Cohen’s film resonates with the very mechanisms of capitalist exchange it criticizes as the film’s editing engages in a constant alternation between the two stories. However, while the film’s formal epistolary dialectics mimic capitalist exchanges, these predictable back-and-forths are ironically contested by the individuality asserted through other epistolary exchanges; between the homeless American subject and her camera, and between the stream-of-consciousness-like voiceovers of the Japanese business woman and the dreary images of the spaces she visits. Through their epistle-like narratives, individuality asserts itself in the face of the bleakly homogenous character of the transnational *chains* referred to in Cohen’s title which have reduced the *unexpected* nature of the global movements evoked by Marker’s *Sans Soleil* to the expected, the same. Each scene of the Japanese businesswoman’s life takes us to a hypothetically different city that looks no different from the last and the mall inhabited by the homeless woman of the other story could be in almost any first world city or suburb, the generic storefronts and architecture comprising it lacking any specific identifier of place. As with the homeless woman’s narrative, malls feature heavily in the Japanese business woman’s world and are transglobally linked through their homogeneity. At one point she observes, “I make reports for the company about [...] the theme park business. I have been to California, to Minneapolis and to Edmonton, Canada, where the theme park is combined with the largest shopping mall on the planet.” Cohen’s focus on malls from all over the world that all look the same conveys the flattening effect of globalization.



Images 3 and 4. *Chain* (Jem Cohen, 2004). Source: Screenshot.

The dialectic nature of what I have claimed is the epistolary basis of Cohen's *Chain* offers its subjects a way out of losing their identities and individualities to the dictates of their global capitalist surroundings, activating the "remaking of the self" Corrigan sees as inherent to the essay film (2011: 17). Cohen also uses the binary nature of the epistolary's dialectics as a metaphor for the compulsions of capitalist exchanges, for commerce itself, and thus the exchange-based nature of epistolary form allows *Chain* to break with the inevitability insinuated by its title (prognosticating a chain reaction, one thing following from another, things inextricably tied to one an-

other), as it is better able through its dialectic form to illuminate the exchange-based nature of capitalism as a source for the loss of individualism. Dialectics also play an important role in Thoreau's *Walden* as that text performs a dialogue between Thoreau and himself and Thoreau and the world (including his readers) which, similarly to how Corrigan has described the processes of the essay film's thinking, betrays "a self suspended in the experience of thinking through the core of life" (2011: 22). The epistolary diptych Benning stages between Thoreau's cabin and diaries and the Unabomber's (in *Two Cabins*) is rooted in the dialectic thinking advanced by Thoreau's writing, where he advocates for the same individualism and resistance to structures of economic and social conformity that Cohen uses epistolary dialectics to resist in *Chain*. The epistolary dialectics of these films illuminate their concerns with aspects of alienation, dislocation, non-identity, and homelessness inherent to modern subjectivity while also tying them to an American intellectual tradition concerned with the impact on the individual of 19<sup>th</sup> century industrialism, a previous moment in the history of global capitalism.

Epistolary form calls attention to the roles of sender, message, and receiver, delineating the binary composition of dialectics (senders, receivers) but also in-betweens (the message(s) sent and received). These *in-betweens* are what Corrigan (2011: 22-23) and Rascaroli (2017: 47) use various theorists to develop as third terms essential to what they argue to be the essay's provisional, probing, undefined, and emergent qualities. These in-betweens as they develop discursively within the epistolary form of the films I have examined provide an alternative, a stop-gap, to the very nature of exchange. As Cohen shows us, these in-betweens when viewed as part and parcel to the exchanges that structure epistolary and commerce, provide important spaces of resistance to the homogenizing threats to selfhood based in the compulsions of economy and society. In *Stemple Pass*, as a voice narrates Ted Kaczynski's journalistic musings about his own interruptions to the industrial activities encroaching on his home in the woods (as when he puts sugar in the gas tank of a truck carrying a mining tool), the epistolary enunciation of the voiceover reading from Kaczynski's diaries serves as a metaphor for the exchanges that drive commerce while locating therein the ironic place where selfhood can arise from a moment of contingency, throwing a wrench in the gears of capitalism's chains.

Rascaroli deploys Deleuze's notion of the interstice to articulate how the essay film broaches the unthought, and what lay in-between the world (2017: 48). Both Rascaroli and Corrigan lean on Adorno's notions of discontinuity and juxtaposition (Rascaroli, 2017: 7) in the essay, a form which Corrigan describes as "conflict brought to a standstill," appealing as well to the figure of the "force field" (2011: 23) used by Adorno to describe the essayistic and the similar figure of Benjamin's constellation (Corrigan, 2011: 22; Benjamin, 1977: 34). All of these features and figures (discontinuity, juxtaposition, conflict, force field, constellation, combination) imply binaries that give way, over the course of the essay film to new relationships between them, thus the binary undergirds the dominant theoretical approaches to the essay film and the resultant third term to the binary (the interstice or the in between) asserts itself as an emergent, evolving and never defined set of relations, encounters held open in the case of Benning's and Cohen's subjects for self-creation and assertion achieved, as Rorty puts it, "by the recognition of contingency" (1989: 25).

There is an important basis for the perpetual (re)-discovery inherent to the dialectics of the epistolary's third terms, and for the location within dialectics of both

a threat to individualism and its redemption in American Transcendentalist thought. About Thoreau's *Walden*, Cavell writes:

We know the specific day, the specific year on which all the ancestors of New England took up their abode in the woods. That moment of origin is the national event re-enacted in the events of *Walden*, in order this time to do it right, or to prove that it is impossible [...] any American is apt to respond to that event in one way or another to the knowledge that America exists only in its discovery and its discovery was always an accident. (1992: 8)

The dialectics here between a discovery and founding in the past of a country which defines itself through the very notions of freedom that must resist the confines of its founding, suggest a compulsion to undermine the definitive nature of American discovery with the liberating reassurance that its discovery was “always an accident” (Cavell, 1992: 8). Thus, for Cavell, *Walden* explores the paradox of America's desire to at once preserve the contingencies of its own discovery as a metaphor for the freedom of the individual and to maintain its own history, a defined identity. It is no wonder that the mood Cavell describes as predominant in *Walden* is “at once of absolute hope and yet of absolute defeat, his own and his nation's” (1992: 9). This binary between hope and defeat, the individual and the nation is one that I've argued is evident in the binary that fundamentally subtends *Chain's* dialectics. It exists between the first figure of dialectics, the enchaining jail of commerce that defines society and the individual in the age of late capitalism on the one hand – Thoreau's “absolute defeat” – and the second figure of dialectics, *Chain's* epistolary structures, which permit the emergence of individuality – Thoreau's “absolute hope” – (Cavell, 1992: 9). Between these two dialectics *Chain* imagines subjects who resist the exchanges of commerce to engage instead in exchanges that produce their own unique thoughts, defining their selfhood against forces that threaten to erase it.

#### 4. Diaspora/Displacement

The epistolary has always been a preeminent quality of essay films that involve travel. The prominence of explicit letters (rather than epistolary enunciation) in these films is unsurprising given that the epistolary explicitly invokes overcoming geographic distance and thus resonates with experiences of diaspora, displacement, and travel. As Hamid Naficy has argued: “Exile and epistolarity are constitutively linked because both are driven by distance, separation, absence, and loss and by the desire to bridge multiple gaps” (2001: 101). Though Naficy is particularly interested in mapping the relationship between epistolarity and national exile, I would like to apply his notion of exile more broadly to the displacements experienced by the early 21<sup>st</sup> century subject described in Benning's and Cohen's films. Epistolary enunciation is essential for understanding the myriad forms of displacement central to the existential questions of early 21<sup>st</sup> century subjectivity that course through Benning's and Cohen's films where subjects are adrift and unmoored, homeless on account of being exiled from heterogenous, private spaces, and unique identities to the homogenous, public and generic identities that characterize the world of late capitalist globalization as with the spaces pictured in *Chain* and *Counting*. Homelessness or

acts of homing on account of being exiled from a connection to the natural world (as in *Chain*, but also in *Stemple Pass* and Benning's California Trilogy), or on account of being exiled from either a sense of community or a sense of individuality, are qualities that emerge through epistolary forms in these films. The epistolary address of the homeless subject who squats in an abandoned house in *Chain* to the camera underscores her solitude as she invokes remembrances of those she left behind when she ran away from home (her mother, her step-sister, the *you* who used to give her rides). Alternately, Benning's transformation of Ted Kascynski's journals into voice-over addresses to the audience document his preferred isolation from society and the extent to which it is the encroachments of modern industries and technologies (from mining to motorcycles) that displace him from his home. Early in *Stemple Pass*, the *I* of these addresses bemoans that: "It seems like there's no place in the world where one can be alone", underscoring the threats he perceives not only to his environment but to his desire to be alone, on his own.

Cohen's montage often functions as a synonym for the networked reality of a digital world and as a network that alienates the unique identity of any given cultural place or people, making those places and identities the same through edits that join for instance Istanbul to New York City and Moscow in *Counting*. These edits also bring those distant places together into a visual conversation. In this sense, Cohen's edits perform the dialectic role of the cut as suture (bringing together while holding apart), highlighting the irrational interval Deleuze theorized key to describing what Rascaroli calls "essayistic thinking at the junction of images," the "unthought" that emerges between two shots (2017: 47). Like Cohen's films, James Benning's recent films reflect the displacements of subjectivity, identity, and space, inherent to the late capitalism of the 21<sup>st</sup> century *and* the possibilities of developing new human connections in a more networked world. Benning's *Stemple Pass*, for example, both bemoans the displacements of modern industry upon nature *and* joins two temporally and geographically distant historical subjects, Henry David Thoreau and the Unabomber, exploring what unites these figures that American history has relegated to opposing moral sides, and what similarly divides both of them from a capitalist society they cannot abide. Suggesting a connection between the Unabomber's writings and Thoreau's philosophy allows the Unabomber's words some ironic form of redemption, a connection to a morally acceptable historical figure that saves their important commentaries on environmentalism, criticisms of the encroachments of society upon the individual and industry upon nature, from becoming eclipsed by the infamy of their author. Early on in *Stemple Pass*, the Unabomber's words express his wish to "confess some of the misdeeds I've committed in the last two years," and go on to describe increasingly malicious and deadly pranks he commits in order to resist being displaced from his cabin in the woods. He speaks of actions comprising as much an environmentalist as a misanthropic mission: "there's a small functioning mine a few miles from my cabin [...] they had a large diesel engine attached to a truck, apparently for drilling large holes in rocks [...] I put a small quantity of sugar in the engine and in the gas tank of the truck. Sugar in the gas tank is supposed to severely damage the cylinders and act as an abrasive". The act of *confessing* these deeds in a journal, presumes an epistolary other, perhaps a future reader, perhaps his own conscience. Here, Kaczynski is clearly illuminating the environmental nuisance of the destruction wrought by mining and showing off the cunning nature of the prank he uses to resist it, an assertion of an individualist spirit. In another anecdote

he “confesses,” “after the roaring-by motorcycles spoiled a hike for me, I put a wire across a trail where cycle tracks were visible at about neck-height,” thus documenting his misgivings about both his environment and his solitude being interrupted and what we take to be the nascence of his murderous proclivities. By focusing all of our visual attention on four shots of a cabin in a pristine natural environment and using Thoreau as a diptych foil (much of the Unabomber’s description of his cabin and his daily work seem lifted from *Walden*), Benning’s film is able to break down the duality between black and white, good and evil, using a dialectics that gets at something more subtle and complex: that a morally reprehensible person can have worthy thoughts to which we *should* tune our attention rather than dismiss out of hand. Conversely for the case of Thoreau, the comparison with the Unabomber helps illuminate the real misanthropic elements of Thoreau’s work, elements we tend to look past in our commitment to him as a virtuous figure definitive of America. The truth Benning insinuates is the irony that within the Unabomber’s and Thoreau’s acts of misanthropy are the aversive self and individualism upon which America has historically prided itself.

Environmental displacement and diaspora are not only central to *Stemple Pass* but also to Benning’s earlier California Trilogy – *El Valley Centro* (2000), *Los*, and *Sogobi* (2001) – which also comments on the environmental consequences of late capitalism as industry displaces nature and gobbles up its finite resources. Benning’s static long-takes invariably frame sites where California’s natural rugged beauty runs up against wind farms and the grotesque images of factory farming in *El Valley Centro*, while *Los* presents various images of Los Angeles that remind the audience of its impossible foundation in a desert as images of trickling waterways remind us of an impending water crisis (Image 5). In Cohen’s *Chain*, the architectures of strip malls and the planning of hotels everywhere beat back at a natural environment of green grass and fields, something captured by Cohen’s cinematography as his camera so often frames a strip mall from the vantage point of a field whose green grass lay in the foreground, reminding us of what cement and concrete suburban jungles have replaced (Image 6).

Both *Chain* and *Stemple Pass* thus juxtapose the encroachments of modern industry on the environment with societal encroachments on the idiosyncrasies of individuals. These are ways of life held out for as much by Cohen’s homeless subject who refuses to participate in the commerce of commercial spaces as much as she *pretends* to talk to someone on the phone, and the Japanese businesswoman who is less lonely than *alone*, as it is by the Unabomber in Benning’s film who curses the “cocksucker who moved in next door” and notes that: “it wouldn’t be so bad if I found the fellow’s personality congenial but, in fact, I dislike the jerk.” The intent aloneness (rather than loneliness) of Kaczynski’s letters and Benning’s comparison of them to Henry David Thoreau’s *Walden* suggest, along with *Chain*, that alienation may be the pharmakon of late capitalism; both its inevitable poison, and perhaps also an antidote that locates through the subject’s isolation a means of non-conformity capable of resisting the hegemonizing tendencies of transnational/global industry and the ways of life it dictates.





Image 5. *Los* (James Benning, 2001). Source: Screenshot.



Image 6. *Chain* (Jem Cohen, 2004). Source: Screenshot.

## 5. Issues of time

Rascaroli explains with regard to structurally diptych films: “the time of the making of the films, the time of the gap between them, and the time of their viewing – are key to the experience and the meaning of the diptych” (2017: 97) are essential to the diptych nature of Cohen’s *Chain* and Benning’s *Two Cabins* and *Stemple Pass*. The

temporal displacements Rascaroli suggests resonate with how Cohen and Benning are able to articulate concerns with the alienation and displacements of the early 21<sup>st</sup> century subject described above; not only are the subjects of *Chain* and *Stemple Pass* experiencing physical displacement, but their status of displacement and alienation from their selves is reinforced through their subjective changes over the duration of the film and the moments of their experiences related to the audience. For example, Kascynski's journal entries collectively map gradual displacements in his character as his pranks that threaten to annoy their targets eventually become bombs that threaten to kill them. Similarly, in *Chain*, we witness through the homeless woman's conversations with the camera a transformation of her place in the world as she eventually gets two jobs and towards the end of the film tells the camera and us through a voiceover: "But everything's changed so much I don't even have time anymore to do stuff like that, walking around, fooling with the camera." The epigraph by Franz Kafka with which Janet G. Altman begins her book on epistolary form suggests some of the implications of issues with time: "The great feasibility of letter writing must have produced – from a purely theoretical point of view – a terrible dislocation of souls in the world. It is truly a communication with spectres, not only the spectre of the addressee, but also with one's own phantom, which evolves underneath one's own hand in the very letter one is writing" (1982: 2). Kafka's description unites the temporal displacements of letter-writing with displacements in the very subjects occupying the positions of sender and addressee, linking the progressive verbs describing the process of writing – what *evolves underneath one's own hand* – with the spectral selves of sender and receiver, specters produced by temporal lags and their acknowledgements. The displacements of temporality inherent to epistolary are also intimately connected to the displacements of travel. Naficy has described the effects of these displacements in a way that can be applied more broadly to the epistolary's relationship to travel and to uniting however tenuously distant geographic places: "Whatever form the epistle takes [...] it becomes in the words of Linda Kauffman, 'a metonymic and a metaphoric displacement of desire' (1986: 83) – the desire to be with an other and to reimagine an elsewhere and other times" (Naficy, 2001: 101).

The relationship between the possibility of spectral or alternative selves which Kafka's remarks suggest to be somewhat inherent to epistolary form and the desire that Naficy discusses here, help to illuminate how films like Benning's and Cohen's lean upon epistolary enunciation to imagine selfhood and contingency in the face of the universal dictates of globalized late capitalism. The possibility for what Cavell has called an "aversive self" (1991: 36-37), cultivated by Emerson and Thoreau, and a self that escapes the pressures of conformity at a contemporary moment when the structures of a global society are increasingly homogenous and homogenizing, is thus related to the epistolary's central in-betweens as Kafka's description suggests what identities for sender and receiver develop in-between moments of transcription and transmission. The possibilities for alternatives to life in the present that resonate through the desire Naficy describes and are implied by the myriad subjective positions the epistolary illuminates through the temporality of its form, exemplifies the basic conflict at work in Transcendentalist thought between conformity and individualism. Cavell argues of Thoreau's prose in *Walden* that: "It must live, if it can, pressed between history and heaven" (1992: 8-9), quoting Thoreau on "improving the nick of time [...] to stand on the meeting of two eternities, the past and

the future, which is precisely the present moment; to toe that line” (1985: 19). What Cavell describes as the power of “*Walden’s* dialectic” (1992 :7) suggests the power to “reimagine an elsewhere and other times” (Naficy, 2001: 101) inherent to the very contingency of the present moment, that inscribed in the process of writing is an othering of the self and a suspension between past and future that provides a space of infinite possibility for the emergence of someone and something radically different from what history and society dictate.

## 6. Epistolary cinema and the American intellectual tradition

I have argued throughout this essay that conceiving of works like Benning’s and Cohen’s as epistolary in nature helps locate their participation in an American intellectual tradition defined by Transcendentalism and Pragmatism, a tradition that courses through how both filmmakers approach the particularities of contemporary global subjectivity. The influence of such a tradition (which, following Thoreau’s and Emerson’s non-conformist messages might better be conceived of as an antitradition) is particularly evident in *Stemple Pass* and *Two Cabins*, and their comparisons between the cabins, journals and philosophies of Henry David Thoreau and Ted Kasczynski. What Cavell has described as “the general relation [Thoreau] perceives as ‘being next to’” (1992: 104) is critical for Cavell’s notion of an *aversive self* who is able to constantly step outside of a given context to assess its limitations and to found alternative thoughts and ways of being in the world. This *being next to* is inherent to the epistolary structures of the films I’ve examined where binaries and dialectics have represented both the dangers and oppressions of commerce’s exchanges and the conflict between nature and industry, and have also helped locate individualism and difference to oppose otherwise homogenizing structures and systems of 21<sup>st</sup> century capitalism. Thus, through *Counting*, *Chain*, and *Stemple Pass* course a Transcendentalist tendency of being beside oneself, being outside of society, a skeptic to both tradition and tuition, replacing each, dialectically, with individualism and intuition. This is something we see as much in the outsider status of Cohen’s camera in *Counting*, which occupies predominantly exterior spaces through static long-takes that embody the sense of someone looking *onto* a place rather than occupying it, as we do in Benning’s commitment to societal outcasts and outsiders exemplified by his putting in parallel the lives of Thoreau and the Unabomber. This *being next to* or being outside, evokes fundamental qualities of epistolary form; both the binary positions of sender and receiver, and the instigation of the epistolary to both transcend or overcome distance and to mine distance as a space of thought.

The embrace of contingency embedded in the long-takes employed by both Cohen and Benning is essential for thinking of their work in relation to Transcendentalist thought where contingency is everywhere evident in Thoreau’s and Emerson’s embrace of the everyday and the renewed encounters to be located therein, what Emerson refers to as “the materials strewn along the ground” (2000: 55) and in the particularities of Thoreau’s attendance to the minutiae of his life on Walden Pond. The possibilities for change and otherness are located not out there, somewhere in the future – what Rorty would call “a truth that is found” – but right *here* – “a truth that is made” (Rorty, 1989: 7) – in Cohen’s and Benning’s shared attention to what other cinemas might deem insignificant or *missable*. This is evident the everyday details of urban

life upon which Cohen's camera dwells in *Counting* and *Chain* and the details of the Unabomber's life in the woods, the specifics enumerated through the voiceover of what he has eaten, how much ammunition he's spent, the materials he's used on the cabin, lists and descriptions that recall *Walden's* lists. Locating contingent possibilities for radical difference in the everyday is inherent to the tendency of epistolary form to take-up the everyday but contingency also resides in the interstitial nature of the exchange of letters, the temporal aporia that function as spaces where the previously unthought or undiscovered might occur. The epistolary's dependency upon an always-evolving *process* of thought transmitted over the course of writing a letter and the inevitable changes inscribed in the temporality of its transmission from sender to receiver, works against both Minh-ha's *totalized quest for meaning* and the notion of a *truth that is found* which American Pragmatism (the inheritor of Transcendentalism's wayward impulses) emphatically replaced with a *truth that is made*, a truth that is constantly (re)founded in every step of the path. Key to this "finding as founding" as Stanley Cavell (1991: xviii) described Emerson's philosophy, was the very form of Emerson's aphoristic essays as much as the form of Thoreau's diaries which both afforded the liberating encounter with a phrase or a word that could stand on its own, where meaning could truly be found in the very *means* of the work, and thinking could take place as an evolving process over the course of reading or listening rather than being found at the end. It is no wonder then that form is similarly so integral to suspending the spectator and filmmaker within processes of thought when it comes to the epistolary film. The binary, dialectic, and aporetic form of the epistolary signals what a number of essay films do through their very means. Benning's and Cohen's films particularly put forth through their binaries aporias emblematic of both the loss and alienation of the self in the contemporary world *and* the figure of self-as-other that bespeaks the independence of an outsider's disruptive perspective.

## 7. References

- Altman, Janet Gurkin. (1982). *Epistolarity: Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press.
- Benjamin, Walter. (1977). *The Origin of German Tragic Drama*. London: Verso.
- Benning, James. (2011). *Two Cabins*. New York: A.R.T. Press.
- Barwenzik, Lucas. (2015). "Review of *Counting*". *Kino-Zeit*. Retrieved from <https://www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer/counting>
- Cavell, Stanley. (1991). *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cavell, Stanley. (1992). *Senses of Walden: An Expanded Edition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cavell, Stanley. (2005). "Something out of the Ordinary". In William Rothman (ed.), *Cavell on Film*. New York: State University of New York Press, 223-240.
- Cohen, Jem. (2015) "Director's Statement". *Jem Cohen Films*. Retrieved from <https://jem-cohenfilms.com/counting/>
- Corrigan, Tim. (2011). *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. Oxford: Oxford University Press.
- Doane, Mary Ann. (2002). *The Emergence of Cinematic Time*. Cambridge: Harvard University Press.

- Emerson, Ralph Waldo. (2000). *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson*. New York; Toronto: Modern Library Classics.
- Minh-ha, Trinh T., (1993). "The Totalizing Quest of Meaning". In Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary*. New York; London: Routledge Press, 90-107.
- Naficy, Hamid. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. New Jersey: Princeton University Press.
- Rascaroli, Laura. (2017). *How the Essay Film Thinks*. Oxford: Oxford University Press.
- Rorty, Richard. (1989). *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thoreau, Henry David. (1985). *Walden or; Life in the Woods*. New York: Literary Classics of the United States.



## History, Power, and Incomplete Epistolarity in Post-Soviet Cinema<sup>1</sup>

Seth Graham<sup>2</sup>

Submitted: 08th September 2019. Approved: 28th October 2019

**Abstract.** This article examines epistolary enunciation in the recent cinema of former Soviet republics (Russia, Ukraine, and Estonia), and in particular how filmmakers use the letter device in their engagements with their nations' past, present, and future. After discussing the post-Soviet epistolary through the prism of the region's history, with reference to Altman (1982) and Naficy (2001), the article analyses the device in specific films. Recent examples often follow the Soviet-era model of the letter as a medium for contact not only (or primarily) between individuals, but also for more abstract kinds of contact, between distinct realms of human existence and consciousness: East and West, Public and Private, Life and Death/Afterlife, Freedom and Captivity, Science and Superstition, Authenticity and Imposture, History and Contemporaneity. The meanings created via epistolary efforts to bridge such gaps – by the characters and the filmmakers – are central to the post-Soviet cinematic project of national and individual introspection.

**Key Words:** epistolary film; Russian cinema; Ukrainian cinema; Estonian cinema; Soviet cinema

### [es] Historia, poder y epistolaridad incompleta en el cine postsoviético

**Resumen.** Este artículo examina la enunciación epistolar en el cine reciente de las antiguas repúblicas soviéticas (Rusia, Ucrania y Estonia) y, en particular, cómo los cineastas utilizan el dispositivo de la carta en sus compromisos con el pasado, presente y futuro de sus naciones. Tras abordar el epistolario postsoviético a través del prisma histórico de la región, en relación con los trabajos de Altman (1982) y Naficy (2001), el artículo analiza este dispositivo en películas específicas. Los ejemplos recientes a menudo siguen el modelo de la carta de la era soviética como medio de contacto no solo (o principalmente) entre individuos, sino también para tipos de contacto más abstractos, entre esferas distintas de la existencia y la conciencia humana: Oriente y Occidente, Público y Privado, Vida y Muerte/Más allá, Libertad y Cautiverio, Ciencia y Superstición, Autenticidad e Impostura, Historia y Contemporaneidad. Los significados creados a través de los esfuerzos epistolares para superar esos vacíos –por parte de los personajes y los cineastas– son fundamentales para el proyecto cinematográfico postsoviético de introspección nacional e individual.

**Palabras clave:** cine epistolar; cine ruso; cine ucraniano; cine estonio; cine soviético

### [fr] Histoire, pouvoir et épistolarité incomplète dans le cinéma post-soviétique

**Résumé.** Cet article examine l'énonciation épistolaire dans le cinéma récent des anciennes républiques soviétiques (Russie, Ukraine et Estonie) et, en particulier, la manière dont les cinéastes utilisent le dis-

<sup>1</sup> I am grateful to Rachel Morley, Phil Cavendish, Uilleam Blacker, and especially Julian Graffy for suggesting several Russian and Soviet epistolary films and literary works of which I was unaware.

<sup>2</sup> University College London (UK)

E-mail: [s.graham@ucl.ac.uk](mailto:s.graham@ucl.ac.uk)

positif de la lettre dans leurs engagements avec le passé, le présent et le futur de leurs nations. Après avoir abordé l'épistolaire post-soviétique à travers le prisme historique de la région, par rapport aux travaux de Altman (1982) et Naficy (2001), l'article analyse ce dispositif dans des films spécifiques. Les exemples récents suivent souvent le modèle de la lettre de l'ère soviétique en tant que moyen de contact non seulement (ou principalement) entre individus, mais aussi pour des types de contacts plus abstraits, entre des sphères distinctes de l'existence et de la conscience humaines : Est et Ouest, Public et Privé, Vie et Mort/Au-delà, Liberté et Captivité, Science et Superstition, Authenticité et Imposture, Histoire et Contemporanéité. Les significations créées par les efforts épistolaires pour dépasser ces vides – de la part des personnages et des cinéastes – sont au cœur du projet cinématographique post-soviétique d'introspection nationale et individuelle.

**Mots clés :** cinéma épistolaire ; cinéma russe ; cinéma ukrainien ; cinéma estonien ; cinéma soviétique

**Summary.** 1. Introduction. Epistolary Dissidence in the Post-Soviet Space. 2. *Forbidden Empire* (2014) by Oleg Stepchenko. 3. *You Won't Leave Me...* (2006) by Alla Surikova. 4. *In the Crosswind* (2014) by Martti Helde. 5. *Mira* (2018) by Denis Shabaev. 6. Conclusion. 7. References.

**How to cite this article.** Graham, Seth (2019). History, Power, and Incomplete Epistolarity in Post-Soviet Cinema. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 19 (3), 383-399. <https://dx.doi.org/10.5209/arab.65501>

## 1. Introduction: Epistolary dissidence in the post-Soviet space

In her influential book *Epistolarity: Approaches to a Form* (1982), Janet Gurkin Altman succinctly defines *epistolarity* as a property of some literary texts in which “the creation of meaning derives from the structures and potential specific to the letter form” (4). That form is most recognizably characterised, in the countries of the former Eastern Bloc as much as elsewhere in the world, by the necessary presence of a second-person addressee in an otherwise first-person text, a perspectival mixture that is made even more complex when the letter is embedded in a novel with a third-person narrator, or a narrator who is not the letter-writer (to say nothing – yet – of the added complexity when embedded in a visual narrative). Altman goes on to describe the particular relationship between the two consciousnesses linked by the epistolary form: “In letter language, [...] the addressee plays a role; he [sic] is able, and is expected, to initiate his own utterance. Such reciprocity whereby the original *you* becomes the *I* of a new utterance is essential to the maintenance of the epistolary exchange” (1982: 117). As we will see, the *letter language* in many films from the post-Soviet<sup>3</sup> space (and indeed in many Soviet films) modifies, challenges, or even rejects this obligatory *reciprocity* between writer and recipient. These films often do this by featuring types of letter that do not comfortably fit within canonical descriptions of the medium: published open letters, forged letters, letters to dead or unreal addressees, and letters collectively written (by a *we* rather than an *I*) and/or addressed to a specified group of people rather than to a singular Other. There are

<sup>3</sup> In this article I occasionally use problematic terms such as *post-Soviet* or *former Eastern Bloc* not to suggest that the contemporary cinema of Estonia, Ukraine, and Russia is legible only with reference to their common geopolitical ancestor, or that filmmakers in any of these countries are mere epigones of political and artistic conditions that are now three decades in the past, but as a form of convenient shorthand to refer to this region and some of the relevant shared legacies that are still topics of critical representation.



other, more subtle meaningful diversions from the traditional logic of the letter form that are achieved through the use of it in specifically cinematic ways.

With this tendency to diverge from accepted constituent features of epistolarity in mind, in what follows I analyse the functions of the letter device in recent films from three former Soviet republics: Russia, Ukraine, and Estonia. After briefly situating the device in the artistic traditions and historical cultural politics of the region, I will focus on how my chosen examples use various forms of what I will call *incomplete epistolarity* to, paradoxically, close gaps and collapse distances not between people (correspondents), but between the poles of more or less abstract binary concepts with particular significance in the former Second World: East and West, Public and Private, Life and Death/Afterlife, Freedom and Captivity, Science and Superstition, Authenticity and Imposture, History and Contemporaneity. The ways in which the films use the letter form to engage with these categories are often dependent on yet another conceptual dyad that is even more native to the Soviet sphere of which these countries were a part: power and powerlessness.

Another defining characteristic of epistolary discourse according to Altman is what she calls its “temporal polyvalence”: “The temporal aspect of any given epistolary statement is relative to innumerable moments: the actual time that an act described is performed; the moment when it is written down; the respective times that the letter is dispatched, received, read, or reread” (1982: 118). The use of the letter device in cinema, a medium that of course has its own complex relationship to time, only broadens the artistic possibilities of Altman’s *polyvalence*, especially in films that depict the historical past. Other distinctive features of the letter that are deployed in epistolary storytelling include its implicit promise of shared privacy between the writer/sender and reader/recipient, another seemingly obvious letter-quality that, embedded in a larger narrative, can be a powerful and versatile vehicle for dramatic irony, suspense, and other effects. This characteristic, too, has had a distinctive resonance in the countries of the former Soviet sphere, where the boundaries between public and private were often fraught and fluid. Actual letter-writing in the Soviet period and even before was, like all forms of expression and communication media, frequently coded as political. The politics of the Stalin period in particular created an atmosphere in which written communication was fraught with danger or simply impossible. Intercepted letters were used to prosecute and imprison thousands of Soviet political arrestees, including Alexander Solzhenitsyn. Letters home from soldiers at war, ubiquitous in Soviet films<sup>4</sup>, are still a common filmic trope. Letters of denunciation, as well as letters to Stalin and other leaders<sup>5</sup> pleading for mercy, figure prominently in Soviet historiography and cultural production, especially since the end of censorship in the late-1980s, which was the beginning of a public, critical interrogation of Soviet history across all media that continues today.

A common official Stalin-era euphemism for a death sentence – “ten years [in a labour camp] without the right to correspondence” – became the title of Vladimir Naumov’s 1990 film-expose of the period, *Ten Years Without Right to Write Letters* (*Desiat let bez prava perepiski*). In Georgian director Tengiz Abuladze’s *Repentance*

<sup>4</sup> See Walsh, Susie. (2005). “Friendly Fire: epistolary voice-over in Terrence Malick’s *The Thin Red Line*.” *Literature/Film Quarterly*, 33(4), 306-312.

<sup>5</sup> See Surovtseva, E. V. (2010). *Zhanr “pis’ma vozhdii” v sovetskuiu epokhu (1950-e – 1980-e gg.)* Moscow: Airo.XXI. (The genre of the “letter to the leader” in the Soviet Period, 1950s-1980s).

(*Monanieba*, 1984), an allegorical film about Stalinism, relatives of those who received that sentence take devastated solace in another form of message: their disappeared loved ones, in a faraway logging camp, carved their names on the bottoms of logs that arrive in the town by train (Image 1). This suggests a link between the letter and the monument or memorial.



Image 1. *Repentance* (Tengiz Abuladze, 1984). Source: Screenshot.

The epistolary novel may have been less popular than in Western Europe in the eighteenth and nineteenth centuries, with Fyodor Dostoevsky's early work *Poor Folk* (*Bednye liudi*, 1846) a notable exception, but letters certainly feature as narrative devices in any number of classic works by Alexander Pushkin, Nikolai Gogol, Leo Tolstoy, Ivan Turgenev, and others, often with the familiar functions of producing dramatic irony, melodramatically enhancing the affectual plane of the plot, and allowing for extended first-person narration within an otherwise third-person narrative.<sup>6</sup> Despite its shared connotations of personal intimacy and even lyricism, however, the letter in Russian, Soviet, and post-Soviet cultures – more so than in the West – has frequently had quite a different association: with expressions of political power and of individual and collective resistance to such power. The medium's representation in the *belles-lettres* and other arts of Russia and its historical sphere of influence have long reflected this association. Its function as a discursive venue for the playing out of power dynamics has expanded its generic potential beyond the features detailed by Altman and others.

The famously venomous sixteenth-century correspondence between Tsar Ivan the Terrible and the exiled Prince Kurbskii comes to mind (Kurbskii, 1955), as does the vulgar, insulting reply from the Ukrainian Cossacks to the Turkish Sultan's letter-

<sup>6</sup> See for example Tatiana's letter in Pushkin's *Eugene Onegin* (1825), the letters between Anna and her lover Vronsky in Tolstoy's *Anna Karenina* (1877), and the letter from father to son in Turgenev's novella *First Love* (1860).

ultimatum in the seventeenth century, an episode canonized in Il'ia Repin's famous 19<sup>th</sup> century painting which itself was visually cited in the Ukrainian film *Cossacks: The Musical* (*Kak kazaki...*, Igor' Ivanov, 2010) (Image 2).

While Ivanov's comic citation is seemingly just a visual one-liner, it has an additional, allegorical meaning that also exploits the multiplanar temporality of which Altman writes: the scene uses a well-recognized representation of the ritual of collective letter-writing by a group of nationalistic upstarts to a hated imperial foe, a theme with relevance to the adversarial relationship between Ukraine and Russia in recent times. The conflict between the two countries will also be a central theme of Denis Shabaev's 2018 Russian film *Mira*, which also uses the device of the collective letter to draw lines between past and present, and between present and future.



Image 2. *Cossacks: The Musical* (Igor' Ivanov, 2010). Source: Screenshot.

Film letters that utterly or partially fail as (or simply do not function as) communicative media – *incomplete epistolarity* – is a subcategory of the form that has not been examined in any detail, although Hamid Naficy writes that “epistolarity involves the acts and events of sending and receiving, losing and finding, and writing and reading letters. *It also involves the acts, events, and institutions that facilitate, hinder, inhibit, or prohibit such acts and events*” (2001: 101, emphasis added). Unsuccessful epistolarity has long been a trope in Soviet and post-Soviet cinema, and one with a broad range of metaphorical meanings. Some of these epistolary *failures* can be read as an implicit commentary on the lost authority of verbal communication in the wake of the collapse of the thoroughly logocentric Soviet Marxist ideology. In Konstantin Lopushanskii's *Letters of a Dead Man* (*Zapiski mertvogo cheloveka*, 1986), for instance, a survivor of an accidental nuclear war composes mental letters to his dead son (the war itself is caused by a failure of verbal communication; a computer operator is unable to warn his colleagues that the computer has malfunctioned and launched a nuclear missile because he chokes on his coffee). The urtext for unsuccessful epistolarity in Soviet cinema is Mikhail Kalatozov's *The Unsent Letter* (*Neotpravlennoe pis'mo*, 1960), the very title of which indicates the fate of the mis-

sive in question. *The Unsent Letter* depicts the physical and emotional hardships of three Soviet geologists and their guide as they search for diamond ore in the Siberian wilderness. The titular letter is from the group's leader to his wife: he writes it during the journey to Siberia but forgets to give it to the pilot to take back for delivery, so he continues the letter, and it becomes the voiceover narration of much of the rest of the film. The text of the letter is also distinguished from the diegetic dialogue visually: the frames of the shots that accompany the voiceover have a superimposed fire in the foreground, a foreshadowing of the actual forest fire that dominates the film's second half. The flames are also a metaphorical representation of the characters' location in a kind of Hades (the Greek term for the underworld is more appropriate than *hell* to the film's representation of the geologists as super-human heroes sent to conquer the elements for the benefit of humanity). The letter is intended to traverse not only thousands of kilometres to Moscow, but metaphorically to bridge the gap between life and the afterlife, as is the map showing the location of the diamond ore that the group leader struggles to deliver at the end of the film. There are two other letters in the film, both of which continue the use of the epistolary as a form of enunciation by humans *in extremis*. One is a declaration of love by the never-married guide, whose interference in the established relationship between the two younger geologists is about to come to a possibly violent head when one of them, Tania, discovers the first sign of diamond ore (a discovery that makes her burst into tears, which initially seems to be a result of the emotional stress of the love-triangle). The second letter comes during the fire, when one of the male geologists is injured and thus hampering the progress of the rest to safety. He leaves the camp when the rest are sleeping, in a suicidal gesture of sacrifice for the survival of the others, and leaves a note begging them not to search for him. In all three cases, then, the private, emotional nature of the letter form is double-exposed with concerns for the collective, be it a group of scientists trying to deliver crucial knowledge from the periphery to the centre, or an individual giving his own life so that the rest of the group can survive.

The four recent examples of cinematic epistolarity to which I now turn also use epistolarity in double-voiced ways, to represent the discourse of both history and mundane contemporaneity, the individual and the collective, the public and the private. They all use the letter device metaphorically, in various forms of *incompleteness*, to critically engage with the past, present, and future while more or less implicitly commenting on the nature of communication. The meanings created via epistolary efforts to bridge spatial, temporal, and other gaps – on the part of both the characters and the filmmakers – are central to these cinematic projects of national and individual introspection. Three of the four films are set in the historical past, while the fourth diegetically depicts the clear influence of that past, and its incursion into the present.

## **2. *Forbidden Empire* (2014) by Oleg Stepchenko**

Letters have been used by filmmakers as a medium for more-or-less explicit dialogue with Western culture, in ways both similar and different from how the East-West binary was represented in Soviet cinema. Oleg Stepchenko's *Forbidden Empire* (*Viy*) – a Ukrainian-Russian co-production – is a loose remake of perhaps the only Soviet horror film, *Viy* (Konstantin Ershov and Georgii Kropachev, 1967), itself an adapta-

tion of Gogol's 1831 story about a seminary student who is attacked by a witch, kills her, and then is forced to keep vigil over her body for three consecutive nights. Gogol himself was fond of the epistolary device, which he frequently employed to give insight into the (often disordered) consciousnesses of his characters. The first-person protagonist of his 1835 story "Diary of a Madman" (*Zapiski sumasshedshego*), for instance, steals letters from the basket of his love-interest's dog, reasoning that "[t]hese letters will reveal everything to me. Dogs are smart folk, they know all the political relations..." (Gogol, 2003: 286). The letters become a site for the increasingly incoherent diarist to (dis)place his own suspicions about the woman's real (profoundly negative) feelings for him. Another Gogol story, "The Lost Letter" (*Propavshaya gramota*, 1831) was adapted into a film by the Ukrainian director Borys Ivchenko in 1972, and is an example of a film letter being used as a MacGuffin: a man is charged with delivering an important missive to the Russian Empress, but is waylaid by an encounter with demonic forces. After his extended infernal ordeal, the contents of the letter turn out to be utterly insignificant, one of many examples of Gogol's critical expose of the written word's fundamental unreliability, another motif that we find in abundance in post-Soviet epistolary (and non-epistolary) cinema.

Stepanchenko's adaptation retains the central plot of *Viy* and introduces a Bram-Stoker-esque frame: an Englishman (named – in another nod to *Dracula* – Jonathan) on a scientific expedition in Ukraine communicates with the *civilised world* via a series of missives (delivered by pigeon) sent to his fiancée back home. As he is drawn deeper into the local world of folklore, superstition, and phantasmagoria, Jonathan composes long letters to her, writing them painstakingly in mirror-image (Image 3) as a sort of code (she must use a mirror to read them). Eventually the letters start to be intercepted by her disapproving father (played by the British actor Charles [Tywin Lannister] Dance, in another example of the filmmakers' interest in East-West dialogue, not to mention in appealing to an anglophone audience). As Jonathan's letters become more and more detailed in their scientific observations, as well as their growing horror at the locals' medieval worldview, the father comes to admire and accept his daughter's lover. Jonathan tells the locals, "you are simple peasants, you create these monsters and scare yourselves to death." At first glance, he seems to be correct: it is revealed that a corrupt, power-mad local priest has been using primitive technology, *special effects*, and strong homemade vodka to dupe the peasants into believing their villages are under siege by dark supernatural forces. The question is left open at the end, however. As Jonathan flees the *forbidden empire* in his carriage, he is pursued by small, flying, laughing demons, who will *deliver* to the West (just as Count Dracula did in Stoker's epistolary novel) a very different sort of message from the carrier pigeons that had earlier transmitted Jonathan's new-found knowledge from the depths of the backwards East.



Image 3. *Forbidden Empire* (Oleg Stepchenko, 2014). Source: Screenshot.

### 3. *You Won't Leave Me...* (2006) by Alla Surikova

The Russian filmmaker Surikova's period melodrama *You Won't Leave Me...* (*Vy ne ostavite menia...*) is full of diegetic letters, postcards, and telegrams that tell the story of a developing romance, but it is, from the beginning, a half-fraudulent correspondence. In a provincial Soviet city in 1951 (the tail-end of the Stalin period), a theatre artist named Grisha opens his mailbox and finds a postcard intended for his (much younger) wife, an actress named Vera (diminutive form: Verochka). It is from a young man named Victor, who writes of his fond memories of walking with her on the beach when she was alone on holiday at the seaside the previous summer:

Hello, Verochka! It's been two weeks already since I came back to Moscow. The institute where I work is all abuzz. Everyone's waiting for our assignments for the new experimental research, which is of vital importance to our country. Our department will be closely involved. Yet for the entire two weeks, every minute of every day, I have seen before my eyes our last evening together. The warm, calm sea, the white boardwalk, the aroma of the south. And you, Verochka, in a bright, airy dress. Did all of that really happen? Was it not just a dream? Forgive me if my note causes you any displeasure. I'll be happy to receive a few lines from you in reply. Yours, Victor.

Rather than confront his wife about the relationship, Grisha writes back in Vera's name, echoing Victor's impressions of their brief acquaintance:

Hello, Victor! I was so glad to receive your postcard. It's so cold and rainy here, with a nasty wind from the north. But I too can still see before my eyes the white boardwalk, the warm sea, and the seagulls. Remember how you threw bread to them, and they weren't afraid at all? They just shrieked and fought, like the women at the market. What a pity that it all went so fast. But at least we have our memories. Vera.

The voiceover text of the words he writes begin in Grisha's voice but switch, mid-sentence, to Vera's, underscoring the fact that what he is doing is not only of forgery, but imposture (or, in contemporary terms, identity theft). However, the same transition occurs when he reads Victor's postcards and letters: the voiceover begins in Grisha's voice and switches to Victor's voice (which Grisha, of course, has never heard). This literal "double-voicedness" (the co-presence of *I* and *You*) is a good example of how the cinematic medium can deploy the letter device in ways that are not possible in literature. The element of fantasy Grisha's mind is manifested visually, as well, with his imagined scenes of Vera and Victor frolicking at the seaside.

The correspondence evolves from postcards to letters (which adds the not-insignificant detail of an envelope), and from vague expressions of mutual admiration to declarations of love and Victor's promise to come visit when his work project finishes. Victor eventually tells Vera the specific date of his arrival, which – to Grisha's relief – comes and goes with no sign of Victor. The cruel punchline of the whole (non)affair comes in the form of the final letter intercepted by Grisha, this time from Victor's mother (Image 4):

Hello, Vera. On December 3, my son, Victor Prokofiev, was arrested in the city of Chelyabinsk and charged with sabotage. On December 14, he and two other engineers from his factory were found guilty and sentenced to death by firing squad. On December 17 the sentence [here the mother's voice breaks with emotion and she pauses and repeats herself] ...On December 17 the sentence [...] was carried out. Two days before the trial I was allowed a brief meeting with Victor, and he spoke only of you. He asked me to write to you and explain what happened. He was sure that you would believe he was innocent. Victor knew what was going to happen to him. He loved you very much, and said that your letters gave him the happiest days of his life. Thank you, Vera. Goodbye.

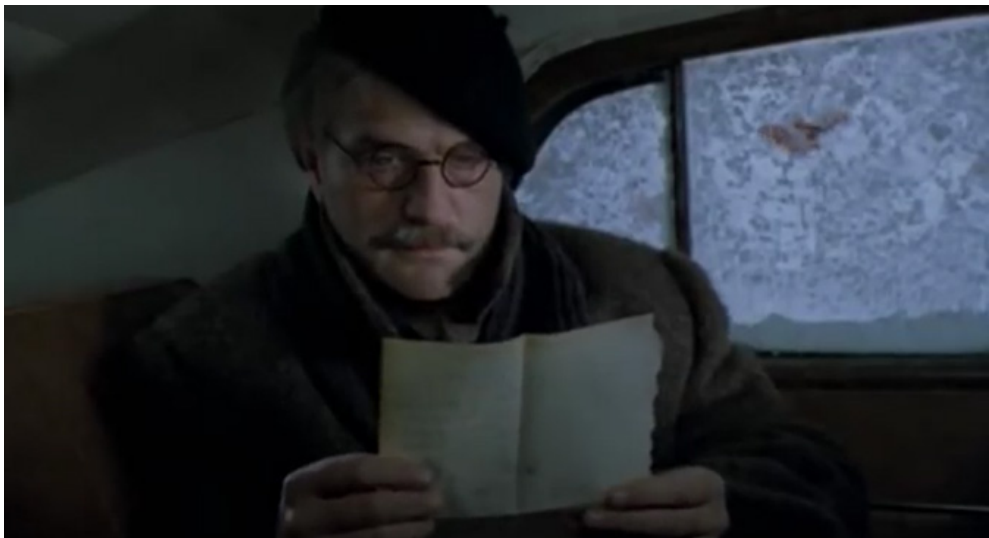


Image 4. *You Won't Leave Me...* (Alla Surikova, 2006). Source: Screenshot.

The mother (represented only in voiceover) is played by the director herself, giving the enunciation of this final letter a different, authorial narrative perspective by virtue of the discursive *presence* of the director.

Surikova's film letters highlight the tension between the public and the private, often coded in Stalinist society as political and personal, and the effect of that fraught binary on the individual. Victor's first postcard performs the expected public patriotism ("of vital importance to our country") before transforming into a love letter, and one that perfectly illustrates Altman's *temporal polyvalence* by anchoring itself firmly in the present while looking both to the past and the future ("I'll be happy..."). The love letter in particular lends itself to this complex temporal structure: "Memory, imagination, and hope make of past and future the only living present for the letter writer separated from the lover, visible in the very oscillation between past and future tenses" (Altman, 1982: 131).

The film and its use of the forged letter device is also noteworthy. The socio-political functions of inauthenticity, imposture, and bearing false witness in the Soviet (and especially Stalinist) period have been examined by many scholars, including Sheila Fitzpatrick (2005) and Mark Lipovetsky (2011), who uses Sloterdijk's notion of "cynical reason" (1987) to analyse the figure of the trickster in Soviet culture. In a country in which one's identity was under constant scrutiny for deviations from the current definition of *Sovietness*, self-fashioning and re-fashioning took on great significance, and was carried out at all levels, in public and in private, with those able to do it well earning admiration, in life and in art. Lipovetsky (after Sloterdijk) writes of a public atmosphere in which "the social space becomes totally theatrical, which in turn produces a culture of mistrust, where the expectation of deception, the readiness to trick and to be tricked and the admiration for tricksters become universal" (2011: 49). Although forgery, imposture, and other types of performed dishonesty in the Stalin period are most often presented as survival mechanisms, or forms of indirect violence, in *You Won't Leave Me...* Grisha's epistolary fraud – stealing the *I* of another – has unexpectedly positive results. Victor dies a happy man, and Grisha learns to allow himself to love his wife and be loved in return. When she tells him she is pregnant, he suggests that they name the child Victor if it is a boy. In this respect, the sudden intrusion of political terror – via Victor's mother's letter – into what had up to then been a love story and a melodrama does not destroy the lyrical plane of the film, but actually fortifies it, confirms its constancy in the face of cruel but transient political conditions.

#### 4. *In the Crosswind* (2014) by Martti Helde

Estonian director Helde's hypnotic adaptation of the diaries (written in the form of letters to her husband) of Erna Tamm, one of the thousands of Estonians (and Latvians and Lithuanians) ethnically cleansed and deported to Siberia in June 1941 on the orders of Stalin, is an example of what Naficy calls a *letter-film*. This category of epistolary film is perhaps the purest combination of the two media; the film itself is "in the form of epistles addressed to someone either inside or outside the diegesis," and is thus distinguished from *film-letters*, which "inscribe letters and acts of reading and writing of letters by diegetic characters" (Naficy, 2001: 101). *In the Crosswind* (*Risttuules*) in fact draws on both types of epistolary film: the extradiegetic space



from which Erna's voiceover reads the text of the letter itself becomes an unseen, second diegesis, as we can hear the paper rustling and the pen scratching across the page as she writes/speaks. There are also several shots of physical letters, used for contrast between the diametrically opposite worlds of homeland and exile, freedom and captivity, family intimacy and separation, isolation, and death. For example, in the opening scenes, set in the idyllic period in Erna's life before the deportation, her family is breakfasting when she brings in a letter from a relative. The easy joy that this contact with distant loved ones provokes becomes a contrastive foreshadowing of the desperate and tragic (though lyrical) letters that will be written by Erna after the family is separated by what an on-screen dedication at the end of the film calls "the Soviet Holocaust."

The innovative use of the letter device is only one element of the film's aesthetic distinctiveness. It is completely devoid of diegetic dialogue, which allows for the text of Erna's letters to dominate the aural plane. Visually, *In the Crosswind* is even more original: all of the scenes – except the few that take place in Erna's Estonian homeland before or after her deportation and long exile – are composed of long-take, slow tracking shots in which the characters are motionless, arranged in complex *tableaux vivants* (Image 5). Helde himself describes the "visual language" of his film as "a walk through a sculpture garden" (Kudláč, 2014).



Image 5. *In the Crosswind* (Marti Helde, 2014). Source: Screenshot.

This visual device (and the filmmakers' choice to shoot the film in black and white) is linked explicitly to Erna's state of mind as described in one of her letters from Siberian exile: "Each evening turns everything around me to a dim, dull black and white picture." Helde has also said that he found inspiration for his visual choices in the documents he used as he was researching the historical events to be depicted: "[t]he idea for [this visual] form came from one of the letters that fell into my lap. In this letter, a deported Estonian wrote: 'Here in Siberia, I have the feeling that time is standing still, that our bodies have been brought to Siberia, but our souls are still in the summer in Estonia'" (Kudláč, 2014). Paradoxically, Erna also writes of her previous, comparatively charmed life in terms of a static existence: "The loveliest years of my life passed as if standing still," an implicit reference to the world-turned-upside-down nature of deportation, separation, and exile.

The meticulous arrangement of the frozen *tableaux*, and the camera's movement within them, are subtly, structurally linked to the letters, and not only because they mostly illustrate events about which Erna is writing. The slow movement of the camera through the living dioramas matches the pace at which Erna is describing them, and the speed of her pen (which, again, we can often hear). The transitions between different visual elements within the frames, through minutes-long tracking shots within a single, albeit large and detailed, *mise en scène*, resemble the narrative structure of a letter – impressionistic, governed by train of thought and associative thinking – more than they do the continuity of a more traditionally edited film.

The epistolary text is linked in other ways to the film's visual plane. Erna writes in another letter of a dream she had of her husband: they are together in their orchard, and Heldur has climbed an apple tree in order to trim the branches. He points to a branch and playfully asks her if it is the one that should be cut, and she replies no, a different one. At the moment she pronounces the word “point,” the camera enters the room where Heldur is being sentenced to death in a Soviet labour camp, and moves slowly towards the tribunal chairman's finger pointing out the window at the execution site (Image 6). Thus her dreamed demand that a different branch be chosen for cutting becomes a metaphorical enunciation of a desire (that she is unaware of having at that moment) that Heldur be spared the firing squad. Significantly, this scene is the only one in which the *tableau vivant* does not depict an event experienced by Erna herself, and functions as a kind of co-authorship between Erna and the director, Helde, who collaborate to create a double-voiced visual-verbal meaning.

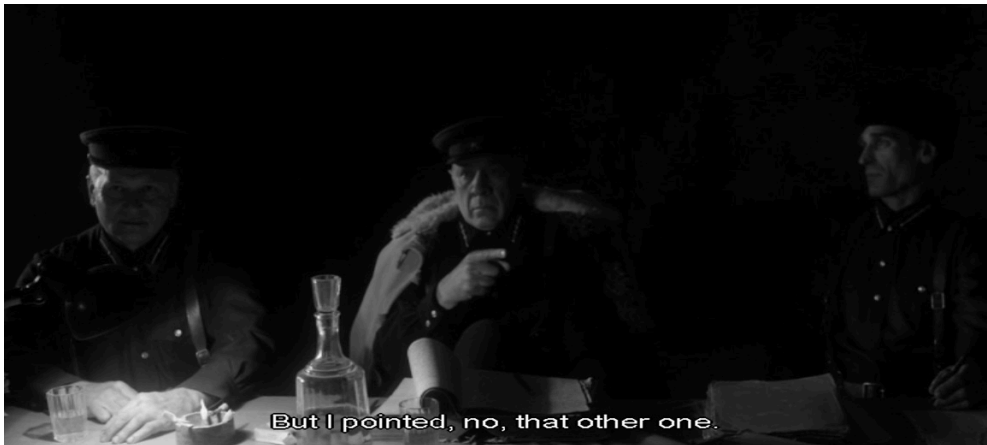


Image 6. *In the Crosswind* (Martti Helde, 2014). Source: Screenshot.

## 5. *Mira* (2018) by Denis Shabaev

This hybrid documentary-fiction film, by a Russian director and with Russian producers and funding, takes place in the Donbas region of Ukraine, epicentre of the Ukrainian military's conflict with pro-Russian separatists supported by the Russian Federation. Shabaev's film relies on several forms of epistolary enunciation. There are two actual letters, both of which appear near the end of the film, and both of them sent across not a geographical, but temporal distance: they are letters placed in time

capsules addressed to future generations (one from the Soviet past to the present, the second from the present to the uncertain future). The film is more epistolary than that, however, as it contains other arguable examples of the “epistolic medium” (Naficy, 2001: 101), including Skype conversations, a police interview, and an intercessional prayer by an Orthodox priest. These enunciative acts formally resemble a letter correspondence in various ways: their use of alternating second-person address and first-person (I/we) monologues (in the case of the interview and the videocall, with the expectation of reciprocity), and their formulaic rhetorical structures relative to the unstructured discourse of dialogue in the rest of the film (much of which was improvised by the non-actors who more or less *play* themselves). Moreover, a diegetic video-call or video-message embedded in a film can be said to fulfil a role analogous to a letter within a novel, as Skype relies on the same *raw materials* as a film (sound and picture), just as letters and novels are both made of written words.

There is a more abstract association between epistolarity and the plot of the film. The titular protagonist, Mira, describes himself as a professional wanderer. He is a Slovak working as a labourer in London who travels to eastern Ukraine to meet his Skype acquaintance and potential love interest, Natasha. In his get-to-know-you conversations with her over Skype, and his frank and introspective answers to a police investigator’s questions when he is arrested later in the film (he tells her he came to Luhansk because he began to feel like “he was of no use to anybody”), he exemplifies the self-aware desire implicit in the choice of such communicative means. Hamid Naficy (and Linda Kauffman) write of an essential connection between the kind of physical and spiritual displacement felt and expressed by Mira, the eternal exile, and the epistolary urge:

Exile and epistolarity are constitutively linked because both are driven by distance, separation, absence, and loss and by the desire to bridge the multiple gaps. Whatever form the epistle takes, whether a letter, a note scribbled on a napkin, a telephone conversation, a video, or an e-mail message, it becomes, in the words of Linda Kauffman, a “métonymie and a metaphoric displacement of desire” (1986: 38) – the desire to be with an other and to reimagine an elsewhere and other times. (Naficy, 2001: 101)

Letters, then, become a shortcut or fantasy that relieves the writer of the distress caused by separation from a longed-for place, person, time. The geographic *elsewhere* that is the object of Mira’s desire is itself phenomenologically unstable. Still in London, he tells a co-worker that he plans to “fly off to Russia.” When he wires money to Natasha, he first tells the clerk that he is sending money to “the Republic of Luhansk,” and when told there is no such place listed, he says, “try Ukraine.” Once in Luhansk, his friend tells him, “this is not Russia, this is Donbass.” Mira’s project once the love affair does not materialise conjures the presence of yet another geopolitical entity: The Soviet Bloc. Noticing the decrepit state of a Lenin statue in the town (which has been damaged in the fighting), he hires two local men (whom he meets in jail after being arrested for breaking curfew) to help him restore the monument, and other Soviet-era statues. During one such restoration, of a large monument to Stalin’s minister of defence, Kliment Voroshilov, they discover a time-capsule containing a letter to the future, written by local miners. One of the crew reads the letter aloud, which is made difficult by the smudged print and the young man’s un-

familiarity with the jargon of socialist discourse (Image 7). The text of the letter, addressed to the miners and other Soviet citizens of the future, performs the expected paeans to Labour, Revolution, and Socialism. Despite the fact that their project involves the restoration of monuments to the ideology represented by the letter, the men burn it without a thought, and continue their drinking session. It is noteworthy that this verbal monument perishes, while the men's restoration of the visual monuments (statues and busts) is successful.



Image 7. *Mira* (Denis Shabaev, 2018). Source: Screenshot.

The film ends with a public dedication of one of the monuments rescued by Mira's team: a socialist-realist ensemble sculpture of a miner, a child, and a Party member. The ceremony begins with a local priest blessing the sculpture with holy water and an intercessional prayer (Image 8).



Image 8. *Mira* (Denis Shabaev, 2018). Source: Screenshot.

The ceremony concludes with another epistolary performance that echoes, and implicitly comments critically upon, the unearthed time-capsule letter. A local worker, in Ukrainian-accented, halting Russian, reads aloud:

Today is the time to create and work for the sake of peace and future generations. We left our naïve faith in progress behind us, together with our faith in the utopian Communist project and the Capitalist future [...] probably you will be no greater and stronger and wiser than us. But don't feel desperate and don't ever give up. Never put anything off until tomorrow. You are creating your own tomorrow. And you're doing it now. So remember us [here the speaker seems to get lost and skip a line] and later gave us the strength to descend into the bowels of the earth and fly, in our minds, to the stars.

This recitation can be read as an example of Naficy's understanding of "free-indirect discourse" (2001: 145), an utterance that seems to be from the perspective of the author (filmmaker), or another *authoritative* source, but which is

contaminated by the enunciative properties of the characters' speech [...]. One of the key contributions of this style is to force the dominant language [...] to speak with a minoritarian voice [...]. This free-indirect voice is not a dual voice of both a character and a narrator but a bivocal utterance that fuses both direct and indirect elements to express dramatically the double consciousness of a divided self. (102)

If the *narrator* in the dedication scene is represented by the text of the letter itself (a collective address to the future), it is rendered polyvalent by the specific form of its enunciation, in a *Ukrainian* voice. The film up to this point does not represent the Ukrainian side (in both the military and rhetorical meanings of the term) at all. Earlier in the film, Mira and his crew re-paint in black a park bench that had been painted in the colours of the Ukrainian flag. Mira visits his old militia unit, made up of pro-Russian separatists who speak disparagingly of their Ukrainian enemies. All of the characters voice their support of the Russian side, and Mira himself bonds with his two crewmembers by declaring them all part of the "Russian world community" (*russkii mir*), a politically loaded term that has been used by Vladimir Putin and his supporters. Despite the success and popularity of Mira's restoration project, he himself sours on it, and is arrested after destroying a Lenin monument and starting a fire. In his police interview, he says that he no longer has any use for the *Russian world community* and its tainted Leninist legacy. A final intertitle tells us that Mira returned to London shortly thereafter.

## 6. Conclusion

All of the constituent features of the letter device – its establishment of a distinctive I/you relationship with the possibility and expectation of reciprocity, its reliance on intimacy and privacy, and the means by which it structures time – have been problematised in the countries of the former Second World in ways particular to the region, its history, its complicated cultural politics, and its artistic and discursive traditions. In his own oft-cited description of letter-writing, Franz Kafka ascribes a dark, even pathological function to the medium:

The great feasibility of letter writing must have produced – from a purely theoretical point of view – a terrible dislocation of souls in the world. It is truly a com-

munication with spectres, not only with the spectre of the addressee but also with one's own phantom, which evolves underneath one's own hand in the very letter one is writing or even in a series of letters, where one letter reinforces the other and can refer to it as a witness. (Kafka, 1954: 229)

The quartet of films I have analysed here use the letter device, each in their own way, to draw attention to the *terrible dislocation of souls* that so troubled Kafka (himself a dislocated soul and prolific letter-writer), and to address a variety of *spectres*. In *The Forbidden Empire*, Stepanchenko parodically revisits the hackneyed opposition between the benighted East and the civilized West, playfully depicting that East as a miasma of superstition and ignorance from which the enlightened and intrepid Western interloper must send desperate missives by pigeon. In *In the Crosswind*, the “walk through the sculpture garden” of Erna Tamm's epistolary accounts of her desperate and tragic present, written to the specific *you* of her doomed husband, acquire another, collective addressee in the contemporary Estonian (and global) film viewer. Just as the letters themselves were her attempt to reach across the vast space between Siberia and Estonia, and between her pre-deportation life and her captivity in exile, the film and Helde's use of the letters is a bridge between the fading historical past and the contemporary viewer. In *You Won't Leave Me...* Surikova deploys an ostensibly deceptive series of intimate letter-lies that, in fact, are the catalyst for revealing truths to both the protagonist and the twenty-first-century viewer. In Shabaev's *Mira*, the contact between the past and present (and between the present and the future) takes place diegetically, in the form of two double-voiced, incomplete letters, reminding us that all epistolary enunciations – and perhaps all forms of communication and representation – are double-voiced and incomplete.

## 7. References

- Altman, Janet Gurkin. (1982). *Epistolarity: Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press.
- Donovan, Victoria. (2019). “Denis Shabaev: *Mira* (2018).” *Kinokultura*, 63. Retrieved from <http://www.kinokultura.com/2019/63r-mira.shtml>
- Fitzpatrick, Sheila. (2005). *Tear Off the Masks!: Identity and Imposture in Twentieth-Century Russia*. Princeton: Princeton University Press.
- Gogol, Nikolai. (2003). “The Diary of a Madman.” *The Collected Tales of Nikolai Gogol*. London: Granta, 279-300.
- Martin Kudláč. (2014). “Martti Helde - Director.” *Cineuropa*, 24 October. Retrieved from <https://cineuropa.org/en/interview/265169/>.
- Kafka, Franz. (1954). *Letters to Milena*. London: Secker and Warburg.
- Kauffman, Linda S. (1986). *Discourse of Desire: Gender, Genre, and Epistolary Fiction*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Kurbaskii, Andrei Mikhailovich. (1955). *The Correspondence between Prince A. M. Kurbsky and Tsar Ivan IV of Russia, 1564-1579*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lipovetsky, Mark. (2011). *Charms of the Cynical Reason: The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture*. Boston, MA: Academic Studies Press.
- Naficy, Hamid. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.

- Sloterdijk, Peter. (1987). *Critique of Cynical Reason*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Surovtseva, E.V. (2010). *Zhanre "pis'ma vozhdii" v sovetskuiu epokhu (1950-e – 1980-e gg.)*. Moscow: Airo-XXI.
- Todd, William Mills III (1976). *The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Walsh, Susie. (2005). "Friendly Fire: Epistolary Voice-Over in Terrence Malick's *The Thin Red Line*." *Literature/Film Quarterly* 33(4), 306-312.
- Zvonkine, Eugénie. (2011). "Pavel Bardin: *Gop-stop* (2010)." *Kinokultura*, 33. Retrieved from <http://www.kinokultura.com/2011/33r-gopstop.shtml>





## L'énonciation épistolaire dans les cinémas contemporains de fiction en Asie : essai typologique

Antoine Coppola<sup>1</sup>

Reçu : 07 mai 2019 / Accepté : 30 juin 2019

**Résumé.** En Asie, l'histoire socio-linguistique a parfois fait fleurir les énoncés épistolaires à l'écran et, parfois, les a fait flétrir. Les mélodrames ont développé les lettres-destin oralisés comme des charnières de la narration dramatique. Même un cinéma sous régime communiste comme celui de la Corée du Nord entretient ce modèle, mais en le détournant au profit de son épistolier et leader suprême. À partir des années 1990, des cinéastes comme Shunji Iwai ou Jeong Jae-eun ont écranisé les missives en leur attribuant un pouvoir de véridiction en conflit : social/persona. Wong Kar-wai a étendu l'énonciation épistolaire à l'ensemble de la structure narrative des voix off de ses films comme autant d'intériorités mémorielles. Enfin, la transition vers les espaces de communication numériques et virtuels, a amené des cinéastes comme Hideo Nakata ou Jia Zhangke à souligner la distance hantologique, spectrale dans le sens de Derrida ; distance liée au pouvoir de grands communicateurs invisibles devenus des tiers incontournables au cœur de tous les échanges.

**Mots-clés :** hantologie ; intériorité ; véridiction ; spectacle ; inter-subjectivité ; persona

## [es] La enunciación epistolar en los cines de ficción contemporáneos de Asia: ensayo tipológico

**Resumen.** La historia sociolingüística de Asia en unas ocasiones ha hecho florecer los enunciados epistolares en la pantalla y en otras los ha hecho marchitar. Los melodramas desarrollaron las cartas-destino oralizadas como bisagras de la narración dramática. Incluso un cine bajo el régimen comunista como el de Corea del Norte mantiene este modelo, pero desviándolo en beneficio de su epistológrafo y líder supremo. A partir de la década de 1990, cineastas como Shunji Iwai y Jeong Jae-eun inscriben las misivas en la pantalla atribuyéndoles un poder de veridicción en conflicto: social/persona. Wong Kar-wai extiende la enunciación epistolar al conjunto de la estructura narrativa de las voces en off de sus films como interioridades de la memoria. Finalmente, la transición hacia los espacios de comunicación digitales y virtuales llevan a cineastas como Hideo Nakata y Jia Zhangke a subrayar la distancia hauntológica, espectral en el sentido de Derrida; distancia vinculada al poder de los grandes comunicadores invisibles convertidos en terceros ineludibles en el núcleo de todos los intercambios.

**Palabras clave:** hauntología; interioridad; veridicción; espectáculo; intersubjetividad, persona

## [en] Epistolary Enunciation in Contemporary Fiction Films in Asia: A Typological Essay

**Abstract.** In Asia, the socio-linguistic history has sometimes made blossom the epistolary enunciation on the screen and has sometimes made it whiter. Melodramas developed the oralised destiny-letters as

<sup>1</sup> Université Sungkyunkwan (Corée du Sud)  
E-mail: coppolaseoul@hotmail.com

hinges of dramatic narration. Even a cinema under communist regime like that of North Korea maintains this model but by diverting it to the profit of his supreme epistolarian and leader. Starting from the 1990s, filmmakers like Shunji Iwai and Jeong Jae-eun screen the letters by assigning them a veridiction power in conflict: social/persona. Wong Kar-wai extends the epistolary enunciation to the whole narrative structure of the voices over of his films as memory interiorities. Finally, the transition to digital and virtual communication spaces has led filmmakers like Hideo Nakata and Jia Zhangke to underline the hauntological distance, spectral in Derrida's sense; distance linked to the power of invisible big communicators which become inevitable thirds at the heart of all exchanges.

**Key words:** hauntology; interiority; veridiction; spectacle; intersubjectivity; persona

**Sommaire.** 1. Introduction. 2. Mélodrames cinématographiques et lettres-destin. 3. La variante nord-coréenne des lettres-destin. 4. L'énonciation nostalgique vraie : Shunji Iwai et Jeong Jae-eun. 5. L'énonciation d'une d'intériorité mémorielle : Wong Kar-wai. 6. L'énonciation épistolaire par *me(n)ssages* numériques : Hideo Nakata et Jia Zhangke. 7. Remarques conclusives. 8. Bibliographie.

**Comment citer cet article.** Coppola, Antoine (2019). L'énonciation épistolaire dans les cinémas contemporains de fiction en Asie : essai typologique. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 19 (3), 401-417. <https://dx.doi.org/10.5209/arab.63968>

## 1. Introduction

Ce qui va suivre concerne un corpus de films prélevé dans les cinémas de fiction d'Asie de l'Est qui ont eu, à l'époque contemporaine, un certain retentissement à la fois local et international. Sans être des films confectionnés pour une audience de festivals internationaux, ils ont assez d'universalité dans leur forme et dans leur contenu pour avoir eu un impact en dehors de leur berceau culturel. Même un film nord-coréen qui nous servira d'exemple, a eu un retentissement important dans les pays du bloc soviétique au point de faire de son thème musical un succès en Chine. Locaux et internationaux à la fois, ces films seront donc accessibles à des chercheurs réellement désireux d'approfondir ce que nous considérons comme une première introduction à cette approche particulière dans les cinématographies de la région. Environnés par une tradition épistolaire plusieurs fois millénaires, les cinémas d'Asie de l'Est se sont, donc, appropriés cette forme spécifique d'énonciation. Ce faisant, nous allons montrer qu'ils ont aussi tenté d'innover en allant, parfois, plus loin que ce qui existait jusqu'alors. En particulier, ils ont ajouté la mise en scène et la mise en images d'univers nés des messageries numériques. Nous allons, à partir d'exemples représentatifs, tenter d'établir une typologie des variétés d'énonciations épistolaires à l'œuvre dans ces cinématographies, notamment depuis au moins l'après seconde guerre mondiale, tout en éclaircissant leurs faisceaux de significations.

Notons, comme entrée en matière, que la tradition épistolaire a laissé une très profonde empreinte dans la culture de ces pays ; et cela peut paraître, d'emblée, étonnant dans le cadre de sociétés où les rapports humains sont, en général, régis strictement par une communication ritualiste et gestuelle non orale et non écrite (les cinq relations de bases fixées par la tradition étant : père-fils, seigneur-vassal, mari-épouse, senior-junior et entre amis). Pourtant, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, avant même la diffusion du cinéma dans la région, cette communication coutumière semble faiblir. Émettons l'hypothèse que cela est lié aux rapports de force de l'époque où la langue devient un enjeu tout particulier.

Ainsi, il est nécessaire de mentionner un contexte de conflits politico-linguistiques avec, notamment, la difficile affirmation de vulgates *nationales* face au chinois classique largement et longuement pratiqué par les élites socio-culturelles. À cela s'ajoute, au début du XX<sup>e</sup> siècle, un colonialisme nippon cherchant à éliminer les autres langues que le japonais, et un despotique état central chinois cherchant à réduire le multilinguisme qui règne dans les territoires immenses du pays (on a longtemps compté pas moins de vingt-quatre langues différentes en Chine). Par exemple, les élites d'Asie de l'Est, pour marquer leur différence par rapport aux classes inférieures, ont longtemps employé le chinois dans leurs échanges épistolaires, malgré l'existence officielle de langues dites *nationales* (Haboush, 2009 : 4). Notons que même les religieux, moines et autres spécialistes officiels des médiations métaphysiques, souvent lettrés, étaient largement issus de ces élites ou adoptés par elles.

Le cas de la graphie *hangul* du coréen, l'une des plus récemment créée, est éclairant à ce niveau : conçue pour être *populaire* et nationale, elle eut un impact limité par une éducation populaire elle-même limitée et par la distinction aristocratique qui fit longtemps perdurer le chinois dans ses écrits. Plus tard, dans la Corée colonisée par les impérialistes nippons (du protectorat de 1905 à 1945), notamment, la défense de la langue coréenne *nationale* menacée devient le cœur de la résistance politique, et de ce fait, a tenté d'*effacer* la longue tradition épistolaire des Coréens en langue chinoise ou dans la langue des colons japonais. Ce faisant, un autre contexte difficile qui apparaît en filigrane du premier est celui d'une hiérarchie sociale extrêmement figée : lecture et écriture sont des privilèges distinctifs de l'aristocratie, longtemps entretenus (Ebrey et Walthall, 2006). Il est probable qu'une partie du public des premiers films était illettrée. Ce double passif historique a, probablement, influé sur la rareté des échanges épistolaires dans le cinéma local des débuts. Il est fort juste de remarquer qu'alors que les films muets occidentaux font usage d'intertitres écrits et parfois de missives directement affichées à l'écran, les films japonais et coréens les minimisent préférant être accompagnés des commentaires oraux d'un bonimenteur (appelé *benshi* pour les Japonais et *pyeonsa* pour les Coréens). Même si le théâtre japonais avait une longue tradition de narrateur sur scène, on peut y voir un double souci de politique linguistique centralisatrice et de contrôle de la parole publique (on peut prendre pour exemple, à ce sujet, et dans le cinéma parlant, les *Gravrilov Translator* russes qui doublaient tous les films d'une même voix). En effet, dans ces pays (auxquels il faut ajouter Taïwan), le cinéma a joué un rôle non négligeable dans le processus de démocratisation de la parole, au niveau politique comme au niveau de la vie quotidienne, en général. Contre-exemple, à Hong Kong, par contre, l'écrit l'emporte : les intertitres en chinois permettent de contourner le bilinguisme oral cantonais-mandarin de la région et sont accompagnés de l'anglais des colonisateurs. Cela explique aussi, dans ce cinéma, l'absence de la tradition des bonimenteurs et la surcharge inédite d'intertitres explicatifs. Ces derniers doivent, d'ailleurs, aussi jongler avec un dilemme lié à l'écrit, celui des graphies anciennes du chinois et des graphies modernes qui évoluent, à l'époque, avec la langue parlée elle-même.

## 2. Mélodrames cinématographiques et lettres-destin

Avec l'arrivée du cinéma parlant dans les années 1930, les échanges de courriers apparaissent plus souvent à l'écran et deviennent, avant toute autre espèce d'énon-

ciation, des signes mélodramatiques, des signes du destin. Le mélodrame typique d'Asie amplifie, au diapason du fatalisme de la culture néo-confucianiste, les coups du destin frappant les familles, les hommes, les femmes, les enfants ; les lettres échangées incluent dans les scénarios intègrent cette esthétique et sont autant de jalons pour les augures, autant de matérialisation d'une volonté métaphysique qui dépasse la simple littérature humaine : les lettres sont des signes de reconnaissance entre personnes séparées, des annonces de séparations pour les amants et les amis, etc., et servent à structurer les récits mélodramatiques comme des pierres milliaires ou des tournants du destin (Dissanayake, 1993).

Dans le cadre de l'écrasante domination du genre mélodramatique au cinéma (des années 1920 aux années 1980, environ), les cas d'adaptation de romans épistolaires sont rares, car, à la différence de la pratique épistolaire très répandue dans la vie privée, ce genre littéraire, importé d'Occident, ne s'est implanté que relativement tardivement dans la littérature de création locale<sup>2</sup>. Des adaptations de romans épistolaires français sont toutefois à noter en 2003 et 2012. *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclot sont transposées dans la Corée du XVIII<sup>e</sup> siècle dans *Untold Scandal*, un film de E. J. Young réalisé en 2003. Significativement, pour rendre les échanges plus visuels, le film favorise, à l'écran, la peinture et le dessin érotiques plutôt que la correspondance. Toutefois, dans les quelques scènes d'écriture et de lecture de lettres (anachroniquement écrites en coréen au lieu du chinois de l'époque), il choisit de faire lire à haute voix le contenu des missives. Plus clairement basé sur d'autres films adaptés du roman, notamment ceux de Stephen Frears (*Dangerous Liaisons*, 1988) et de Milos Forman (*Valmont*, 1989), le film reproduit la célèbre scène où Valmont dicte une lettre à Cécile tout en flattant ses zones érogènes (Image 1).



Image 1. *Untold Scandal* (E. J. Young, 2003). Source : Capture d'écran.

<sup>2</sup> « Les lettres d'amour modernes apparaissent sous forme de publications en Chine au début de la période républicaine. L'insertion d'une lettre d'amour est visible dans le roman *Yu Li Hun* (Jade Pear Spirit) en 1912 ». Richter, Antje (2015). *A History of Chinese Letters and Epistolary Culture*. Leiden : Koninklijke Brill NV, 563. Toutes les traductions de citations originales sont de nous.

La deuxième adaptation, *Dangerous Liaisons*, film sino-coréen de 2012 signé par Hur Jin-ho, transpose le récit dans la Chine des années 1930, et ne montre que peu de lettres qu'il fait lire à haute voix (en chinois, cette fois, car le contexte du film s'y prête). Seuls quelques plans de calligraphie, mettant spécialement en avant cet art situé entre la lettre et le dessin, suggère l'origine et l'univers épistolaire singulier du récit (Image 2).



Image 2. *Dangerous Liaisons* (Hur Jin-ho, 2012). Source : Capture d'écran.

Dans ces deux adaptations cinématographiques, on note que les lettres sont utilisées de manière dramatique comme des preuves, des preuves d'une trahison ou d'une faiblesse. On note aussi leur double sphère d'énonciation : privée mais aussi publique dans le sens de méta-narration ; une méta-narration venue d'un tout-puissant destin qui parle au travers des lettres bien plus librement et clairement que les humains. Ces films se ressentent d'une logique ancienne où le caractère sacré du texte est spécialement mis en avant non seulement par la tradition des rituels divinatoires (profusion de textes ésotériques à interpréter) mais aussi par les lettres données en offrandes dans les traditions chamaniques et taoïstes qui ont perduré jusqu'à nos jours en fusionnant avec le bouddhisme et le néo-confucianisme. On trouve encore beaucoup de ces fragments de papiers comportant quelques lignes à l'entrée des maisons ou tout autour de lieux cérémoniels (décès, naissance, fêtes, etc.). Les deux films répercutent également le tiraillement à l'enjeu politique de la langue (voir l'anachronisme du coréen, par exemple, dans le premier film) mais aussi un déchirement entre une sphère de l'écrit public encore difficilement distingué de l'écrit privé à la fois comme conséquence de la sacralisation poussée du texte et de l'incomplète reconnaissance de l'individu privé dans une société despotique où tout doit être partagé avec l'autorité supérieure.

Un autre film coréen peut nous éclairer à ce sujet : *Blood Rain*, de Kim Dae-seung, sorti en 2005. Cette enquête située au début du XIX<sup>e</sup> siècle, montre comment la correspondance privée est une affaire secrète ; les billets échangés, ne comportant que des codes énigmatiques, font de l'énonciation épistolaire une trace du monde du secret dans lequel le pouvoir despotique régnant sur la société l'a cantonné. A l'instar de la tradition poétique, l'écrit épistolaire y forme un universel singulier, entre privé et public, réel souvent secret et imaginaire spirituel, mais sans l'extrême subjectivité,

ni le psychologisme (l'intériorité dans le sens sartrien), ni l'imaginaire personnel qui sont l'essence des lettres occidentales de Laclós.

Les mélodrames d'Asie, jusqu'à nos jours, font usage de l'énonciation épistolaire comme signes et preuves circonstanciées servant à faire avancer le récit et renforcer des coups du destin qui illustrent les idéologies fatalistes dominantes localement : nous les qualifierons donc de lettres-destin.

### 3. La variante nord-coréenne des lettres-destin

Une subdivision de la grande catégorie des mélodrames à lettres-destin se trouve dans le cinéma de Corée du Nord, pays où le contrôle étatique est étendu du scénario au casting en passant par le montage et, tout spécialement la sonorisation à la fois des dialogues (post-synchronisés) et des musiques. Il est, en cela, l'héritier des cinémas soviétiques des années 1930 à 1960, et du cinéma maoïste des années 1950 à 1980. Il a pourtant, la spécificité, de demeurer presque totalement fidèle à son esthétique des débuts lors de l'officialisation de la Corée du Nord en 1948 (Coppola, 2009). Dans cette esthétique, les coups du destin marqués par l'usage des lettres, de leur lecture et de leurs signifiés y sont *simplement* devenus des messages venus des dirigeants politiques sacralisés. Toutefois, les correspondances, au lieu d'être lues (en voix-off ou non) ou écrites, sont, la plupart du temps, chantées. L'influence de l'opéra sur les films nord-coréens est à souligner et explique, en grande partie, la forte présence de l'expression musicale, lyrique et chorale dans leur système narratif. Les chansons (chorales ou non), souvent venues d'opéras déjà célèbres ou créées tout particulièrement pour le film, sont autant de voix-off qui accompagnent les événements, les commentent, les anticipent et, surtout, parlent autant aux personnages du film qu'aux spectateurs. Le film *The Flower Girl* (Choe Ik-gyu et Pak Hak, 1972), gloire nationale officielle nord-coréenne est, ainsi, l'adaptation d'un opéra du même titre (qui aurait été composé par le premier dirigeant du pays Kim Il-song lui-même en 1930). Ce film est symptomatique de l'énonciation épistolaire chantée nord-coréenne.

Disons, au préalable, que toute l'éducation nord-coréenne (et coréenne, d'avant la division Nord-Sud) a largement utilisé les chansons populaires, leurs paroles, pour diffuser auprès du peuple les idées et mots d'ordre des dirigeants du Parti au pouvoir. Et ceci, jusqu'à attribuer à Kim Il-song et son fils Kim Jong-il (les deux premiers dictateurs du pays), la paternité en tant qu'auteurs de nombre d'entre elles (Cathcart et Korhonen, 2017). L'aspect collectif de chants repris en chœur aide au contrôle des masses ; l'aspect solennel ou joyeux de ces chants participe de la positivité obligatoire prônée par le régime ; enfin, la propension de la population à facilement retenir par cœur les paroles, pour un peuple dont l'accès à la lecture et aux autres médias est autoritairement restreint par les autorités (y compris cinéma et musique) fait des chants un vecteur de culture et d'éducation efficace. Les paroles de ces chansons ont un caractère épistolaire renforcé car elles ont clairement un destinataire (narrataire invoqué et extra-diégétique) : le peuple ; et un destinataire : le dirigeant suprême ou l'un de ses avatars du Parti.

Dans l'exemple du film *The Flower Girl*, plusieurs textes s'adressent aux spectateurs en corrélation avec les événements du film. Ce dernier raconte la misère d'une famille de serviteurs d'aristocrates pendant la colonisation japonaise du pays. Dès le début du film qui montre la vie de la petite vendeuse de fleurs, de sa mère malade et brimée et de sa sœur aveugle, le chœur dit : « Achetez des fleurs, des fleurs rouges »,

référence à la couleur officielle du Parti. Puis : « De belles azalées aux pieds de la montagne », référence au Mont Paektu, berceau mythologique des Coréens dont le dictateur se dit le descendant. « Si vous achetez ces fleurs, le printemps viendra », référence aux promesses révolutionnaires. Un peu plus tard, la petite vendeuse se retrouvant dans une misère noire est encore accompagnée du chœur qui fait varier ses paroles : « Sur la colline le frère s'en est allé, pourquoi ne revient-il pas encore ? » (Image 3) ; allusion à la résistance révolutionnaire basée dans les montagnes (en toute fin de film, le frère résistant en reviendra). Les références sont à la fois celles de l'époque de la supposée écriture du texte (la colonisation nipponne des années 1930 lors de la composition de l'opéra) et le présent du film, les années 1970 nord-coréennes (date de réalisation du film). Par exemple, la chanson évoque une situation « sans pays, sans argent » d'une Corée colonisée, mais plus loin, « l'éclosion printanière des fleurs grâce à la bienveillance du brillant soleil », soleil qui est le symbole du dictateur des années 1970 (*Le Jour du Soleil* est célébré avec sa naissance). Cette double évocation est corollaire d'une énonciation elle aussi alternée : parfois les paroles semblent écrites par la petite héroïne, parfois elles sont les commentaires du chœur omniscient. Cela renforce l'impression d'une omniscience et d'une omnipotence de l'énonciateur et épistolier suprême : le Parti, qui veille aux destinées de tous.



Image 3. *The Flower Girl* (Chloe Ik-gyu Choe et Pak Hak, 1972).  
Source : Capture d'écran.

#### 4. L'énonciation nostalgique vraie : Shunji Iwai et Jeong Jae-eun

Il faut considérer comme un sous-genre du mélodrame d'Asie la romance et la *sismance* (histoire d'amitié poussée entre filles similaire à la *bromance* pour les hommes) tant celles-ci sont rarement traitées sur un ton positif léger et joyeux. Cela tient, probablement, à la place ténue et négative laissée, dans la société réelle, à l'amour et à l'amitié par la tradition (hors des liens ritualisés). Dans *Take Care of My Cat*, *sismance* de 2001 de la Coréenne Jeong Jae-eun, des messages téléphoniques sont, pour la première fois, visualisés à-même l'écran. Néanmoins, ces messages issus de la virtualité numérique restent

dans la définition du paradigme idéo-sémantique des lettres-destin de mélodrame que nous avons identifié plus haut dans cette étude. Sous l'apparence d'échanges privés, ces messages marquent, essentiellement, des coups du destin qui vont fortement influencer voire réorienter la vie des jeunes protagonistes (Images 4 et 5). Convoqués autour de la fatale dissolution de l'amitié d'un groupe de jeunes filles, ils sont bien trop courts – quelques mots entrecoupés ou complétés, souvent, de symboles graphiques – pour créer un véritable et ample univers particulier, singulier. Force est de constater que le paradigme de l'énonciation épistolaire n'est, donc, pas affecté automatiquement par ce qui apparaît comme une innovation technique (les textos et leur écranisation).



Images 4 et 5. *Take Care of My Cat* (Jeong Jae-eun, 2001). Source : Capture d'écran.



De son côté, le cinéaste japonais Shunji Iwai va, lui, renouveler sensiblement cet omniprésent paradigme fataliste des lettres-destin en leur conférant un régime original, une nature d'univers (parallèle) de véridiction dans le sens Foucauldien de cette notion. Du film *Love Letter* (1995) à *Chan-ok's Letter* (2017) et *Last Letter* (2018), en passant par *All About Lily Chou-Chou* réalisé en 2001<sup>3</sup>, Shunji Iwai n'a cessé de mettre en scène des correspondances et des lettres d'amour écrites sur le vent, c'est-à-dire nettement distancées par rapport au monde concret. Ses jeunes personnages d'amoureux, qu'ils soient basés au Japon, en Chine ou en Corée du Sud, expriment la vérité de leurs sentiments, souvent de manière naïve et directe, mais surtout presque exclusivement dans leurs interactions épistolaires. Cet univers épistolaire de véridiction (dans le sens de rituel de manifestation de la vérité ; une *aléthurgie* selon le néologisme créé par Foucault (1981) à partir du grec *alètheia*, la vérité) est dialectique car déterminée par un contexte extérieur omniprésent, un rapport qui est, avant tout, un rapport de forces contraignant. En effet, cet univers (régime de véridiction épistolaire) s'oppose à une réalité sociale, familiale, économique réfractaire, voire opposée à ce que les correspondances laissent percevoir des affects des personnages. Comme ceux du film *Take Care of My Cat* mais pas avec la même signification, les messages écranisés par le réalisateur Shunji Iwai contiennent et proposent une autre voie de connaissance de la vérité, une voie inter-subjective détachée de la normativité objective dominante qui règne dans le monde *réel* c'est-à-dire concret ; ils sont une autre façon de vivre qui est refusée par les conditions et les normes sociales. En conséquence, et malgré leurs contenus romantiques et positifs, ces lettres ont, à peine écrites, déjà une saveur de nostalgie, de regrets, liée à l'impossibilité de réaliser la vérité des sentiments dans le réel (Image 6).



Image 6. *All About Lily Chou-Chou* (Shunji Iwai, 2001). Source : Capture d'écran.

<sup>3</sup> Le film *Love Letter* raconte comment Hiroko ne parvient pas à faire le deuil de son fiancé mort dans un accident. Elle envoie des lettres à l'ancienne adresse du disparu et est totalement surprise de recevoir des réponses. En fait, une femme est à l'origine des lettres parvenues jusqu'à elles suite à une confusion de noms. Une relation étrange débute qui convoque les croyances locales en la réincarnation et à la survivance des esprits. Dans le film *All About Lily Chou-Chou*, deux fans d'une star de la musique, Lily Chou-Chou, correspondent sur un forum de messagerie électronique sans vraiment savoir qui poste les messages les uns aux autres.

## 5. L'énonciation d'une d'intériorité mémorielle : Wong Kar-wai

Les voix off dans les films hongkongais de Wong Kar Wai (versions internationales pour l'Occident), de par leur style, leur multiplicité et la façon dont elles se croisent et se répondent, ont toutes d'une correspondance métadiégétique ; une correspondance lue en relation avec les péripéties du film ; une sorte de miroir distant dans l'espace mais aussi dans le temps. Car ces échanges en voix off ne sont que rarement dans un présent vécu, dans le sens où elles semblent, le plus souvent, avoir déjà assisté aux événements relatés par le film. Elles sont donc, comme des lettres, à la fois effectives dans le présent de la narration (l'auditeur) et formulées depuis le futur à propos d'un passé révolu. Une lettre peut parler du passé, du présent de sa rédaction ou du futur, et s'ancre donc dans une temporalité relative au moment où elle est lue, un moment vécu impliqué (un moment dont la durée est partagée par les personnages autant que les spectateurs ; dans ce cas, la durée filmique est égale à la durée phénoménologique) qui peut être bien au-delà des futurs et des présents expliqués littéralement (des inter-titres aux gros plans sur des montres, en passant par des changements de costumes et des passages de temps expliqués dans les dialogues des films plus classiques).

Les films *In the Mood for Love* (2000) et *2046* (2004) contiennent explicitement des personnages d'écrivains (journaliste et romancier) dont la prose est souvent lue en voix off. Si, chez Shunji Iwai, les *lettres* (y compris sur écran de téléphone) expriment une vérité inter-sujetivée conservée à l'écart des rapports de forces d'une réalité extérieure hostile, chez Wong Kar-wai, elles sont une rêverie, un fantasme qui habille le réel, dans le sens où ces introspections sentimentales, fantaisistes, poétiques ou hypersensibles, confèrent une mémoire latente ou vive, une épaisseur sémantique aux images (Goss, 2017). Les mots énoncés fécondent les images, leur infusent des histoires, qui restent souvent inachevées, incomplètes comme baignées dans le flou d'un lointain inaccessible, dans les brumes d'une mémoire activée de manière intermittente, foncièrement éphémère. Ces monologues de somnambules forment un univers ni opposé au réel sociétal ni fait de contritions par rapport au destin sacralisé, mais un univers d'affects et de mémoires particulièrement accolé à des personnages qui ne se sentent plus vivre, perdus dans un monde d'images qui les tient en cage comme des fantômes errants et quasiment amnésiques. Le monde moderne sépare, clôture, fragmente la vie sociale, et les mots de ces missives flottantes entre réel et rêve – jusqu'à provenir d'un personnage décédé comme dans *Fallen Angels* (1995) – tentent désespérément de tisser du lien, de mettre une cohérence déjà vécue mais ne tenant plus qu'à un fil, comme les rencontres improbables qui structurent la plupart des films de Wong (Buckland, 2009 ; Thanouli, 2009). C'est une pensée de l'extérieur comme l'a défini François Cheng (2008, 2016)<sup>4</sup> qui, au contraire des lois extradiégétiques du destin, réaffirme une intériorité mais en permanente construction-

<sup>4</sup> Cheng, François. (2008). *Cinq méditations sur la beauté*. Paris : Albin Michel, 146. « Et l'œuvre de beauté, toujours née d'un "entre" est un trois, qui, jailli du deux en interaction, permet au deux de se dépasser. Si transcendance il y a, elle est dans ce dépassement ». Et Cheng, François. (2016). *Œil ouvert et cœur battant*. Paris : Desclée de Brouwer, 45-46. « Cette vision, il [l'artiste] ne l'atteint qu'en ayant maîtrisé les données sensibles du monde extérieur, ainsi que les ressources cachées de son monde intérieur, y compris les pulsions obscures. C'est le mariage des deux lumières, extérieure et intérieure, conquises de haute lutte, qui donne une authentique valeur à la création artistique dont le propos n'est pas seulement de figurer mais de transfigurer ».

reconstruction, une intériorité labile et en mouvement dans les espaces-temps. C'est en ce sens qu'elle forme une temporalité à part entière, atemporalité de l'écrit et des mots qui ne peuvent faire sens qu'en se coagulant, en coïncidant de manière éphémère autour d'une personne entre l'être et le néant, donc, pour l'aider à former sa temporalité, son « passage de quelques personnes sur une courte unité de temps » pour reprendre un titre de film de Guy Debord (1959) ou, d'un autre titre de film du même Debord, son *In girum imus nocte et consimimur igni* (1978).

## 6. L'énonciation épistolaire par *me(n)ssages* numériques : Hideo Nakata et Jia Zhangke

Pour l'analyse qui va suivre nous prenons appuie sur un article de Martine Vautherin-Estrade (2004) qui lui-même s'appuie sur la correspondance passionnelle de M.-F. Guittard-Maury (2001). À partir de la correspondance comme *pharmakon* et comme perversion illusionniste des distances et des temporalités, Guittard-Maury voit avec la correspondance numérique l'émergence d'une nouvelle violence, l'affectif étant touché par l'immédiateté. Il évoque une « toxicomanie cybernétique » et affirme que « la correspondance cybernétique est un véritable terrain de jeu pour le pervers narcissique » (2001 : 583, 588). Si nous retrouvons son analyse de la *néoréalité* créée par la novlangue dissimulatrice des messages, il nous semble que, grâce à la dimension filmique du phénomène, nous dépassons le psychologisme de ces analyses en soulignant, comme le font les deux réalisateurs étudiés, la puissance communicante, puissance sociétale qui dépasse le tête-à-tête des seuls émetteurs et récepteurs.

Avec le réalisateur chinois Jia Zhangke, notamment dans *The World* (2004), et le film *Chatroom* (2010), du réalisateur japonais Hideo Nakata, la correspondance numérique mise en scène va au-delà de l'échange privé pour inclure le collectif (les échanges ont de multiples expéditeurs et de multiples destinataires) et la dimension temporelle de l'échange épistolaire, en particulier, sa simultanéité et son immédiateté nouvelle. L'équation à variables multiples entre message/temporalité/discussions plurielles fonde alors un rapport épistolaire peu ou prou mensonger (qu'il s'agisse de mensonges directs, de mensonges par omission, de mensonges par délais de réponse, etc.) et, tout particulièrement, par distorsion et incomplétude du message court, abrégé, et illustré d'émoticons.

L'analyse détaillée de *Chatroom* montre que Nakata cherche à littéralement les représenter extirpées de leur espace virtuel. Son idée est qu'elles sont, à travers des chambres, mises en scènes, matérialisées in vivo, architecturalement comme lieux et espaces concrets de l'action du film. En poursuivant cette stratégie de détachement de la *persona* virtuelle, dans le sens jungien de masque social (Jung, 1990 : 123)<sup>5</sup> de

<sup>5</sup> Jung, Carl G. (1990). *The Archetypes and the Collective Unconscious. Volume 9, part I. The Archetypes and Collective Unconscious*. New Jersey: Princeton University Press, 123. « *Persona* [...] is the individual's system of adaptation to, or the manner he assumes in dealing with, the world. Every calling of profession, for example, has its own characteristic persona. It is easy to study these things nowadays, when the photographs of public personalities so frequently appear in the press. A certain kind of behaviour is forced on them by the world, and professional people endeavour to come up to these expectations. Only, the danger is that they become identical with their personas – the professor with his text-book, the tenor with his voice. Then the damage is done; henceforth he lives exclusively against the background of his own biography. For by that time it is written: "... then he

la personne réelle, le film va naturellement faire que les protagonistes se dédoublent : ils restent *tranquillement* derrière leurs écrans d'ordinateur à poster des messages communiqués à l'ensemble des membres tout en apparaissant dans des chambres closes où ils discutent de vive-voix avec ces mêmes membres en oralisant leurs échanges. Les chambres concrètes ainsi imaginées suggèrent, par les couleurs, les lumières, les détails des décors, l'ambiance générale de la virtuelle *chatroom* choisie ainsi que le ton des échanges épistolaires dont le film insiste sur le caractère tranché, subjectif, et qui forment donc une zone d'expressions inter-subjectives (Image 7). En dehors de l'enjolivement du décorum visuel servant à représenter l'échange épistolaire, ce monde virtuel, ainsi créé, est connoté négativement. À la différence des différents films mettant en scène des avatars plutôt positifs – avec leurs références à la mythologie hindoue comme dans le film *Matrix* (*The Matrix*, Lana et Lilly Wachovsky, 1999), par exemple –, ici, il s'agit plus clairement de *persona* avec tous leurs attributs de masques sociaux décrits par Carl Jung.



Image 7. *Chatroom* (Hideo Nakata, 2010). Source : Capture d'écran.

Le monde virtuel représenté par Hideo Nakata est, donc, un substitut dangereux qui incube toutes les frustrations et les discours mensongers et trompeurs façonnés plus ou moins malgré eux par ses membres, et qu'il contribue à amplifier. Ce jeu de cache-cache avec les autres et soi-même, ce miroir aux alouettes numérique est aussi une auto-fictionnalisation, dans le sens où les personnages, non seulement adoptent des masques en fonction des autres mais finissent par s'auto-fictionner à loisir. Découlant de l'existence objective des *chatrooms*, ce jeu finit par détruire les rapports réels, minés dans leurs fondements, pervertis au préalable par le système même d'échanges qui est un régime de véridiction dans le sens de Foucault (1981 : 18)<sup>6</sup>, un

---

went to such and such a place and said this or that', etc. [...] One could say, with a little exaggeration, that the persona is that which in reality one is not, but which oneself as well as others think one is ».

<sup>6</sup> Foucault, Michel. (1981). *Mal faire, dire vrai*, Louvain: Presses Universitaires de Louvain, 18. « En somme,

producteur de vérité sous contraintes sociales tournant en vase clos. La configuration des *chatrooms* est un rapport de forces poussant au mensonge à la fois le faible et le fort ; mais le fort devient prédateur du faible qui lui n'a pas de pouvoir de recours. La vérité n'y existe que sous la forme d'un rapport à une sanction ou non, à un pouvoir ou non ; et elle n'affecte en rien le réel si ce n'est en octroyant plus de pouvoir (par l'accumulation de données sensibles sur le faible) à celui qui en a déjà. La *chatroom* résonne aussi comme un aspect de l'hantologie théorisée par Jacques Derrida :

... là où la frontière entre le public et le privé se déplace sans cesse [...] Et si cette frontière capitale se déplace, c'est que le médium dans lequel elle s'institue, à savoir le médium des média même [...] cet élément même n'est ni vivant ni mort, ni présent ni absent, il spectralise. Il ne relève pas de l'ontologie, du discours sur l'être de l'étant ou sur l'essence de la vie ou de la mort. Il requiert ce que nous appelons donc [...] l'hantologie. Catégorie que nous tiendrons pour irréductible, et d'abord à tout ce qu'elle rend possible, l'ontologie, la théologie, l'onto-théologie positive ou négative. (1993 : 89)

Dans le film *Ghost Dance* (Ken McMullen, 1983), Derrida annonçait déjà cette dérive des échanges inter-individuels et pluriels, par-delà les anciennes sphères du privé et du public, vers un monde dominé par la spectralité ou de l'hantologie ; ou quand les médiations s'autonomisent, deviennent une réalité à part, qui, peu à peu, se substituent au monde réel : « Je crois qu'aujourd'hui, tout le développement de la technologie et des télécommunications, au lieu de restreindre l'espace des fantômes [...] au contraire, l'avenir est aux fantômes ; et la technologie moderne de l'image, de la cinématographie, de la télécommunication, décuple le pouvoir et le retour des fantômes ». La simultanéité et la présence continue dans la *chatroom* exacerbe cette présence fantomatique (être là tout en étant absent) et la constante attente des *revenants*, des ré-entrants dans la zone d'inter-subjectivité numérique. Les *persona* ainsi créés sont autant de spectres qui hantent ceux-là mêmes qui, au départ, se leurraient en s'en croyant les créateurs.

Chez le cinéaste chinois Jia Zhangke, cette négativité spectrale de l'énonciation épistolaire comme *persona* aliénante et aliénée se lie, notamment, dans le film *The World* où un monde artificiel (un parc d'attraction géant) est composé par des modèles presque grandeurs nature de célèbres monuments mondiaux (Vatican, Tour Eiffel, Maison Blanche, palais de Doges, etc.). Dans ce simulacre condensé du monde réel, les vrais employés du parc au travail échangent abondamment dans leur quotidien économique doux-amer, des messages sur leurs téléphones portables. Le cinéaste organise leur visualisation sous la forme de textes figurant à-même l'écran ou de diverses fantaisies graphiques et toutes sortes d'illustrations plutôt ludiques (Images 8). Là encore, comme chez Hideo Nakata mais sans besoin de fantasmer les zones d'inter-subjectivités numériques car le parc d'attraction qui sert de décor aux échanges reste tout à fait plausible (et est effectivement réel en Chine), les humains

---

il s'agirait d'étudier le dire vrai, je dirais la véridiction, à la fois dans les relations humaines, dans les relations interhumaines, dans les rapports de pouvoir et dans les mécanismes institutionnels (les rapports entre la véridiction et cette autre parole que l'on pourrait appeler la parole de la justice et qui consiste à dire ce qui est juste et ce qu'il faut faire pour que la justice soit instaurée ou restaurée [...] Parole de vérité et parole de justice, véridiction et juridiction : je crois que ce sont là deux formes fondamentales de l'activité de parler... ».

se confondent avec leurs *persona* faites de textos courts, incomplets, laconiques : « Le héros, le double n'a pas le temps de se construire *on line* ! » comme l'écrit, à ce propos, Martine Vautherin-Estrade (2004 : 582). De par leur contenu, il ne s'agit ni de vérité des sentiments (comme dans les films de Shunji Iwai) ni de cohérence mémo-poétique face un réel fragmenté ou hostile (comme dans les films de Wong Kar-wai), mais d'une forme d'adéquation avec un réel lui-même factice (mais non fantasmé comme chez Nakata). Cet aspect est renforcé par la dimension autonome des messages représentés sur l'écran. Ils semblent composer un texte fragmentaire mais cohérent, une réalité augmentée qui surnagerait au-dessus ou au-delà de la vie quotidienne réelle des employés du parc. Et ceci, d'autant plus que leur aspect ludico-visuel cherche à attirer l'œil avant tout. Plus le monde réel semble fait de carton-pâte et de béton gris sans qualité, plus les textes-icônes sont gais, animés, comme autant de substituts à la morne réalité d'où ils proviennent pourtant. Mais leur contenu est léger, presque anodin, à la limite de l'inexistence, ou s'ils existent ce n'est que comme contenant, emballage coloré.

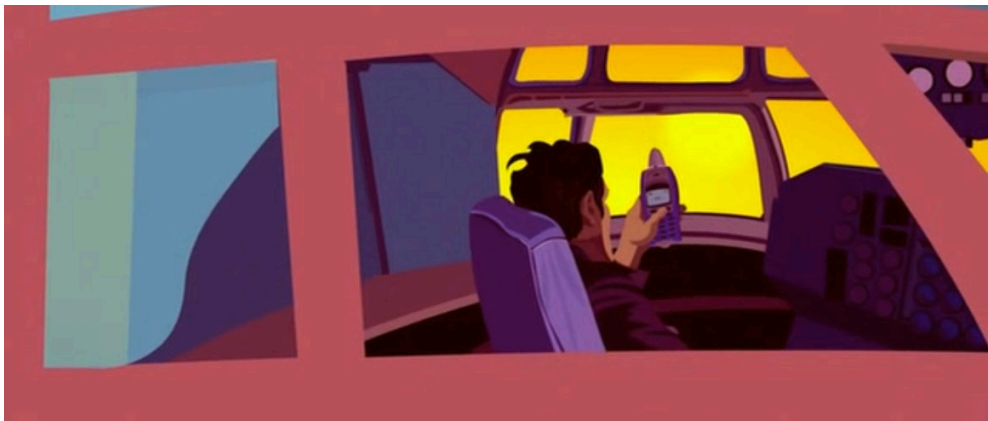


Image 8. *The World* (Jia Zhangke, 2004). Source : Captura d'écran.

Cette superposition d'univers connectés dans leur inconsistance relève de la société du spectacle définie par Guy Debord : « Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. Les images qui se sont détachées de chaque aspect de la vie fusionnent dans un cours commun, où l'unité de cette vie ne peut plus être rétablie » (1971 : 3). Une société où le factice engendre le factice et se nourrit du factice. L'artificialité des contenus échangés finit par relever du faux et du mensonge. Pire : un peu comme les émoticons, ils emprisonnent le langage, ils délimitent les expressions, et sont un handicap à l'articulation d'une pensée nouvelle ou simplement autre, car ils se limitent à un système d'action-réaction en fonction de clichés. Il s'agit, à l'image des échanges sur les réseaux dits sociaux, de plus en plus, d'une remise en circulation (relativement filtrée subjectivement) de contenus préfabriqués en provenance de grands communicateurs autorisés que de rédaction de contenus originaux. L'univers épistolaire, ainsi créé, est un régime froid, désincarné, substitut aux vrais échanges humains. La possession d'un téléphone portable est le nec plus ultra de l'ère de la mondialisation pour les Chinois modernes (au point qu'ils peuvent, dans certaines salles de cinéma, inter-agir sur l'écran à partir de leur téléphone). Cette soudaine omniprésence en conti-

nu de l'univers virtuel mobile a pour conséquence de les séparer d'autant les uns des autres. Non seulement cet univers dépasse les frontières du privé et du public en étant avant tout alimenté par le pouvoir de grands communicateurs (les autorités dirigeantes) mais il est une quintessence et une métaphore du spectacle social qui déterritorialise et déréalise ce qui était avant touché et senti ; tout est vécu sur le mode d'une nostalgie désormais indexée à l'évanescence d'un écran LCD, manipulée à distance par de puissants apprentis sorciers.

## 7. Remarques conclusives

Après la recension que nous venons d'en faire, il apparaît que les films de fiction d'Asie présentent, à l'heure où nous écrivons, un panel relativement riche de propositions esthétiques et de réflexions sur le cinéma dans son rapport au présent mais aussi au passé et au futur. Ce panel de propositions apparaît également comme un laboratoire d'expériences dans lequel coexistent plusieurs évolutions d'une énonciation épistolaire solidement ancrée ou simplement réactive aux métamorphoses actuelles du monde, voire en anticipant ces métamorphoses. La grande tendance dominante a longtemps été celle des lettres-destin communes dans le sens de lettres faites pour affecter non seulement les auteurs, les destinataires, mais aussi les narrateurs extradiégétiques à qui on rappelle l'inaccessible toute puissance des pouvoirs décisionnels métaphysiques : notamment, mentionnons les lettres divinatoires à textes sacralisés qui énoncent le passé et le futur des mélos traditionnels. Force est de constater que l'usage de l'épistolaire a évolué, en particulier, en faisant que les lettres-destin communes s'oralisent et s'individualisent. Cette évolution est très claire avec les films du cinéaste hongkongais Wong Kar-wai. Ce faisant un nouveau paradigme semble se faire jour qui creuse l'écart entre le pathos et le logos. La puissance mimétique du cinéma, sa capacité à restituer le monde réel fonde une nouvelle dialectique où l'énonciation épistolaire s'écarte de la réalité pour devenir une nostalgie, un souvenir d'un passé qui n'a, peut-être jamais existé, d'individus narrateurs dépossédés non plus seulement sémiologiquement parlant de leur essence, mais de leur existence même dans le monde réel. Cette césure quasiment épistémologique creuse la distance entre l'expression des percepts émotionnels du vécu quotidien. Paradoxalement, le pathos se replie dans la logorrhée puisqu'il se sent impuissant à changer le vécu. Et le logos abdique devant le devenir-fou du monde.

La crise des lettres-destin, la crise de leur dimension thérapeutique est à placer en écho à celle de la fin des grands récits du monde portés par les religions et les traditions, telle qu'annoncée par Jean-François Lyotard, dans la condition postmoderne : « Dans la société et la culture contemporaines, société postindustrielle et culture postmoderne, la question de la légitimité du savoir se pose en d'autres termes. Le grand récit a perdu sa crédibilité, quel que soit le mode d'unification qui lui est assigné : récit spéculatif, récit de l'émancipation » (1979 : 63). L'énonciation épistolaire est bien une quête du savoir, et de légitimité de ce savoir. La relation entre pathos et logos est un enjeu central de l'organisation des savoirs et de leur développement. Dans cette crise, l'empire du doute y prépare celui du factice. Et cette crise, encore, a lâché les hommes dans une chaos-errance, selon la notion de Deleuze : « qui implique une pluralité de centres, une superposition de perspectives, un enchevêtrement de points de vue, une coexistence de moments » (1968 : 56), où la reconnexion

entre le logos et le pathos est une quête quotidienne. Au lieu de résorber la crise, il semble que les nouvelles formes la stigmatisent et la pérennisent. C'est ce qui apparaît dans les tendances actuelles où on constate qu'entre l'écrivain et le lecteur se dresse l'écran ; un écran tout-puissant qui triangule la communication puis, en tant que médium, devient le message lui-même. En ce sens, comme dans les films précédemment cités du Japonais Hideo Nakata et du Chinois Jia Zhangke, il s'agit de moins en moins d'énoncés à proprement dit qui font l'objet des échanges, mais d'emballages d'énoncés pré-formatés par une instance extérieure dominante grâce au nouveau médium technologique. Ces emballages contiennent des traces d'un discours qu'ils contribuent à rendre discontinue, potentiellement altéré, à tout moment, par son compartimentage en blocs d'énoncés pré-formatés par les puissances communicantes tutélaires : une généralisation des spectres hantant non pas un monde mais dépossédant un monde d'une partie de lui-même, en s'en éloignant dans une représentation illisible ; illisible car identifiée artificiellement comme émanant d'un en dehors des rapports de forces préexistants.

De ce fait, et à l'inverse de ce que les apparences semblent clamer, les forces communicantes inter-médiuniques en ressortent toujours plus renforcées. On retrouve ici les enjeux de l'agir communicationnel dont parle Habermas : « En fin de compte, les mécanismes systémiques suppriment les formes d'intégration sociale, même dans les zones où une coordination d'action dépendant du consensus ne peut être remplacée, c'est-à-dire où la reproduction symbolique du monde réel est en jeu. Dans ces domaines, *la médiatisation du monde vivant revêt la forme d'une colonisation* » (1987 : 196). A partir du moment où les paramétrages du support, les caractéristiques du médium deviennent une tierce personne incontrôlable, dans le sens d'au-dessus du pouvoir des correspondants, une nouvelle dimension invisible – mais dont les puissances visuelles et sonores du cinéma peuvent rendre compte – s'ajoute aux usages vus jusqu'ici de l'énonciation épistolaire dans les films. Qu'elle soit celle du destin tout-puissant ou celle d'une individualité comme celle de Madame de Merteuil, la relation épistolaire devient un simulacre réifié de communication pour un simulacre réifié du monde.

## 8. Bibliographie

- Buckland, Warren. (ed.) (2009). *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden : Wiley-Blackwell.
- Cathcart, Adam et Korhonen, Pekka. (2017). « Death and Transfiguration: The Late Kim Jong-il Aesthetic in North Korean Cultural productions ». *Popular Music and Society*, 4, 390-405. <https://doi.org/10.1080/03007766.2016.1158987>
- Cheng, François. (2008). *Cinq méditations sur la beauté*. Paris : Albin Michel.
- Cheng, François. (2016). *Œil ouvert et cœur battant*. Paris : Desclée de Brouwer.
- Coppola, Antoine. (2009). « Le Cinéma nord-coréen : arme de destruction massive ? ». *Les Temps Modernes*, 654, 179-196. <https://doi.org/10.3917/lm.654.0179>
- Debord, Guy. (1971). *La Société du Spectacle*. Paris : Champs Libre.
- Deleuze, Gilles. (1968). *Différence et répétition*. Paris : PUF.
- Derrida, Jacques. (1993). *Spectres de Marx*. Paris : Galilée.
- Derrida, Jacques. (2001). *Le Cinéma et ses fantômes*, Paris : Cahiers du cinéma.



- Dissanayake, Wimal (ed.) (1993). *Melodrama and Asian Cinema*. New York : Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139172523>
- Ebrey, Patricia et Walthall, Anne. (2005). *East Asia: A Cultural, Social and Political History*. Boston : Wadsworth Cengage Learning.
- Foucault, Michel. (1980). *Subjectivité et vérité. Cours au Collège de France*. Paris : Gallimard, Seuil.
- Foucault, Michel. (1981). *Mal faire, dire vrai*. Louvain : Presses Universitaires de Louvain.
- Goss, Ismaela. (2017). « Tempo, memoria e identità nelle narrazioni complesse ». *Fata Morgana*, 31, 35-45. Récupéré de [https://www.academia.edu/33068313/Tempo\\_memoria\\_e\\_identit%C3%A0\\_nelle\\_narrazioni\\_complesse\\_Fata\\_Morgana\\_31\\_-\\_Coscienza](https://www.academia.edu/33068313/Tempo_memoria_e_identit%C3%A0_nelle_narrazioni_complesse_Fata_Morgana_31_-_Coscienza)
- Guittard-Maury, Marie-Françoise. (2001). « ... c'est donc que j'aime votre absence... » *Revue Française de Psychanalyse*, 65, 587-601. <https://doi.org/10.3917/rfp.652.0587>
- Habermas, Jürgen. (1987). *Theory of Communicative Action. Volume Two: Lifeworld and System: A Critique of Functionalist Reason*. Boston : Beacon Press.
- Haboush, Jahyun Kim. (ed.) (2009). *Epistolary Korea: Letters in the Communicative Space of the Choson, 1392-1910*. New York: Columbia University Press.
- Jung, Carl G. (1990). *The Archetypes and the Collective Unconscious. Volume 9, part I. The Archetypes and Collective Unconscious*. New Jersey: Princeton University Press
- Liotard, Jean-François. (1979). *La Condition postmoderne*. Paris : Éditions de Minuit.
- Richter, Antje. (ed.) (2015). *A History of Chinese Letters and Epistolary Culture*. Leiden : Koninklijke Brill NV.
- Thanouli, Eleftheria. (2009). *Post-classical Cinema: An International Poetics of Film Narration*. London : Wallflower Press.
- Vautherin-Estrade, Martine. (2004). « Courriers cybernétiques : un jeu ambigu ? ». *Revue Française de Psychanalyse*, 68, 581-589. <https://doi.org/10.3917/rfp.682.0581>



## Adaptation, Allegory and the Archive: Contextualising Epistolary Narratives in Contemporary Portuguese Cinema

Nuno Barradas Jorge<sup>1</sup>

Submitted: 5th September 2019. Approved: 29th October 2019

**Abstract.** Epistolarity in cinema is commonly understood as a narrative device either fitting the so-called essay film, or resulting from filmic adaptation of literary works. A more nuanced understanding of the workings of this device is observed in films of disparate contemporary Portuguese filmmakers which adapt, rephrase and remediate letters. This article centres its attention on possible tendencies concerning epistolarity in this context, examining films that make use of the personal archive and epistolary voice, or that adapt letters to screen. It also examines filmic works that use the epistolary device to negotiate between emotional expression and historical materiality. Among others, this article discusses films such as *Yama No Anata* (Aya Koretzy, 2011), *Correspondences* (Rita Azevedo Gomes, 2016), *Letters from War* (Ivo M. Ferreira, 2016) and works directed by Pedro Costa and Miguel Gomes. **Key words:** contemporary Portuguese cinema; epistolary format; film aesthetics; docufiction; adaptation; intertextuality

### [es] Adaptación, alegoría y archivo: contextualizando las narrativas epistolares en el cine portugués contemporáneo

**Resumen.** La epistolaridad es generalmente entendida en el cine como un dispositivo narrativo que o bien se ajusta al llamado film-ensayo, o bien resulta de la adaptación cinematográfica de obras literarias. Sin embargo, es posible lograr una comprensión más profunda del funcionamiento de este dispositivo examinando el trabajo de diferentes cineastas portugueses contemporáneos, cuyas obras adaptan, reformulan o *remediatizan* cartas. Este artículo centra su estudio en posibles tendencias en relación con la epistolaridad en este contexto, analizando películas que utilizan el archivo personal y la voz epistolar o que adaptan las misivas a la pantalla. También aborda obras filmicas que usan el dispositivo epistolar para relacionar expresión emocional y materialidad histórica. Entre otros, el artículo analiza los films *Yama No Anata* (Aya Koretzy, 2011), *Correspondencias* (Rita Azevedo Gomes, 2016), *Cartas de la guerra* (Ivo M. Ferreira, 2016) y trabajos de Pedro Costa y Miguel Gomes.

**Palabras clave:** cine portugués contemporáneo; formato epistolar; estética cinematográfica; docuficción; adaptación; intertextualidad

### [fr] Adaptation, allégorie et archive: en contextualisant les narratives épistolaires dans le cinéma portugais contemporain

**Résumé.** L'épistolarité au cinéma est généralement comprise comme un dispositif narratif qui correspond au dénommé film-essai ou qui résulte de l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires.

<sup>1</sup> University of Nottingham (UK)  
E-mail: Nuno.Jorge1@nottingham.ac.uk

Cependant, il est possible d'atteindre une compréhension plus profonde du fonctionnement de ce dispositif en examinant les travaux de différents cinéastes portugais contemporains dont les films adaptent, reformulent et rémédiatisent des lettres. Cet article se focalise sur de possibles tendances concernant l'épistolarité dans ce contexte, en analysant des films qui utilisent les archives personnelles et la voix épistolaire ou qui adaptent des lettres à l'écran. Il étudie également les œuvres cinématographiques qui se servent du dispositif épistolaire pour lier l'expression émotionnelle et la matérialité historique. Parmi d'autres, cet article analyse les films *Yama No Anata* (Aya Koretzy, 2011), *Correspondances* (Rita Azevedo Gomes, 2016), *Lettres de la guerre* (Ivo M. Ferreira, 2016) et des œuvres de Pedro Costa et Miguel Gomes.

**Mots clé :** cinéma portugais contemporain ; format épistolaire ; esthétique cinématographique ; docu-fiction ; adaptation ; intertextualité

**Summary.** 1. Introduction. 2. Transmediality and the personal archive. 3. Adapting epistolary exchanges. 4. Towards subjective history. 5. Conclusion. 6. References.

**How to cite this article.** Jorge, Nuno Barradas (2019). Adaptation, Allegory and the Archive: Contextualising Epistolary Narratives in Contemporary Portuguese Cinema. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 19 (3), 419-438. <https://dx.doi.org/10.5209/arab.65472>

## 1. Introduction

A quick survey of the websites of two of the biggest Portuguese bookshops, Fnac.pt and Bertrand Editores, would indicate the significance of epistolary narratives in contemporary Lusophone culture. More than just the usual editing of epistolary classics, these book retailers offer a considerable number of compilations of texts which were initially conceived as intimate exchanges. Two main trends can be perceived here. One is the publication of letters and other personal communications from disparate writers such as Fernando Pessoa, António Lobo Antunes and Sophia de Mello Breyner Andresen, among many others. These publications can be understood as source material for scholarly studies, but also as a complement to the *œuvre* of such authors which is already available. The other trend consists of the compilation of correspondence written by army personnel stationed on the different fronts of what, in Portugal, is commonly termed The Colonial War. As other examples of this epistolary sub-genre, these books reflect *testimony* narratives, which come to complement the ones found in literary fiction set in Portuguese colonial and postcolonial periods (Ribeiro, 2004: 256).

Contemporary Portuguese cinema reflects this interest in letters and their episodic and subjective narratives. Feature films such as *Correspondances* (*Correspondências*, Rita Azevedo Gomes) and *Letters from War* (*Cartas da Guerra*, Ivo M. Ferreira), both produced in 2016, can be understood as adaptations of epistolary narratives. Azevedo Gomes's film is structured around letters exchanged between Portuguese writers Sophia de Mello Breyner Andresen and Jorge de Sena between 1959 and 1978, texts which were later published in 2006. *Letters from War*, similarly, partially adapts to film the eponymous book by António Lobo Antunes (published in 2005), comprised of the intimate correspondence sent by the writer to his wife, Maria José Xavier da Fonseca e Costa, in the early 1970s when serving in the army stationed in Angola during the Colonial War. This interest by Portuguese filmmakers

in epistolary material transcends filmic adaptation of published works. The experimental documentaries directed by Aya Koretzy, for instance, reflect an essayistic approach to the epistolary format through a juxtaposition of material sourced from the filmmaker's personal archive and the use of voice over. Likewise, Miguel Gomes deploys similar stylistic devices in his short film *Redemption* (2013), a work structured around fictional letters read in voice over and illustrated with found footage sourced from different archives.

Tentatively, these recent Portuguese films can be understood as either adaptations of epistolary material or as works placed within categories such as the experimental documentary or the essay film. Examples of the first instance commonly *transcode* the conventions of episodic narrative of the epistolary novel into storylines conveying linear filmic narratives. This is the case, for example, of numerous international adaptations to screen of Pierre Choderlos de Laclos's *Dangerous Liaisons* (*Les Liaisons dangereuses*), initially published in 1782 (Hutcheon, 2013: 40). Experimental film, by contrast, appropriates from the conventions found in written correspondence – either private or as found in the epistolary novel format – to structure first-person narratives. This epistolary device can be found in the seminal works directed by Chris Marker such as *Lettre de Sibérie* (1957) and *Sans Soleil* (1983), and in Chantal Akerman's *News from Home* (1977), among others. Filmic tropes observed in these different films, such as the use of voice over and juxtaposition of (or alternation between) fiction and documentary styles, simulate a first-person “essayistic voice” creating a mode of address set between the subjective and the factual (Corrigan, 2011: 51; Naficy, 2001: 101-103; Rascaroli, 2009: 49). More than just confined to past historical formations, this mode of address has been constantly present in the art-house and art gallery circuits. Recent examples of such approach can be observed in works such as *A Letter to Uncle Boonmee* (Apichatpong Weerasethakul, 2009) and the digital video works comprising the series *Correspondencias* (Victor Erice and Abbas Kiarostami, 2005-2007) and *Todas las cartas* (2009-2011), directed by different international filmmakers under commission of Barcelona's Centre of Contemporary Culture.

The Portuguese films listed above can be positioned within two such possible broad stylistic tendencies. However, these works and their different stylistic and narrative approaches reflect a heterogeneity which complicates such reading. More than just reflecting historical film traditions or contemporary trends, these films also raise theoretical concerns about the ambiguous and multifaceted modes of address found both in epistolary literature and in missives sourced from personal archives. They mirror, albeit differently, a preoccupation with the deployment of narrative formats that transcend the boundaries between fiction and documentary, an exploration of the multifaceted possibilities of the personal archive as a narrative and thematic source and, moreover, come to question limitations imposed by filmic genres (Fernández and Álvarez, 2015: 40). The use of epistles in these films (adapted, remediated or, as the case of Gomes's short film, fabricated) reveals the complex nature of a dialogic exchange between writer and addressee. As Hamid Naficy reminds us, “addressing someone in an epistle creates an illusion of presence that transforms the addressee from an absent figure into a presence” implicit in the “text's interstices” (2001: 103). When transposing letters to audio-visual format, such textual interstices come also to depend on the authorial presence of the filmmaker and film audiences, who try to make sense of the personal context and historical materiality implicit in the text. In

this sense, the epistolary device comes to negotiate between an emotional expression which was initially confined to the realms of the personal but which, inevitably, also reflects a layered intertextuality.

This article offers a contextualisation of the use of the epistolary device in contemporary Portuguese cinema, by discussing stylistic and narrative strategies that translate and remediate both the textual and intertextual qualities of letters. In what follows I discuss a body of films using the epistolary device, arranged in three possible thematic groups. The first concerns the use of archival material, particularly focusing on the use of epistolary voice and the remediation of the personal archive, as observed in the work of Aya Koretzy. The second thematic group concerns the use of letters and a form of filmic adaptation. Films such as *Correspondences* and *The Other One (Conversa Acabada)*, João Botelho, 1981), deploy, albeit differently, stylistic mechanisms of the letter format through image poetics and the use of voice over. I take the investigation of these qualities further by discussing, lastly, films that deploy epistolary material to offer analogy between historical fact and personal stories, as exemplified in *Redemption, Letters from War* and, more broadly, in the work of Pedro Costa. More than providing a possible taxonomy, my overall aim here is to contextualise the key characteristics of a heterogeneous filmic expression which reflects, but also questions, possible nuances of the narrative potential of the epistolary format.

## 2. Transmediality and the personal archive

One of the main tendencies in contemporary Portuguese cinema, as Horacio Muñoz Fernández and Iván Villarrea Álvarez argue, is the emergence of a group of filmic works which appropriate from archival material (2015: 42). Examples of this preoccupation with *revising* the archive can be found in documentaries that focus attention on archival material related to the *Estado Novo*, the Portuguese far-right dictatorship spanning the period from 1933 to 1974. Among the examples pointed out by Fernández and Álvarez are *Lusitania Illusion (Fantasia Lusitana)*, João Canijo, 2010), which uses propaganda newsreels, and the work of documentary filmmaker Susana de Sousa Dias – namely *Still Life (Natureza Morta)*, 2005) and *48* (2009) – the former comprised of propaganda films and other found footage, the latter composed solely of police photographs of political prisoners taken during the same period. We can add to this list other documentaries that, similarly, revise the archive by combining it with contemporary footage and interviews. This is the case of Sousa Dias's *Criminal-Case 141-53 (Processo-Crime 141-53)*, 2000) and, in a different format, Catarina Mourão's *The Wolf's Lair (A Toca do Lobo)*, 2015). The latter documentary relies on both personal and public archival material to trace the biography of Mourão's grandfather, the Portuguese writer Tomaz de Figueiredo, and the restrictive political environment of the *Estado Novo*, headed by António de Oliveira Salazar.

Other contemporary documentaries that similarly relying on a combination of archival material and contemporary footage, centre their attention specifically on epistolary documents. This is the case of Inês de Medeiros's *Cartas a uma Ditadura* [Letters to a Dictatorship] (2006) and *Letters from Angola (Cartas de Angola)*, Dulce Fernandes, 2011). Both documentaries use letters and other personal documents to illustrate the particular historical contexts of such materials. Medeiros's documen-

tary delivers a study of gender politics during the dictatorial regime, as illustrated in letters written in the late 1950s by women expressing their support for Salazar. Fernandes's documentary takes as a starting point the letters sent by Cuban volunteers fighting in Angola's civil war to their families on the other side of the Atlantic, to reflect on the filmmaker's own postcolonial identity – as a Portuguese woman born in Angola on the eve of the country's independence in 1975. Medeiros and Fernandes rely also on interviews with some of the people involved in the epistolary exchanges depicted in their documentaries. These interviews provide further understanding of their possible factual and discursive narratives, as well as of the different contexts in which they were written. As in *Criminal-Case 141-53* and *The Wolf's Lair*, these two documentaries convey a cogent link between the factual and the subjective, by placing side by side the archive and personal memories.

The work of Aya Koretzky conveys a similar dialogue between the archive and memory, although taking the self-reflexive nature of *The Wolf's Lair* and *Letters from Angola* much further. Koretzky's films *Yama No Anata – Beyond the Mountains* (*Yama No Anata – Para Além das Montanhas*, 2011) and *Around the World When You Were 30* (*A Volta ao Mundo Quando Tinhas 30 Anos*, 2018) map a personal biography of sorts, both of herself and her parents, via artefacts collected from personal archives: letters and diaries, photos and 35mm slides and home videos. Like the *The Wolf's Lair*, Koretzky's films exemplify a recent approach to the archive which mobilises “material or textual objects to which the filmmaker has some personal connection” to structure works that “follow not the defined trajectory of a journey but, rather the tentative movements of an exploration” (Baron, 2007: 14). However, the factual, self-reflective and confessional tone of Koretzky's works complicates their documentary nature, placing them closer to an experimentalism commonly noted in the essay film.

The daughter of a Japanese father and Belgian mother, Koretzky was born in Japan, where she lived until she was nine years old. The political and ecological stance of her parents motivated them to move, in the early 1990s, to a rural area near outside the city of Coimbra, in central Portugal. *Yama No Anata*, in particular, documents the abrupt change experienced by the family and, more noticeably, the cultural and emotional adaptation by the filmmaker to a new country. Koretzky provides context to these personal changes:

My first film, *Anata no Yama*, recalls that transition through letters that I wrote to friends and family in Japan. It was in 1992, before email and skype. Our house in Portugal didn't initially have electricity or a phoneline, so I felt very distant from Japan and lost many friends. But our new life in Portugal was a big adventure too – we renovated a 17<sup>th</sup> century house that had no roof. (Voelcker, 2019)

As in some of the examples above mentioned, the film alternates between an interview format and the reading of letters exchanges maintained between the filmmaker and friends and acquaintances in Japan. In the mostly non-diegetic soundtrack of the film, we hear Koretzky questioning both her parents about their decision to move to the neglected farmhouse in rural Portugal and their recollections of Japan. The filmmaker's parents recount, through voice-over, the reasons for the move and the difficult adaptation to rural Portugal. These accounts are complemented by the filmmaker reading letters to and from her Japanese friend, Kazumasa, and from her former teacher. The letters from Japan query a young Koretzky about her adaptation

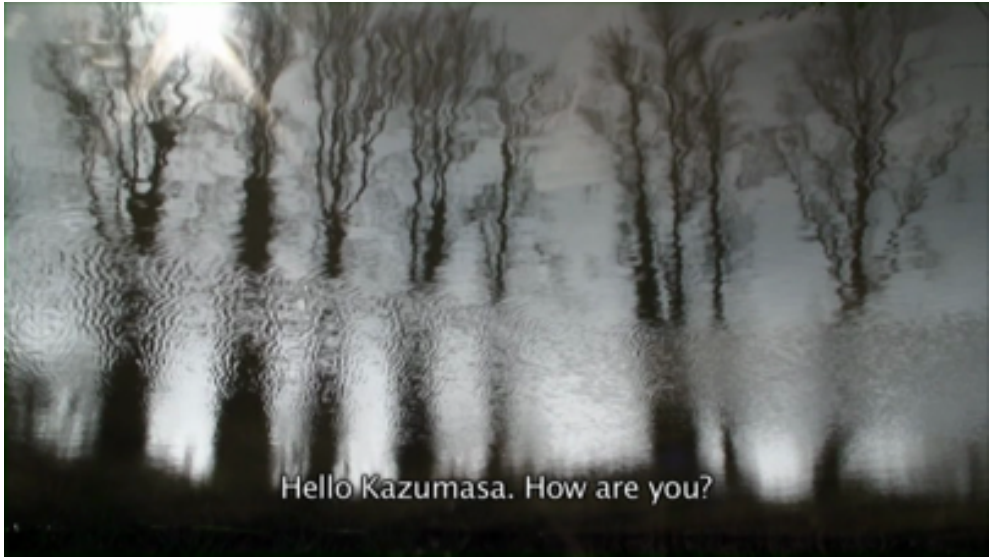
to Portugal, while also reporting back on changes happening during her absence. The letters sent by the filmmaker, similarly, describe to Kazumasa her new and unfamiliar settings.

Initially, using this epistolary device only allows audiences to remotely piece together a possible narrative – something which is intrinsic to the episodic nature of such documents. Functioning as a form of negotiating distance, this written correspondence sustains a narrative that is mainly contextual, relying on the contrasting surroundings where the two interlocutors are located. Towards the end of the film, however, the storyline emerging from these exchanges shows a conclusive development. Koretzky reads a poignant letter sent to her by the parents of the 13-year-old Kazumasa, informing her of his tragic death due to a bicycle accident. This abrupt ending of the narrative created by the epistolary correspondence between the filmmaker and her close friend is complemented by another letter from Japan, this time from Koretzky's uncle to her father, giving news of the death of their mother.

*Yama No Anata* is exemplary in bringing to the fore the transmedial nature of the epistolary device in film. Koretzky uses different media to support the visual techniques and narrative compositions to give materiality, on the one hand, to the letter exchanges with Kazumasa and, on the other, to the narrative provided by her parents. In the case of the former, Koretzky illustrates her voice over readings of the epistolary exchanges between her and her friend with contemporary footage recorded by the filmmaker. Often, the reading of letters is illustrated with images showing the reflection of trees in water and of a full moon, probably recorded in her family's farm (Images 1 and 2). The non-representational nature of these bucolic images does not convey any perceptible narrative arrangement until it starts to be combined with archival footage, later in the film.

The voice over resulting from the interviews with Koretzky's parents is combined with visual sources from family archives. The descriptions of the settling in Coimbra, for instance, are illustrated with numerous family photos depicting the restoration of the derelict farmhouse and the preparation of its surroundings to start farming activities. Similarly, Koretzky's parents' descriptions of their lives before moving to Portugal juxtapose audio-visual archival materials with contemporary footage recorded by the filmmaker in Tokyo and in the farm in Coimbra. During their accounts about their lives in Japan, Koretzky uses different home movies, giving particular centrality to a video recorded by her father during a school party. The narrative of this home video is initially contextualised by the filmmaker through voice over. However, the foggy images contained in the slightly deteriorated video-cassette acquire further meaning later, when Koretzky reads Kazumasa's parents' letter. Through a careful montage of this home video, the image of her childhood friend, initially blended with the other children in the school activities, starts to gain strength. This embodiment of her friend, later in the film, reveals the evolving nature of the epistolary device. The visual representation of the contents of these letters initially gives primacy to the act of reading, an intimate activity which is delivered here through the voice over and illustrated with non-representational images expressing the possible emotional state of the reader. The inclusion of other archival materials allows the embodiment of the writer, as a form of recreating a temporal and spatial nearness commonly invoked through personal memories. Indeed, the transmediality of the epistolary device, at least in this instance, simulates both the cinematic flashback and the dialogic expression of letters.





Images 1 and 2. *Yama No Anata* (Aya Koretzky, 2011). Source: Screenshot.

### 3. Adapting epistolary exchanges

This relation between different media is also manifested in other Portuguese works which aim to translate into filmic language epistolary narratives, and particular letters exchanged between Portuguese writers. João Botelho's *The Other One* recreates key moments in the lives of two of the most significant authors of Portuguese Modernism, Mário de Sá-Carneiro and Fernando Pessoa, through the use of the correspondence they maintained between 1912 and 1916. A more recent example, as already

mentioned, is Rita Azevedo Gomes's *Correspondences*, dedicated to the epistolary exchanges between the poet and writer Sophia de Mello Breyner Andresen and writer and academic Jorge de Sena. *The Other One* and *Correspondences* are ambivalent in negotiating between a biographical tone and the conventions of filmic adaptation. While the two films are different in their stylistic approaches to the lives of these authors, both rely on their personal and contextual circumstances, intermingling their personal, literary and historical personas. Simultaneously, both films adapt existing texts, even if resorting to different forms of translating textual materials to film. *The Other One* adapts from letters but also from other textual material, such as poems and literary prose, to combine the factual biographies of Sá-Carneiro and Pessoa with the fictionalized universe created by the inventive output of both writers (particularly profuse in the case of Pessoa and his numerous heteronyms). *Correspondences*, more clearly, gives primacy to the contents of the epistolary exchange of Mello Breyner and Sena, while considering the factual contexts of both writers. For the most part these two films, and *Correspondences* in particular, convey a preoccupation with approaching these missives as literary texts in their own right. This is so even when considering that the intimate exchanges adapted on both films were, originally, parallel (or even excluded) from their writers' main body of work.

These two films, even if *sui generis* in terms of their approach to both the adapted text and to the adaptation process, serve as examples of the deep-rooted presence of literary works in Portuguese cinema. In historical terms, film adaptations of Portuguese literary classics were important sources for screenplays of movies produced during the silent period, and later, in the 1940s, became incorporated in cultural and ideological directives promoted by the *Estado Novo* (Vieira, 2013: 61; Baptista, 2010: 7-8; Pina, 1986: 93-94). In contemporary terms, as Filomena Sobral points out, Portuguese cinema still manifests a close connection with literature, searching for inspiration in both classic and recent literary works (2009: 30). Manoel de Oliveira's oeuvre comes to epitomise such creative entanglement. In a career spanning approximately eight decades, Oliveira maintained a close connection to literature. This is manifested mostly in the considerable number of filmic adaptations of works by, among others, Camilo Castelo Branco, Madame de la Fayette, José Régio, Paul Claudel and Eça de Queirós. It is also reflected in a long-term work relationship with Portuguese writer Agustina Bessa-Luís. The work developed by Oliveira and Bessa-Luís was particularly productive, and includes filmic adaptations of several of the writer's novels: *Francisca* (1981), *The Convent (O Convento)*, 1995), *The Uncertainty Principle (O princípio da incerteza)*, 2002), *Magic Mirror (Espelho Mágico)*, 2005), among others. This partnership extends to film scripts and other creative authorial interexchange between the filmmaker and the writer, in films such as *Visit or Memories and Confessions (Visita ou Memórias e Confissões)*, produced in 1982 but only released commercially in 2015) and the co-authoring of the script of *Party* (1996).

More relevant to the discussion here, Oliveira's oeuvre, over the years, came to provide inspiration in terms of both the insistence on dealing with literary sources and on the broad stylistic and narrative possibilities when adapting these to screen. Particularly since the mid-1970s his artistic output is clearly a result of the synergy between cinema, theatre and literature. His works elicit a filmic artifice informed by a *theatricized* mise-en-scène, with the actors' rigid delivery and frequent recitation of the scripted text to emphasise its literary nature (Johnson, 2007: 38; Coelho, 1983:

128-29; Pina, 1986: 198). The artifice resulting from this synergy similarly emerges in the work of Botelho and Azevedo Gomes (both former collaborators of Oliveira). Botelho regularly works with textual sources, as attested by the numerous adaptations to film of literary works, either in part or in their entirety. This is the case of *The Other One* and, in 2010, *Disquiet (O Filme do Desassossego)*, the adaptation of Pessoa's incomplete and posthumously published *The Book of Disquiet (Livro do Desassossego)*, 1982). Botelho's filmography also includes adaptation of works by, for instance: Charles Dickens – *Hard Times (Tempos Díficeis)*, 1988 –; Almeida Garrett – *Who Are You? (Quem És Tu?)*, 2001 –; Denis Diderot – *The Fatalist (O Fatalista)*, 2005 –; Agustina Bessa-Luis – *True and Tender Is the North (A Corte do Norte)*, 2008 –; and Eça de Queirós – *The Maias (Os Maias – Cenas da Vida Romântica)*, 2014). At the time of writing, his adaptation of José Saramago's *The Year of the Death of Ricardo Reis (O Ano da Morte de Ricardo Reis)*, 1984) is in its post-production stage.

Returning to *The Other One*, Botelho's first feature film combines different aesthetic and narrative tropes that elicit filmic artifice by giving primacy to the (written) text. Oliveira's influence is reflected here, as it is in his endorsement to the project (indeed, the first scene of the film depicts Oliveira as a priest administering the last rites to Pessoa, on his deathbed). The film is structured through episodes, which either recreate particular moments in the life of Pessoa and Sá-Carneiro, or that adapt some of their creative output; for instance, excerpts from the latter writer's short story "A Confissão de Lúcio" (1914). The biographical moments re-enacted in the film acquire a clearly staged and artificial tone enhanced by the use of background image projections, sparsely stylised sets and sharp contrasts between light and shadow. These scenes, marked by theatrical artificiality, contrast with interludes that were shot on location, in which several participants read poems by Pessoa. While dissimilar, these different scenes give primacy to the textual material used in the film. Moreover, the epistolary device unifies the fragmented and episodic narrative of *The Other One*. The letters serve as a chronological mechanism used to establish a timeline which culminates with Sá-Carneiro's suicide in Paris. Their contents also provide density to the emotional and physical deterioration lived by the writer, which he communicated to Pessoa via his expressive, and often poignant, letters. The plasticity of the epistolary material used by Botelho, being episodic yet providing a consolidation of the filmic storyline, provides clues to a process of adaptation that tries to explore the limits of filmic narrative. It is pertinent to note that this same process seems to emerge from his adaptation to film, almost three decades later, of Pessoa's unfinished *The Book of Disquiet*.

Rita Azevedo Gomes's cinema reveals a similar exploratory relation with texts, combining the narrative possibilities of textual and cinematic languages. Adding to this, her initial background in fine arts and her experience in theatre production came to inform her filmic output over the years. Azevedo Gomes collaborated with Oliveira during her professional formative years as a filmmaker in the mid-1970s and, similarly, she incorporates literary texts in most of her feature films. Recent examples of this are *A Woman's Revenge (A Vingança de Uma Mulher)*, 2012), and *The Portuguese Woman (A Portuguesa)*, 2018). Both these films explore, and expand on, the possibilities of a creative process informed by literary sources. *A Woman's Revenge* is an adaptation of a Jules Barbey d'Aureville's short story (1874), the narrative of which Azevedo Gomes disassembles through a rigorously stylised *mise-*

*en-scène* foregrounding the fictional apparatus (Salvadó-Corretger and Benavente, 2016: 138; Pena, 2018: 95-96). *The Portuguese Woman* is an adaptation of Robert Musil's "Three Women" (1924) reworked in collaboration with Agustina Bessa-Luís. The film transports the theatrical artifice in *A Woman's Revenge* to a naturalistic setting organised as a still life, while also deconstructing the conventions of period drama, particularly through anachronism.

As for *Correspondences*, the film adapts the contents of some of the published epistolary exchange between Mello Breyner and Sena to document the aesthetic and political complicity between the two writers, and to provide context for their personal circumstances. Like many Portuguese intellectuals and artists whose political ideologies clashed with the values imposed by the regime, Sena resorted to leaving Portugal settling firstly in Brazil and, later, in the USA. The reasons and the difficult conditions of his exile are constantly latent in the letters he addressed to Mello Breyner. The letters written by the poet, similarly, report her increasing social and professional segregation which was caused by her controversial literary output and more so because of the openly anti-fascist militancy of her husband, Francisco Sousa Tavares. This correspondence provides a first-person account of a country that was parochial in cultural terms and stifled by political repression.

From the outset, *Correspondences* raises productive questions concerning the nature of the epistolary in film, as well as the different possibilities of translating into images and sound such episodic narratives and their layered contexts – personal and political, but also emotional and aesthetic. Like the filmic adaptation of epistolary novels, the short and context-bound narrative of letters present difficulties for dramatization (Hutcheon, 2013: 40). Since the beginning of the project, the filmmaker avoided approaching this textual material through simple illustration or re-enactment. As she explains: "I've decided that it would be better not to illustrate what was said in the [letters]. So I think that the image does other things, which may coincide or not with the words, but can also speak over the [text]: it can say other things, can add and lift us to a space which is not entirely illustrative"<sup>2</sup> (Zgaib, 2017). The film, instead, reflects on the layered nature of these letters by drawing on the similarities between the epistolary format and other literary narratives. Moreover, Azevedo Gomes approximates literature and cinema, as media that particularly rely on the connection between *writing* and *reading* subjects and the multiple intertextual connections between them. More than just referring simply to letters, the title of the film is exemplary in calling attention to the different correspondences taking place in it. The filmmaker's reflections on the creative process of the film are, once again, useful here:

When I did *Correspondences* ... I had [an issue]: what to do with the text. A film with letters can be tedious! So I've started from something completely spontaneous [...] I've started with [Mello Breyner's] poems, which talk about the same things that are in the letters; afterwards, the diverse materials, several people, several languages, and started somehow to replicate what is happening with cinema currently, where you find a diversity of formats, of cameras and possibilities of shooting. And I understood that such variety mixed well, that I could work with all these different formats, such as Super 8 and digital video. (Hernando, 2019)

<sup>2</sup> Translations of original quotations are mine.

Azevedo Gomes's preoccupation with depicting the parallels between cinema and literature remind us that, in a "post-celluloid world," filmic adaptation of literary texts became less reliant on "translation" and more on forms of "reformatting" and "transcoding" (Stam and Raengo, 2005: 11-12). This transmedial quality is clearly visible in *Correspondences*. The letters exchanged between the two writers are conveyed by different narrative strategies to negotiate between the documented and the acted. The film is structured through the use of an array of textual, audio and visual material – some recorded during the shooting, others of archival nature. The epistolary device is carried, firstly, by combining episodic *tableaux vivants* that are often set in domestic spaces, during which the actors either read the letters or perform activities that constantly call our attention to the multifaceted contexts reported in these letters. These scenes are, secondly, complemented by other material that provides contextual density to the epistolary device. Azevedo Gomes combines these episodes recorded during the shooting of the film with different archival audio and visual sources directly related with both Mello Breyner and Sena. The use of voice over and constant superposition of different diegetic and non-diegetic material (or more accurately, *texts*) provides context to the writers' work and personal lives and, furthermore, imprints their authorial presence onto the film.

This authorial presence is also extended to the filmmaker and the production crew. Azevedo Gomes includes material which, traditionally, is left out of the filmic narrative, and which is only used to either assist or document the film's production process: screen tests and actors' rehearsals, footage of the crew preparing the film set, as well as the filmmaker's personal recordings. The inclusion of this material foregrounds the film's own production and its authorial processes, as well as its intertextual influences (Stam, 1985: 129). Moreover, and as similarly observed in Aya Koretzky's film, the materiality of the different supports used in the production of *Correspondences* is made visible to us. These supports are varied: HD digital video, Super 8 and 16mm formats, and even video clips recorded with mobile phones. The arrangement of these different media supports calls our attention, once again, to the synergies between literature and film apparatuses. The visual inconsistencies caused by their combination somehow mirrors the dialogisms created by the different idioms used throughout the film; Mello Breyner's and Sena's letters and other writings are read in their original language, Portuguese, but also in Spanish, French, Italian, Greek and English.

This superposition of different textual and filmic media, originally supported through different formats, highlights further the episodic structure of the epistolary device. *Correspondences* does not convey what, traditionally, can be understood as a narrative structure. Instead the film is organised through moments structured through an assemblage of both diegetic and non-diegetic materials. Azevedo Gomes set many of these moments in domestic spaces and stages a familial environment – staged or real – maintained through interactions between the different actors. The film relies on this domestic environment to reflect on the nature of the (originally intimate) epistolary exchange between Mello Breyner and Sena. However, the domestic space of *Correspondences* is not represented as a setting of creative production or of letter writing. Instead, this environment is used for the consumption of such texts, by integrating the act of reading as one of the possible activities carried on in everyday life. The film depicts the actors, either alone or *en famille*, reading aloud or reflecting on their textual or extra-textual contexts (Image 3). The regular appearance of different apparatuses comes to support such activities; naturally, books and other written ma-

terials acquire visible centrality in the film but occasionally other devices, such as the slide projector or the laptop, are also included in some scenes (Image 4).



Images 3 and 4. *Correspondences* (Rita Azevedo Gomes, 2016). Source: Screenshot.

Complementing the materiality provided by the different formats used to record the material included in *Correspondences*, the diegetic inclusion of these devices in a staged domestic space elicits a consumption made possible by “technologies of memory” commonly used to record and reproduce family activities (Hale and Loffreda, 1996). These technologies and formats provide transmedial support to the different contexts of these letters, enhancing their initial textual cogency through the representation of their consumption in a domestic space.

#### 4. Towards subjective history

As already indicated, the intertextual quality of *Correspondences* is not simply limited to the dialogic nature of the epistolary exchange and its filmic representation. The historical context of these letters and their authors is constantly present in the film. The political climate experienced in Portugal during the dictatorship constantly alluded to in this correspondence becomes still clearer in archival footage extracts used by Azevedo Gomes. An example of this is the inclusion of an extract from a filmed interview with Mello Breyner and Francisco Sousa Tavares with French journalists in the 1960s, where they openly articulate the political and social constraints imposed by the *Estado Novo*. The dialogue between the personal and the historical, maintained through the use of epistolary material emerges, insistently, in other contemporary Portuguese filmic works. Miguel Gomes's short film *Redemption*, for instance, uses fictional letters written by European political leaders to draw parallels between their personality traits and the European sovereign debt crisis during the 2010s. This dialogue is also found in Ivo M. Ferreira's filmic adaptation of the letters sent by António Lobo Antunes to his wife. *Letters from War* depicts everyday life conditions of the colonial/independence war(s) through episodic narratives contained in such letters. A far more marked intertwining between historical facts and the subjective is observed in the work of Pedro Costa, who commonly uses the epistolary device to illustrate the post-colonial condition of the characters in the films he directs.

In thematic terms, Gomes's epistolary short film can be understood as a preamble to the triptych feature film *Arabian Nights (As Mil e Uma Noites)*, (2015). The latter work loosely adapts the Middle Eastern classic to the 2010s context of a Portugal struggling to adapt to the severe economic austerity measures imposed by the Euro-pean Union and the IMF, measures that were enforced by the country's centre-right government. *Redemption* relates with this same topic, being structured though the reading in voice over of four epistolary texts. Written by Gomes and scriptwriter Mariana Ricardo, these texts are presented in the film as if penned by the Portuguese and Italian Prime Ministers at the time, Pedro Passos Coelho and Silvio Berlusconi, by French President Nicholas Sarkozy and by German Chancellor Angela Merkel. These short texts draw upon biographical moments of these European political lead-ers, in power during the European sovereign debt crisis, to present a (faked) first-hand account of their human condition. Firstly, we are presented with the letter of a 10-year-old Passos Coelho who addresses his parents, about to leave Angola on the eve of the former-colony's independence. The colonial dream conveyed in the letter matches Coelho's deep disdain for the "ugly" and poor people that comprise the Por-tuguese population. In what follows, a nostalgic Berlusconi dedicates a letter to his first love, the daughter of a fascist industrialist, trying to somehow justify some of the personality traits that made him notorious at home and abroad. The confessional quality of these two letters matches the fictional letter penned by Sarkozy, on the eve of losing the 2011 French presidential election, who confesses to his daughter the "lack of skills" that impede him in being a father figure. Similarly, a diary entry of a just-married and deeply repressed Merkel conveys discomfort in her obsession with the "imperialistic yet so splendid" *Parsifal*, an opera by the "Nazi Wagner" that betrays the socialist ideals of her youth. Initially, these epistolary texts are presented without much context, and it is not clear who wrote them. The farcical nature of

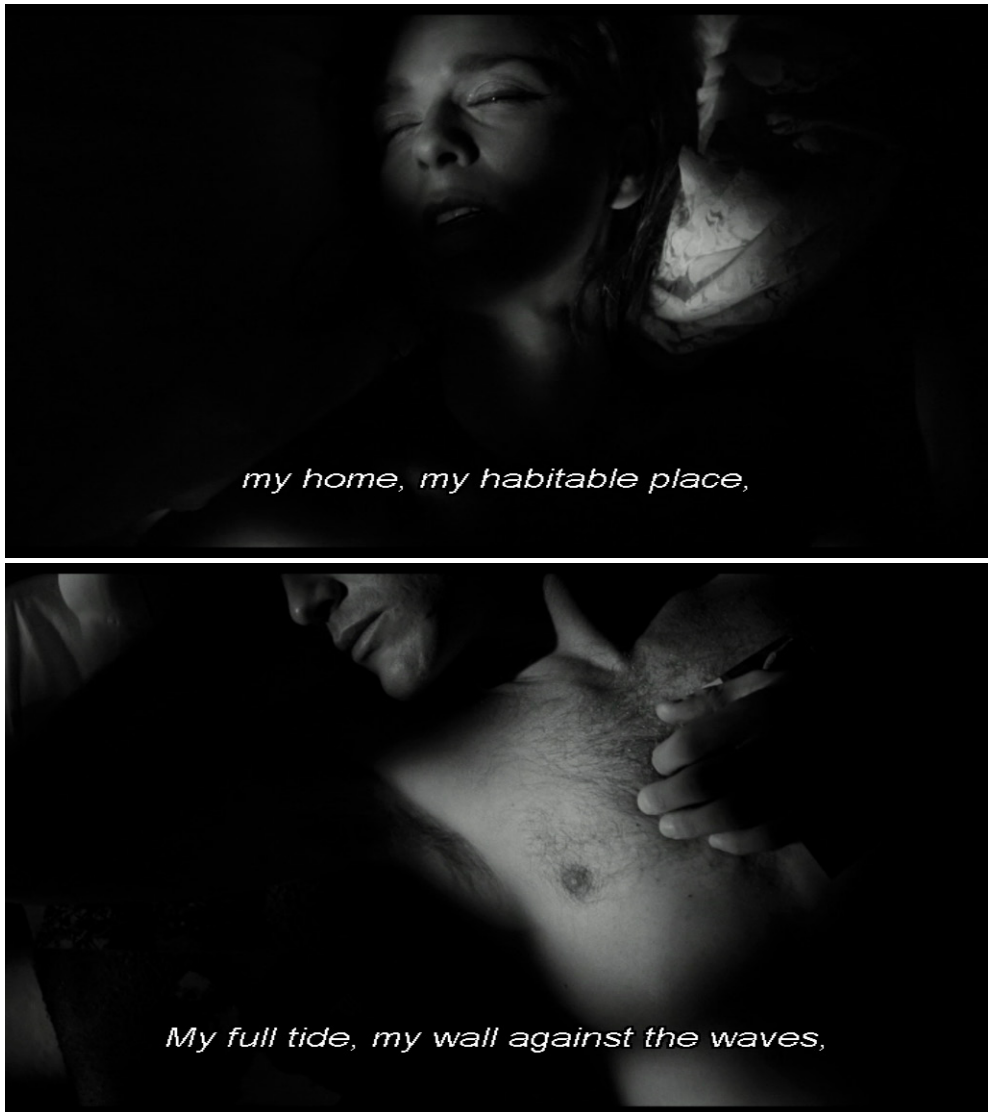
these texts is only revealed at the end of the film in a written epilogue, appearing just before the end credits, which names their (supposed) authors.

These apocryphal texts may transmit, in some ways, sincere redeeming qualities and could even serve to explain the unpopular political measures taken by their hypothetical writers. The ironic tone of *Redemption*, however, deliberately turns these missives into a critique of the austerity measures imposed to Portugal. International film critics commonly point out that Gomes's cinema, in broader terms, often conveys an offbeat, "elusive and deadpan" humour (Bradshaw, 2010), frequently combined with other filmic modes – drama and musical – and within a docufiction format that is often self-reflexive (Halligan, 2012). While expressing such qualities, *Redemption* is also, in filmic terms, distinct from Gomes's other works. The short film is exclusively structured by a patchwork of old found footage such as ethnographic and educational films, newsreels and home movies. This archival material, and its combination with the voice over mechanism, reminds us of the conventions of the essay film. This footage, however, acquires layered qualities. On the one hand, it is used to illustrate some of the factuality alluded to in the letters, either by being synchronised with the reading offered in voice over, or by complementing their historical context. On the other hand, the organisation of such footage combined with a non-diegetic sound track enhances the comedic tone of the film.

The ironic analogy between the (historically) factual and (fabricated) personal offered by Gomes in *Redemption* finds its reverse in the sincere and compelling epistolary narrative of *Letters from War*. The film directed by Ivo M. Ferreira is the most recent example of a group of filmic and television works thematically centred on the Portuguese colonial conflict and its immediate aftermath. Among others, we can find examples of narratives concerning the Portuguese Colonial War in films such as *A Portuguese Farwell (Um Adeus Português)*, João Botelho, 1985), *No, or the Vain Glory of Command (Non, ou a Vã Glória de Mandar)*, Manoel de Oliveira, 1990) and *The Murmuring Coast (Costa dos Murmúrios)*, Margarida Cardoso, 2004), the latter an adaptation of the eponymous book by Lídia Jorge. To this list we can add other works whose themes deal with the repercussions of the Portuguese colonial conflict, such as *Paradise Lost (Paraíso Perdido)*, Alberto Seixas Santos, 1986-1995), Gomes's *Tabu* (2012), *Yvone Kane* (Margarida Cardoso, 2014), and the television series *Depois do Adeus [After the Farewell]*, produced by the Portuguese public broadcaster RTP in 2013.

*Letters from War* is a fictionalised depiction of the missives written by an aspiring Lisbon author (played by Miguel Nunes) to his pregnant wife (Margarida Vila-Nova) while serving as an army doctor in Angola. Its narrative covers a period between January 1971 and April 1972. The film follows the doctor's initial journey and adaptation to the routines of army life, and the progressive decline in his and his fellows' mental health caused by the intensification of the conflict. Ferreira's film gives primacy to the contents of these missives by using the epistolary voice over, a strategy that also helps to delineate its narrative timeline. Interestingly, the voice over readings of these letters are made by the addressee and not by their author, thus giving further presence to a character that mostly remains secondary, as regards (visual) representation. In this sense, *Letters from War* depicts a couple separated physically yet with constant presence (either aural or visual) through the doctor's letters. Such a connection is taken further when, on one occasion, one of his passionate letters is illustrated with a synchronous autoerotic moment performed by both characters (Images 5 and 6).





Images 5 and 6. *Letters from War* (Ivo M. Ferreira, 2016). Source: Screenshot.

It is relevant to note that, of all the cases examined here, it is *Letters from War* that mostly reflects the mechanisms of classic filmic narrative and dramaturgy, as well as conventions of film genre. Even if adapting the episodic narratives of Lobo Antunes's letters, the film plot is structured through a linear narrative, using associative sequences to link the voice over with the actions visually represented. Similarly, the film conveys a coherent historical recreation with thematic qualities commonly observed in the war film genre. These characteristics transpire in the international reception of the film, commonly framed within such a genre, and compared to American films such as Terrence Malick's 1998 war epic *The Thin Red Line* (see, for example, Romney, 2016). This being said, *Letters from War's* contemplative and poetic tone (enhanced through a carefully crafted black and white by cinematog-

rapher João Ribeiro) positioned it apart from traditional filmic historical warfare re-enactment. Although portraying the constant psychological tensions suffered in such setting, the film only very briefly and sporadically represents, visually, scenes of conflict. Instead Ferreira's film reflects on its physical and psychological consequences, presented via first-person testimony. This direct mode of address matches the one consistently emerging in Lobo Antunes's early literary output, in which historical factuality becomes incorporated in a fabricated autobiographical narrative (Moutinho, 2011: 72).

This tension between historical fact and personal biography found in the epistolary mode of address of *Letters from War*, acquires further complexity in the work of Pedro Costa. As Lourdes Monterrubio observes, letters (both as objects and as narrative devices) are central in the work of this filmmaker, both in textual and contextual terms (2017: 103). Epistles gain particular visibility in *Colossal Youth* (*Juventude em Marcha*, 2006) and *Horse Money* (*Cavalo Dinheiro*, 2014), while also being present in *Casa de Lava* (1994). *Colossal Youth* and *Horse Money* considerably rely to a large extent on an authorial dialogue between Costa and some of the Cape Verdean non-professional actors who collaborated in the film, José Tavares Borges (commonly known as Ventura) and Vitalina Varela. These collaborators brought to these feature films their personal stories, tied to the Cape Verdean diaspora based in and around Lisbon. On these biographical elements, Costa superimposes the historical context in which these personal stories are set. *Colossal Youth* accompanies Ventura in his wanderings between a past, set in the former Lisbon slum of Fontainhas in the aftermath of the April 1974 Revolution which ended the Portuguese dictatorship, and the present living conditions of Cape Verdeans living on the social housing estate of Casal da Boba. *Horse Money* revisits the same historical period and matches it with Ventura's present living conditions. In the film, personal "recollection and historical setting are merged to represent the issues experienced by both actors: immigration, social displacement and isolation, and lack of basic living conditions" (Jorge, 2020: 130). The film places Ventura in close dialogue with Vitalina, a Cape Verdean recently arrived in Lisbon to attend the funeral of her husband. Her story becomes further extend in Costa's most recent feature film, *Vitalina Varela* (2019), an investigation into the fate of the wives of Cape Verdean migrants who were left behind when their husbands came to work in Lisbon. It is pertinent to note that, in thematic terms, this latter film closes a narrative circle initiated in the mid-1990s in *Casa de Lava*, centred on similar theme (although set not in Portugal but in Cape Verde).

The coherent filmic universe tying together all these films directed by Costa over more than two decades results from thematic synchrony and narrative overlaps. This coherence gains further expression when considering that Costa's work, increasingly, reflects an attention to documents – official records, first-hand accounts, photographs and paintings, songs – as clearly noticeable in *Horse Money* and *Colossal Youth*, as well as perceived in *Casa de Lava*. In what concerns the epistolary device, all these films depict either the production or the reading of letters. In *Colossal Youth*, Ventura insistently recites a letter to his friend, Lento (played by Alberto Barros), so he can send it to his wife in Cape Verde (Image 7); in *Horse Money* Ventura writes a letter which, later, he will give to Vitalina as if it was written by her late husband. Also in *Casa de Lava* we are made aware of letters, particularly one written by a political prisoner who died in the Tarrafal prison camp, a penal colony established in Cape Verde to incarcerate activists opposed to the Portuguese dictatorship (Image 8).



Image 7. *Casa de Lava* (Pedro Costa, 1994) Source: Screenshot.



Image 8. *Colossal Youth* (Pedro Costa, 2006). Source: Screenshot.

Either explicitly or by inference, all these different epistles have the same blueprint, a letter written by French poet Robert Desnos to his wife from the Buchenwald concentration camp. Instead of re-enacting the content of this (or these) letter(s), the missives found in Costa's cinema create an analogy between the post-colonial condition of Cape Verdeans and historical political repression (Rancière, 2014: 135). The approach to epistolary and personal *testimonial* narratives observed

in the cinema of Pedro Costa is clearly distinct from the other works discussed here. These epistolary communications iterate what seems to be Costa's preoccupation in translating historical facts and political conditions through personal narratives. Such a mode of address disregards chronological narratives and historical accuracy. The letters in Costa's films discussed above transcend their role as personal communications. They are, instead, similes for the perpetual and constant condition of the lives of these characters and actors playing them.

## 5. Conclusion

The heterogeneous group of films discussed here reveal different stylistic and thematic preoccupations, authorial approaches, as also different narrative mechanisms for transposing the subjective nature of letters. While both Costa's works and *Letters from War* reflect, for instance, some of the consequences of Portuguese colonialism, their approaches to first-person narratives are dissimilar in aesthetic, narrative and political terms. In the case of Costa's feature films, the personal narratives of the actors come to be compared with (and complemented by) documents such as Desnos's letter. This relation between personal *testimony* and documental evidence is further visible in *Horse Money*, with Costa incorporating in the film different media texts, such as photographs of New York's poor tenements, taken by Jacob Riis in the late 19<sup>th</sup> century, and the song "Alto Cutelo," performed by Cape Verdean group Os Tubarões. We can also see, albeit in the different way, a similar dialogue between the personal and the historical in *Redemption*. The playful quality of Gomes's work is in tune with many of his other feature and short films, in which personal narratives often serve to convey an ironic take on historical and contemporary contexts (this ironic tone is also found in works directed by other filmmakers such as João Nicolau and Gabriel Abrantes.) At first sight, the analogy suggested by the films of Costa and Gomes seem absent in *Letters from War*. The film directed by Ivo M. Ferreira, however, also displays a subjective tone, inherent in the material which the film adapts. Although offering a fictionalised recreation of an historical moment, the presence of the writer of these letters – António Lobo Antunes – is always latent, as is the subjective and factual contexts contained on in these works and his other literary output.

As films also relying on adaptation, *Correspondences* and *The Other One* can invite similar readings to the ones offered by *Letters from War*. There are, however, differences in the way the adaptation process is manifested in these films. More than merely recreating the subjective nature of historical events transmitted by letters, Azevedo Gomes and Botelho reconstruct, through narrative experimentation, the possible contexts to which they allude. This process is particularly imprinted on the diegesis of *Correspondences*, as we are constantly made aware of the creative practice and investigatory method that allow the reconstruction of the biographies of Mello Breyner and Sena. Different aspect of the investigatory process of epistolary narratives is found in Koretzy's work. The personal documents used in *Yama No Anata* are assembled through an experimental process which gives primacy to a confessional and reflexive tone, commonly conveyed in epistolary material. This makes it close to other Portuguese documentaries that rely on a first-person narrator to relate life experiences – *Vida Activa* [Active Life] (Susana Nobre, 2014) and *What*

*Now? Remind Me (E agora? Lembra-me*, Joaquim Pinto, 2013) are two different examples of such first-person documental narratives.

Latent in the possible correspondences between the films examined here is their relation with the archive. These films transmit, albeit to different degrees, a preoccupation with archival sources – both in their factual materiality and in their narrative potential. More than mere adaptations of existing or fabricated letters, all these works rely on authorial processes which make apparent their relation with different textual sources relating to their subjects and their factual contexts. As also discussed here, *Correspondences*, *Redemption* and *Yama No Anata* go even further in this linkage to the archive and its intertextual nature, by combining different media objects as part of their narrative structure. This relation with the archive raises productive questions on how different textual and media objects, as well immaterial evidence, become re-mediated and amalgamated in order to illustrate epistolary narratives. These different contemporary Portuguese films mobilise the archive to explore the subjective, thus questioning the factual in the multifaceted contexts of epistolary narratives, their production and, perhaps even the act of reading them – off and on screen.

## 6. References

- Baptista, Tiago. (2010). “Nationally Correct: The Invention of Portuguese Cinema.” *P: Portuguese Cultural Studies*, 3(1), 3-18.
- Baron, Jaimie. (2007). “Contemporary Documentary Film and ‘Archive Fever’: History, the Fragment, the Joke.” *The Velvet Light Trap*, 60, 13-24. <http://doi.org/10.1353/vlt.2007.0010>.
- Bergala, Alain. (1996). “La Réminiscence (Pierrot avec Monika).” In Jacques Aumont (ed.), *Pour un Cinéma Comparé: Influences et Répétitions*. Paris: Cinématèque Française, 51-68.
- Bradshaw, Peter. (2010). “Our Beloved Month of August.” *The Guardian*, 28 January. Retrieved from <http://www.theguardian.com/film/2010/jan/28/our-beloved-month-of-august-review>
- Coelho, Eduardo Prado. (1983). *Vinte anos de Cinema Português (1962 - 1982)*. Lisbon: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Corrigan, Timothy. (2011). *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. Oxford: Oxford University Press.
- Hale, Grace E. and Loffreda, Beth. (1996). “Clocks for Seeing: Technologies of Memory, Popular Aesthetics, and the Home Movie.” *Radical History Review*, 66, 163-171.
- Halligan, Fionnuala. (2012). “Tabu.” *Screen Daily*, 14 February. Retrieved from <https://www.screendaily.com/tabu/5038081.article>
- Hernando, Alberto. (2019). “Rita Azevedo Gomes: ‘Todo é composição.’” *A Quarta Parede*. Retrieved from <http://www.acuartaparede.com/rita-azevedo-gomes-todo-e-composicion>
- Hutcheon, Linda. (2013). *A Theory of Adaptation*. 2<sup>nd</sup> edition. London and New York: Routledge.
- Johnson, Randal. (2007). *Manoel de Oliveira*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Jorge, Nuno Barradas. (2020). *Refocus: The Films of Pedro Costa, Producing and Consuming Contemporary Art Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Monterrubio Ibáñez, Lourdes. (2017). "Juventud en marcha (2006), de Pedro Costa: la misión negada. Palabra, memoria y resistencia." *Secuencias: Revista de historia del cine*, 45, 101-124.
- Moutinho, Isabel. (2011). "Writing the War and the Man in the First Novels of António Lobo Antunes." In Victor K. Mendes (ed.), *Facts and Fictions of António Lobo Antunes*. Dartmouth: Tagus Press, University of Massachusetts Dartmouth, 71-87.
- Muñoz Fernández, Horacio and Villarrea Álvarez, Iván. (2015). "Tendencias del cine portugués contemporáneo". *Cinema Comparat/ive Cinema*, 6, pp. 39-46.
- Naficy, Hamid. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton, New Jersey and Oxford: Princeton University Press.
- Pena Morado, Alex. (2018). "Fantasmas de la palabra. Puestas de escena del texto en Jacques Rivette, Manoel de Oliveira, Rita Azevedo Gomes y Matías Piñeiro." *452°F*, 19, 88-101.
- Pina, Luís de. (1986). *História do Cinema Português*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Portela, Manuel and Giménez, Diego. (2015). "The Fragmentary Kinetics of Writing in *The Book of Disquiet*." *Textual Cultures*, 9(2), 52-78.
- Rancière, Jacques (2014). *The Intervals of Cinema*. London: Verso.
- Rascaroli, Laura. (2009). *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. London: Wallflower Press.
- Ribeiro, Margarida Calafate. (2004). *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*. Oporto: Edições Afrontamento.
- Romney, Jonathan. (2016). "Berlin film festival 2016 roundup: serious gems and stylish risks." *The Guardian*, 21 February. Retrieved from <https://www.theguardian.com/film/2016/feb/21/berlin-film-festival-2016-observer-roundup>
- Salvadó-Corretger, Glòria and Benavente, Fran. (2016). "The Statuary Condition in Contemporary Portuguese Cinema." *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 131-142.
- Sobral, Filomena. (2009). "Representação do Universo Querosiano no Cinema e na Televisão." *DRAMA, Revista de Cinema e Teatro*, 1(1), 30-31.
- Stam, Robert. (1985). *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- Stam, Robert and Raengo, Alessandra. (2005). "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation." In Robert Stam and Alessandra Raengo (eds.), *Literature and Film*. Oxford: Blackwell, 1-52.
- Vieira, Patricia. (2015). *Portuguese film, 1930-1960: The Staging of the New State Regime*. London: Bloomsbury.
- Voelcker, Becca. (2019). "Interview with Aya Koretzky." *International Film Festival Rotterdam* Retrieved from [www.iffr.com/en/blog/interview-with-aya-koretzky](http://www.iffr.com/en/blog/interview-with-aya-koretzky)
- Zgaib, Iván. (2017). "Rita Azevedo Gomes. La fragilidad de las imágenes." *laFuga*, 20. Retrieved from <http://2016.lafuga.cl/rita-azevedo-gomes/874>



## Friends in cinema. Correspondencias filmicas: de la subjetividad a la intersubjetividad

Lourdes Monterrubio Ibáñez<sup>1</sup>

Recibido: 30 de agosto de 2018 / Aceptado: 04 de octubre de 2019

**Resumen.** El presente artículo analiza la práctica de la correspondencia filmica a partir del concepto contemporáneo de intersubjetividad: el lugar donde confluyen y se comparten las subjetividades a fin de alcanzar nuevas perspectivas y resultados. El análisis de las correspondencias más relevantes, generadas a lo largo ya de más de tres décadas –desde *Video Letter* (Tanikawa y Terayama, 1983) a *Life May Be* (Cousins y Akbari, 2014)–, nos permitirá determinar cómo se produce este desplazamiento de la subjetividad a la intersubjetividad, mediante qué construcciones epistolares, en torno a qué prácticas filmicas, espacios y temáticas, y con qué resultados. Concluiremos entonces cómo el *ensayo intersubjetivo epistolar* se materializa en diferentes dinámicas: punto de partida de una reflexión compartida; resultado del intercambio; búsqueda de un espacio creativo; dialéctica entre prácticas filmicas diferentes; simulacro que aparenta una intersubjetividad que en realidad evita; e incluso su imposibilidad, cuando el intento intersubjetivo amenaza las subjetividades implicadas.

**Palabras clave:** correspondencia filmica; cine contemporáneo, subjetividad; intersubjetividad; carta; enunciación

### [en] Friends in Cinema. Filmic Correspondences: From Subjectivity to Intersubjectivity

**Abstract.** This article analyses the practice of filmic correspondence based on the contemporary concept of intersubjectivity: the space where subjectivities meet and share in order to reach new perspectives and results. The analysis of the most relevant filmic correspondences, generated over more than three decades already – from *Video Letter* (Tanikawa and Terayama, 1983) to *Life May Be* (Cousins and Akbari, 2014) –, will allow to determine how this displacement from subjectivity to intersubjectivity happens, through which epistolary constructions, about which filmic practices, spaces and topics, and with which results. The study will conclude then how the *epistolary intersubjective attempt* materialises in different dynamics: starting point of a shared reflection; result of the epistolary exchange; search for a creative space; dialectics between different film practices; simulacrum that seems an intersubjectivity that it actually avoids; and even its impossibility, when the intersubjective attempt threatens the subjectivities involved.

**Key words:** filmic correspondence; contemporary cinema; subjectivity; intersubjectivity; letter; enunciation

### [fr] Friends in cinema. Les correspondances filmiques : de la subjectivité à l'intersubjectivité

<sup>1</sup> Universidad Complutense de Madrid (España)  
E-mail: [loumonte@ucm.es](mailto:loumonte@ucm.es)

**Résumé.** Cet article analyse la pratique de la correspondance filmique à partir du concept contemporain d'intersubjectivité : l'endroit où les subjectivités se rencontrent et se partagent afin d'atteindre de nouvelles perspectives et de nouveaux résultats. L'analyse des correspondances les plus remarquables, générées sur plus de trois décennies – de *Video Letter* (Tanikawa et Terayama, 1983) à *Life May Be* (Cousins et Akbari, 2014) –, permettra de déterminer comment se produit ce déplacement de la subjectivité à l'intersubjectivité, à travers quelles constructions épistolaires, autour de quelles pratiques filmiques, espaces et thématiques, et avec quels résultats. On conclura ensuite comment *l'essai intersubjectif épistolaire* se matérialise dans de différentes dynamiques : point de départ d'une réflexion partagée ; résultat de l'échange ; recherche d'un espace de création ; dialectique entre de différentes pratiques cinématographiques ; simulacre qui semble une intersubjectivité qu'en réalité il évite ; et même son impossibilité, lorsque l'essai intersubjectif menace les subjectivités impliquées.

**Mots clé :** correspondances filmiques ; cinéma contemporain ; subjectivité ; intersubjectivité ; lettre ; énonciation

**Sumario.** 1. Introducción. 2. *Video Letter* (1983) de Shuntarō Tanikawa y Shūji Terayama. La intersubjetividad como herramienta del film-ensayo. 3. *Videoletters* (1991) de Robert Kramer y Stephen Dwoskin. Intersubjetividad emocional y existencial. 4. *This World* (1996) de Naomi Kawase y Hirokazu Kore-eda. La intersubjetividad como dialéctica. 5. *Correspondencias* (2005-2007) de Victor Erice y Abbas Kiarostami. La búsqueda de la intersubjetividad como espacio de creación. 6. *In Between Days* (2009) de Isaki Lacuesta y Naomi Kawase. De la intersubjetividad y su simulacro. 7. Guerin y Mekas (2009-2011). De la intersubjetividad como imposibilidad y la correspondencia como antítesis. 8. *Life May Be* (2014) de Mark Cousins y Mania Akbari. La intersubjetividad como resultado. 9. Conclusio-nes. 10. Bibliografía.

**Cómo citar.** Monterrubio Ibáñez, Lourdes (2019). Friends in cinema. Correspondencias filmicas: de la subjetividad a la intersubjetividad. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 19 (3), 439-470. <https://dx.doi.org/10.5209/arab.65384>

## 1. Introducción

La instrumentalización del dispositivo epistolar a lo largo de la historia del cine presenta una apasionante evolución. El cine clásico y su modo de representación institucional hicieron de la misiva un elemento narrativo para proporcionar información que hiciera avanzar el argumento de ficción. Este uso cobró protagonismo hasta convertir la carta en elemento central del relato, siempre vinculado al género cinematográfico que desarrollaba: desde la carta de amor en el drama o la comedia románticos a la carta testimonio que contiene la solución a la intriga en el cine de suspense. La modernidad cinematográfica aportó un nuevo uso del dispositivo epistolar e instrumentalizó la misiva como herramienta para la expresión de la subjetividad, el pensamiento, la imaginación. Surgieron entonces los *films-cartas* a través de los cuales el autor podía expresar su visión de mundo, siendo Chris Marker y Jean-Luc Godard los dos grandes nombres de esta práctica (Monterrubio, 2018a). Con el advenimiento de la posmodernidad, el concepto de alteridad se convierte en protagónico y el dispositivo epistolar materializa también este cambio de paradigma en la creación audiovisual, dando protagonismo al destinatario epistolar y provocando la evolución del *film-carta* al *film epistolar*. Si el film-carta de la modernidad se limitaba a la expresión subjetiva del remitente, el protagonismo de la alteridad hace que el acto epistolar incluya la presencia del destinatario, como ya avanzaba *Letter to Jane* (Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, 1972) (Monterrubio, 2016).



En primer lugar, el film-carta se transforma en film epistolar al sustituir la escritura de una única misiva por la lectura de un conjunto de ellas. En el ámbito francófono, dos obras son esenciales en esta evolución. *Sans soleil* (Chris Marker, 1983) transforma la escritura epistolar hecha film de *Lettre de Sibérie* (Chris Marker, 1957) en la lectura que de las cartas de Kasma hace la destinataria de las mismas. *News from Home* (1977) se convierte en film epistolar al construir su enunciación a través de la lectura que de las cartas de su madre hace Chantal Akerman en Nueva York. En segundo lugar, el *tú* epistolar se convierte en protagonista de la escritura, como ya adelantara Godard, y como confirma Marker con Aleksandr Medvedkin en *Le Tombeau d'Alexandre* (1993). En tercer lugar, el film epistolar alcanza finalmente a su referencia literaria y la obra se enuncia a través de las cartas de diferentes personas o personajes. Partiendo de esta premisa, el cine contemporáneo genera experiencias fílmicas de gran interés, que se sitúan en la hibridación entre ficción y no ficción, como son *Endless Dreams and Water Between* (Renée Green, 2009) o *Letters from Panduranga* (Nguyen Trinh Thi, 2015). Finalmente, se produce un grado más de hibridación y complejización cuando la premisa de la obra es la lectura de una correspondencia epistolar ya existente, como en los casos de *The Dreamed Ones* (Ruth Beckermann, 2016) o *Correspondências* (Rita Azevedo, 2016).

Nuestro análisis pretende abordar una práctica concreta de este cine epistolar, la de la *correspondencia fílmica*, definida como el intercambio de misivas audiovisuales, de films-cartas, que pueden dar lugar a un film epistolar, y donde el protagonismo de la alteridad se traslada al concepto de intersubjetividad, ya que se produce la interacción entre autores, el cruce de perspectivas, siguiendo la definición que aporta Isabelle Thomas-Fogiel en su estudio sobre el concepto de intersubjetividad y su protagonismo en la filosofía contemporánea:

Este espacio del *nosotros* no es la suma del *yo* y el *tú* sino el cruce de varias perspectivas, el lugar donde se comparten miradas, el momento de la intersección [...] la intersubjetividad significa pensar esta encrucijada enriquecedora, creando cada vez, mediante la confluencia, la esfera de un nuevo *nosotros* [...] Pensar la intersubjetividad consistiría, por tanto, en pensar la intersección entre las diferentes perspectivas [...] Yo me dirijo al otro y el otro se dirige a mí, y lo que debe ser estudiado bajo el nombre de intersubjetividad es el cruce de esas intencionalidades. (Thomas-Fogiel, 2014: 384-385)<sup>2</sup>

No es necesario reincidir en el hecho de que esta práctica audiovisual está totalmente vinculada a la aparición de la tecnología digital y también a la evolución de la misma desde la década de los ochenta hasta la actualidad. Nos disponemos por tanto a recorrer estas creaciones a fin de analizar esta interacción epistolar del gesto cinematográfico, solo al alcance de los *friends in cinema*, como denomina Jonas Mekas su relación epistolar con José Luis Guerin, y que se cimenta sobre el concepto de fraternidad, como analiza Jordi Balló (2006; 2012; 2014). Además, y como consecuencia de esta fraternidad artística, las correspondencias fílmicas se han convertido también en cruciales experiencias de la transnacionalidad cinematográfica contemporánea, traspasando las fronteras de las cinematografías nacionales.

<sup>2</sup> Las traducciones de citas originales son nuestras.

Con el propósito de analizar con rigor esta intersubjetividad epistolar, es imprescindible diferenciar aquí las correspondencias descritas de lo que denominamos *envíos*, donde las obras intercambiadas no responden a una práctica de intersubjetividad epistolar ya que el destinatario no forma parte de la pieza creada. En este sentido, algunas de las correspondencias del proyecto *Todas las cartas* quedan fuera de la práctica que pretendemos analizar, ya que no se produce un “verdadero diálogo” sino, en el mejor de los casos, “una serie de reflexiones sin un interlocutor” (Balló y Pintor, 2014: 39). Nos referimos a los intercambios entre Albert Serra y Lisandro Alonso, Jaime Rosales y Wang Bin, y Fernando Eimbcke y So Yong Kim. De igual manera, excluimos de nuestro estudio las obras que utilizan el dispositivo epistolar como modo enunciativo a fin de reunir el trabajo de varios autores en torno a una temática, como es el caso de *Fluid Boundaries* (Daniel Rudi Haryanto, Jeong-hyun Mun y Vladimir Todorovic, 2015), pero que de nuevo no responden a una interacción propiamente epistolar.

El trabajo intersubjetivo apela entonces de manera inevitable a los conceptos de sinceridad y vulnerabilidad, ya que implica “someter a la inteligencia de otra persona las emociones, dudas y creencias propias para acceder a un ejercicio lleno de riesgos, donde lo que a veces está en juego son las propias certezas” (Arroyo, 2011: 247). Solo a través de esa exposición es posible acceder a la subjetividad del otro para hacerla, en algún grado y forma, propia: “El buen escritor de cartas, el buen correspondiente, alcanza sus mejores cotas en la exploración de las posibilidades del tú” (Pintor, 2011: 59). Nuestro estudio pretende realizar un primer análisis acerca de cómo se produce este desplazamiento de la subjetividad a la intersubjetividad, mediante qué construcciones epistolares, en torno a qué prácticas filmicas, espacios y temáticas, y con qué resultados. Para ello, realizaremos un recorrido cronológico por las obras más significativas de esta escasa, exigente y arriesgada práctica audiovisual, realizadas a lo largo ya de más de tres décadas. Desde la primera obra así identificada, *Video Letter* (Shuntarō Tanikawa y Shūji Terayama, 1983) a una de las correspondencias más recientes y que creemos más destacada, *Life May Be* (Mark Cousins y Mania Akbari, 2014), como muestra de la perceptible, aunque tímida, proliferación de esta práctica epistolar en los últimos años.

## **2. *Video Letter* (1983) de Shuntarō Tanikawa y Shūji Terayama. La intersubjetividad como herramienta del film-ensayo**

La materialización de la primera correspondencia filmica conocida, la creada por Shūji Terayama y Shuntarō Tanikawa entre septiembre de 1982 y junio de 1983 coincide en el tiempo con la creación de *Sans soleil*, confirmando así la evolución del film-carta de la modernidad al film epistolar de la posmodernidad. Según lo expuesto por Barbara London, ambos autores son incitados a crear una *videocarta*, que se proyecta desde el inicio como una única obra conjunta:

Con el impulso del *Image Forum* y de *Asahi Publishing*, Tanikawa and Terayama comenzaron su intercambio en video. Tanikawa trabajó solo con su equipo de video casero. Terayama utilizó un equipo prestado operado por un ayudante. Su principio fundamental no era editar sus cartas individuales, sino componerlas di-

rectamente, de forma intuitiva, prestando atención a la velocidad y el flujo de sus ideas en desarrollo. Como una suerte de conversación en la que la espontaneidad es fundamental... (1990: 196)

El film epistolar construido a través de la correspondencia filmica es posible entonces gracias a dos factores: el trabajo conjunto de dos autores que se conocen en profundidad y la intervención de un mediador que impulsa la colaboración artística. La muerte de Terayama pondrá fin a la correspondencia y el montaje de la obra correrá a cargo de Tanikawa, quien crea un film constituido por dieciséis misivas, respetando la alternancia epistolar. Los cineastas generan entonces un film-ensayo que, a través de la intersubjetividad, reflexiona sobre las dialécticas sentido-sin sentido e ipseidad-alteridad, esta última propia de la posmodernidad, problematizando las identidades intermitentes de remitente/destinatario y ofreciendo ya una de los máximos ejemplos de esta intersubjetividad filmica: “la confusión de las identidades supone una interrogación, a la vez esencial, lancinante y muy simple, sobre la no identidad subjetiva [...] Así, dirigiéndose al otro, cada uno se interroga sobre la identidad del otro para definir –o para indefinir– la suya” (Bellour, 2009: 262-264).

Cada misiva avanza en una disertación que se construye mediante la forma audiovisual. El pensamiento intersticial (Rascaroli, 2017) y paratáxico (Català, 2014) se materializa en frases-imagen, utilizando el concepto de Jacques Rancière: “La frase no es lo decible, la imagen no es lo visible. Frase-imagen es para mí la unión de dos funciones que deben ser definidas estéticamente, es decir, a partir del modo en que deshacen el vínculo representativo del texto a la imagen” (2011: 64). En este sentido, las voces de ambos cineastas parecen ocupar un espacio mental donde se encontrarían la voz *in* y *off*, haciéndolas indiscernibles<sup>3</sup>.

El enfoque/desenfoque de la imagen se instrumentaliza en las dos primeras cartas para reflexionar acerca de la excesiva nitidez del lenguaje, primero: “Al expresarlo en palabras, todo parece un poco demasiado nítido, ¿no crees?”, y sobre la necesidad del mismo después: “Pero algunas veces hay cosas que no puedo soportar sin expresarlas en palabras”. La frase-imagen profundiza en la cuestión expuesta ofreciendo una materialización audiovisual del pensamiento. La tercera misiva avanza en esta problematización del sentido mediante la presentación de una imagen abstracta que materializa de nuevo la ambigüedad del lenguaje, incluso su ininteligibilidad, al escuchar sobre ella idiomas desconocidos. En la cuarta, una fotografía rasgada y cosida, primero, y otra cuyos fragmentos se separan, después, profundizan en el argumento que desea expresarse: “Solo el significado puede revivir lo que ocurre por debajo, lo que se desmorona”. La reflexión sobre el sentido continúa y en la octava carta Terayama muestra una conversación telefónica entre ambos, acompañada de imágenes que no aportan significación a las palabras, evidenciando así las ventajas de la correspondencia filmica frente al mero diálogo. La intersubjetividad del pensamiento filosófico se beneficia tanto del diálogo diferido epistolar, que permite la reflexión ante la exposición del interlocutor, como de la materialización de esa reflexión en pensamiento filmico. Así, en la novena misiva, el movimiento de una araña a través de su tela se convierte en frase-imagen de un nuevo concepto: “¿Sa-

<sup>3</sup> Utilizamos la clasificación que Michel Chion (2004) hace de la voz en la enunciación filmica: voz *in*, voz fuera de campo, voz *off*, y de las posibilidades del acusmáser en el último caso, ya que esta relación entre voz e imagen es la que consideramos más adecuada y fructífera para analizar la enunciación epistolar.

bes lo que hay entre el significado y el no significado? Una fachada, una ilusión de significado”. La trayectoria de la araña se convierte en imagen del significado, del propósito, hasta que de manera arbitraria esta cambia de dirección, deshace el camino andado, y transforma el sentido en sinsentido. Una vez más, la reflexión halla una mayor profundidad y nitidez al materializarse en pensamiento filmico. En la décima carta, Terayama convierte “la ilusión de significado” de Tanikawa en “ilusión de no significado”. Una elipsis temporal entre los retratos fotográficos de la madre de 1927 y su imagen videográfica actual, de 1983, sirve para invertir el argumento: “No puedo evitar sentir que la vida no es ‘significado’ o ‘no significado’, sino la ilusión de no significado. Si, la ilusión de no significado. Y el cuerpo va quedando atrás gradualmente”.

En la undécima carta, la reflexión acerca de la dialéctica sentido-sinsentido se desplaza al espacio identitario. De nuevo, Tanikawa genera una frase-imagen que materializa su pensamiento. Desde detrás de la cámara, va lanzando diferentes objetos personales sobre la alfombra, para nombrarlos a continuación: “Esta es mi periódico”, “Estas son mis llaves”, “Este es mi reloj”, etc. Finalmente, muestra una parte de su cuerpo: “Este es mi pie”, antes de lanzar una pregunta: “¿Quién soy?” (Imagen 1). Sobre la pantalla en negro surge una segunda cuestión: “¿Es este mi poema?”. Se trata por tanto de una descomposición de la identidad a través de una descomposición del autorretrato, poético-visual en este caso, que da lugar a la imagen en negro, al vacío del sinsentido. En la duodécima misiva, Terayama hace a su vez su descomposición identitaria: “¿Yo soy esto?”, a partir de la presentación y negación de los objetivos que ofrecen representaciones de su identidad: su nombre escrito, su imagen fotográfica, la grabación de su voz. El autorretrato surge entonces de la ausencia, la de las figuras de sus *collages*: “¿Soy el hombre invisible? Quizá, no lo sé”. A continuación, las imágenes de diferentes objetos –carnets, tarjetas, cartas, postales– acompañados por el mismo “quizá” continúan este autorretrato de la duda: “Quizá soy japonés”, “Quizá soy poeta”, “Quizá soy hijo único”. Finalmente, todos esos objetos aparecen amontonados sobre el suelo: “¿Yo sería eso? (Imagen 2). Si la primera descomposición del autorretrato (Tanikawa) utiliza la posesión de los objetos materiales, la segunda (Terayama) instrumentaliza los objetos dedicados a la representación de la identidad para negarlos o cuestionarlos.

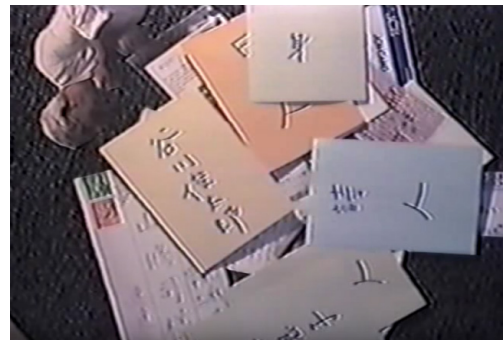


Imagen 1 y 2. *Video Letter* (Shuntarō Tanikawa y Shūji Terayama, 1983).

Fuente: Captura de pantalla.

La descomposición del autorretrato de las dos misivas anteriores se completa a continuación con el intento de su pura mostración. En la décimo tercera carta, Taniwaka se coloca frente a la cámara y ofrece su simple retrato, en un único plano, realizando diferentes acciones en silencio. En la décimo cuarta, Terayama avanza un paso más y aborda el retrato del otro. Primero, generando una parodia a través de las respuestas a las preguntas que les plantea a personas anónimas: “¿Qué es Shuntarō Tanikawa?”. Después, ofreciendo el verdadero retrato, la obra artística, como confirman los versos del poema “Yo” de Tanikawa, incluidos en *Dos billones de años luz de soledad* (1952), que Terayama muestra en imagen y sobre los que posa su mano:

Mi vida / un simple cuaderno de notas / una libreta de precio indefinible / (continuidad desde el mundo inorgánico / y espacio en blanco del universo dilatado). / Mi estudiar / lo que escribo en el cuaderno / notas bellas y fervientes sobre ese cuaderno / (no alcanza rigor / y la letra tiende a deformarse) [...] voy caminando / con mi cuaderno de notas / por la senda primitiva del siglo veinte / tok tok tek tek voy caminando / ruborizado voy caminando. (Tanikawa, 2014: 17)

En la penúltima misiva, Tanikawa confirma la tesis del retrato anterior mostrando a Terayama en imágenes pasadas, sin sonido, que alterna con imágenes de máscaras. Sobre una imagen desenfocada que se enfoca paulatinamente, hasta descubrir la figura de Terayama, Taniwaka enuncia: “No puedes aprender quién eres preguntándole a ti mismo o preguntárselo a otro. Ves lo que eres solo en lo que haces”.

Tras la muerte de Terayama, Tanikawa realiza una última carta de despedida que incide sobre esta identificación entre identidad y obra artística. La línea del electrocardiograma de Terayama, acompañado de su voz recitando uno de sus poemas, se convierte en trazo escritural de su obra poética; la acción que ha dado sentido a su vida, su retrato. El recitado se detiene y el recorrido sobre el cardiograma continúa hasta mostrar la línea plana y detenerse, doble representación de la muerte. A continuación, una panorámica sobre un río concluye con la imagen de un poste sobre el que se sostiene el poema de Terayama. La cámara hace un zoom de acercamiento sobre su conclusión: “Ahora es el momento / con la llegada de mi estación / tímidamente hacia los pájaros / alzo mis brazos / veinte años tengo / en mayo nací”.

La obra evidencia cómo la correspondencia filmica, la intersubjetividad epistolar, se convierte en herramienta principal del film-ensayo. El pensamiento intersticial y paratáxico se genera no solo entre las imágenes y las palabras construidas por cada uno de los correspondientes, sino en las yuxtaposiciones e intersticios que surgen del intercambio epistolar, de la intersubjetividad que se materializa como la constante reconfiguración de la mirada provocada por la interacción epistolar audiovisual.

### **3. *Videoletters* (1991) de Robert Kramer y Stephen Dwoskin. Intersubjetividad emocional y existencial**

El uso de la misiva como dispositivo enunciativo es abundante en la obra de Robert Kramer anterior a la correspondencia mantenida con Dwoskin: *Doc's Kingdom* (1988), *Route One/USA* (1989), *Dear Doc* (1990) o *Berlin 10/90* (1991) (Bax, 2006). En lo que respecta a Dwoskin, su cuantioso archivo, en proceso de ordenación y aná-

lisis<sup>4</sup>, incluye otras correspondencias audiovisuales, al menos, con otros dos interlocutores –Anthea Kennedy (editora y realizadora británica, que aparece en imagen en la segunda de estas misivas) y Dilys Tonge–, mantenidas ese mismo año. Nos hallamos ante la única correspondencia fílmica que no es concebida como un proyecto cinematográfico *per se*, es decir, que se gesta como una correspondencia privada que posteriormente es recopilada y proyectada por primera vez en 1997. Todas las referencias a esta correspondencia, grabada en Hi8, la describen como compuesta por siete misivas, cuatro de Kramer y tres de Dwoskin, realizadas entre febrero y junio de 1991. La versión a la que hemos tenido acceso, gracias a la inestimable ayuda de Keja Ho Kramer, solo recoge seis, y omite la última misiva de Kramer (5 de junio 1991). Realizamos nuestro análisis siendo conscientes de esta ausencia.

Dwoskin describe con claridad las premisas del proyecto. Por un lado, un ejercicio de despojamiento técnico determinante para la realización de las cuatro primeras misivas, y posteriormente quebrantado en las dos últimas, como analizaremos a continuación: “Las cartas tenían una regla específica cuando comenzamos: no editar” (Dwoskin y Kramer, 2006). Kramer, sin embargo, añade a lo anterior un aspecto de sumo interés: la dialéctica entre esa premisa de la no manipulación y la creación de la puesta en escena que implica la *interpretación* del remitente (Kramer, 1997). Por otra parte, la correspondencia tiene como objeto una reflexión íntima en torno a un vínculo claro sobre el que trabajar la intersubjetividad: el exilio europeo de dos cineastas americanos nacidos el mismo año, 1939, y en la misma ciudad, Nueva York (Bovier, 2006). Asistimos, por tanto, a una correspondencia que persigue una suerte de *grado cero de la escritura epistolar audiovisual*, donde la imagen y el sonido, sincrónicos, no se alteran tampoco en montaje, reivindicando su relación con el presente y el flujo de pensamiento espontáneo de los cineastas: “la carta filmada, en su relación ontológica con el presente, adquiere una ventaja evidente sobre la carta escrita” (Bergala, 2011: 28). El firme propósito de intersubjetividad hace que las seis misivas se generen como una suerte de tres dípticos en tono a tres espacios que se convierten en expresiones anímico-existenciales de los cineastas.

Las dos primeras cartas sobre el espacio interior habitado por cada uno de los corresponsales –el apartamento de Kramer durante su estancia en Berlín y a la casa de Dwoskin en Londres– se transforman en expresiones del estado anímico y momento creativo de los cineastas. El desorden mental y la impotencia creativa de ambos se materializa en la geografía de sus espacios y materiales de trabajo. Frente a este caos, Kramer opone una silla solitaria como espacio de reflexión: “La silla en el centro de la habitación es un espacio de meditación [...] Cualquier cosa para encontrar un anclaje”, y una bicicleta cuya rueda gira en el aire como metáfora de la necesidad de cambio: “Mi única solución para despegar”, “Huir o tomar distancia”, “Estar allí, no estar allí”. Estos dos elementos se funden en el espacio anímico de Dwoskin para adquirir un significado muy diferente: su silla de ruedas como materialización del aislamiento, como expondrá en su segunda misiva. Kramer relaciona su trabajo creativo con la cultura americana a la que pertenece a través de la cita –primero la lectura de dos pasajes de *Luz de agosto* (*Light in August*, 1932) de Faulkner (habrá un tercero en su segunda misiva) y la escucha del poema *Howl* (1956) de Allen Ginsberg después–. El cineasta comienza a leer, pero al momento se detiene: “Esta

<sup>4</sup> El proyecto *The Legacies of Stephen Dwoskin* puede consultarse aquí: <https://research.reading.ac.uk/hcic/research/the-legacies-of-stephen-dwoskin/>

música no va bien. Espera”. Se levanta, sale de cuadro, apaga la música y vuelve a entrar: “Quería mantener esta música como elemento de continuidad, pero queda un poco raro”. Se trata por tanto de un instante de máxima significación donde se revela la inherente puesta en escena de la misiva audiovisual de la que hablaba Kramer, incluyendo su rectificación, como si de una tachadura en el texto se tratara. De la lectura de Faulkner, un pasaje inicial sobre el viaje en carreta de Lena (1983, 8-9), surge la reflexión sobre el viaje asociado al exilio, determinado este por la no pertenencia cultural: “Sí, leo mucho a Faulkner. América. Somos americanos, Steve, lo que quiera que eso signifique. Nuestras obsesiones, nuestra cultura... Quizá lo sea yo más que tú, quizá lo sea mucho más que tú, no lo sé”. Para Dwoskin, sin embargo, la reflexión sobre el exilio en la primera misiva gira en torno al espacio memorístico con el que trabaja: “Las fotografías están llenas de recuerdos. Algunas se remontan lejos en el pasado. Pero no sé si tengo recuerdos de América. Aquí hay uno”.

Las segundas misivas, sobre el espacio exterior –la ciudad de Berlín para Kramer y los alrededores de su casa en Brixton para Dwoskin– amplían su carácter existencial. El paseo de Kramer posibilita el tránsito de la reflexión histórica a la existencial, de nuevo en relación al exilio: “Quisiera hablarte de lo nos empuja a hacer una película y no otra. O de si esta separación de nuestro país, de nuestra cultura, tiene algún significado [...] Déjame mostrarse cómo es ese interior. El interior de la separación”. Ese interior metafórico va a ser el de la antigua embajada española en Berlín y las huellas de la II Guerra Mundial en él. Una vez más, la reflexión existencial se convierte en atmósfera. De regreso en el apartamento, Kramer relata un sueño: “Tuve un sueño hace unos días, Steve. Era muy específico... Estaba soñando contigo o para ti, no lo sé. Y por la mañana recordaba fragmentos que me han sido útiles [...] En una habitación oscura o un jardín oscuro el mundo se estaba acabando. Tú decías que no podías reaccionar”. La correspondencia genera entonces una actividad onírica que a su vez será fuente de inspiración artística. Kramer concluye la misiva mostrando nuevamente, como en la primera misiva, la silla solitaria, el espacio posible donde meditar (Imagen 3). Dwoskin, sin embargo, va a ofrecer una contundente oposición de lo que representa para él el espacio exterior debido a sus problemas de movilidad: el repetitivo recorrido por la acera que rodea su casa, mostrado a través de *travellings* grabados desde su silla de ruedas. Un total de siete repeticiones del mismo itinerario, incluyendo la entrada y salida de la casa: “Así es la vida en una silla [...] Este es mi mundo”. Entre ellos, una panorámica en la oscuridad del interior parece materializar el sueño relatado por Kramer en su misiva, sin que Dwoskin pronuncie palabra alguna. Otra atmósfera que traduce la situación existencial. Esta misiva exterior, sus repetitivos itinerarios, se convierte así en irrefutable testimonio de su aislamiento, relacionado con el exilio y la no pertenencia: “Este país que no es el mío. Pensaba volver a América, pero no veo ninguna razón para ello. Está tan lejos de aquí. Ya no me sentiría en casa nunca más. Ya no poseo nada, a parte de mi proyecto. Pero este lugar nunca... Esta cultura me es extraña”. Como hiciera Kramer, Dwoskin recurre a la cita literaria. Primero un fragmento de su novela *Ha, Ha* (1993), que se publicará dos años más tarde. Después un fragmento de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910), única novela de Rilke, que sintetiza la experiencia de soledad de Dwoskin: “Pues ahora sabía que allí todo continuaba con la misma indiferencia y que tampoco fuera existía nada distinto de mi soledad. La soledad que yo había hecho a mi alrededor, y cuya grandeza no estaba ya en proporción a mi corazón” (Rilke, 2003: 169).

Las terceras misivas, en las que quebrantan la premisa de la no manipulación, del montaje en cámara, evidencia la necesidad de convertir la correspondencia en experimentación filmica. Kramer propone una imagen sonora grabada en París, que se une a una imagen visual de un entorno natural, el de su casa en Rouen. La imagen sonora recoge la voz de Kramer describiendo el apartamento parisino en el que se halla, y que será su nuevo estudio. Se trata por tanto de una grabación de video de la que se ha omitido la banda de imagen para sustituirla por una imagen visual antónima, la de un entorno natural, que está grabado de la misma forma que imaginamos la imagen visual omitida: cámara en mano y con montaje en cámara. Las imágenes de la orilla del río y la casa antigua se convierten en imagen antitética de la descripción que Kramer hace del apartamento parisino en la imagen sonora. La carta de Dwoskin experimenta igualmente la separación de la imagen visual y la sonora: la digresión verbal de la segunda se acompaña de imágenes que funcionan como retrato atmosférico de lo expuesto en palabras, pero que deben ser grabadas de forma independiente: “Mi cuerpo me da muchos problemas [...] Esa es la razón por la que estoy haciendo el sonido de esta manera. Cuando miro por el visor solo pienso en la imagen que estoy grabando y no en la que pensaba antes de grabar”. Además, introduce un nuevo elemento de montaje: el corte de plano, que va acompañado por un efecto de movimiento vertical de la imagen, coincide también con el corte abrupto del sonido. Es decir, la imagen visual y la imagen sonora, que sabemos independientes, se sincronizan sin embargo en el momento del corte, reincidiendo así sobre su vínculo emocional, materializando su atmósfera. Avanzada la misiva, la imagen temblorosa muestra de nuevo la silla de ruedas (Imagen 4) mientras escuchamos la voz de Dwoskin: “He estado con el ánimo raro estos últimos meses, los dos últimos meses. No tengo la impresión de escribir cartas, más bien un diario, de alguna manera”. El impulso epistolar parece desvanecerse, la escritura ya no necesita del otro.



Imagen 3 y 4. *Videoletters* (Robert Kramer y Stephen Dwoskin, 1991).

Fuente: Captura de pantalla.

Esta correspondencia, y especialmente las cuatro primeras misivas, grado cero de la escritura epistolar audiovisual, permite materializar, captar y compartir las atmósferas anímicas y existenciales de ambos cineastas, gracias a la materialización de la digresión, del flujo de pensamiento espontáneo que se plasma igualmente en la imagen. Las diferentes músicas que escuchan ambos correspondientes también participan de la atmósfera transmitida. Se genera entonces un retrato intersubjetivo, emocional y existencial, en torno a la creación y el exilio. Es preciso añadir aquí que



esta correspondencia filmica se convertirá, por primera y única vez, en documento autobiográfico que Dwoskin incluye en su film *Trying to Kiss the Moon* (1994), frase que utiliza en su tercera misiva con Kramer, e imagen con la que concluye el film. La correspondencia se convierte, junto a las imágenes de la infancia de Dwoskin, en hilo conductor de la película, lo que denota la relevancia de esta correspondencia en su obra. Los fragmentos elegidos son los que expresan con mayor potencia el espacio intersubjetivo del estado anímico y la reflexión existencial.

#### **4. *This World* (1996) de Naomi Kawase y Hirokazu Kore-eda. La intersubjetividad como dialéctica**

Naomi Kawase y Hirokazu Kore-eda se conocieron en el Yamagata International Documentary Film Festival en 1995. Allí surge el proyecto de una correspondencia filmica en 8mm que sería exhibida en el Yokohama Museum of Modern Art. Por tanto, frente a las dos correspondencias anteriores, realizadas por experimentados creadores con una relación personal, nos hallamos en este caso ante una correspondencia de dos cineastas en ciernes que no se conocen. Como indica Balló, en estos casos las cartas pueden convertirse en “vehículo para el descubrimiento del otro” (2014: 317). Además, el proyecto se situaba en el territorio creativo de Kawase –la enunciación en primera persona y la filmación en 8mm– que a Kore-eda le es totalmente ajeno. *This World* se compone así de 6 cartas, tres de cada autor, que se desarrollan entre diciembre de 1995 y la llegada de la primavera. Las misivas de Kawase se construyen como cartas-emoción mientras que las de Kore-eda abordan la reflexión acerca de su dificultad para situarse en la esfera íntima como punto de partida de la creación artística. Es decir, la intersubjetividad se convierte en una dialéctica entre las materializaciones de Kawase y las reflexiones de Kore-eda sobre cómo acceder a ese espacio.

La primera carta de Kawase delimita la dimensión emocional de la que surgirán sus tres misivas, rechazando cualquier posibilidad de reflexión y casi de narración. El registro sonoro del contestador automático de Kore-eda, con la pantalla en negro, da paso al mensaje audiovisual de la remitente. Sobre una valla metálica convertida en pentagrama musical y ante un cielo soleado (Imagen 5), escuchamos la voz *off* de la cineasta: “3 de diciembre, tiempo soleado. Es el aniversario de la muerte de mi abuelo. He visitado su tumba”. *El Himno a la Alegría* de Beethoven (1824) se acompaña entonces de tres planos detalle de incienso y flores sobre la tumba, seguidos de varios planos de kakis secos asociados al recuerdo del abuelo. A continuación, un segundo bloque genera una imagen-reflexión, que es una excepción en las misivas de Kawase. Un primer plano, sin sonido ambiente, nos muestra a la cineasta secándose el pelo frente al espejo y dirigiendo después su mirada a la cámara. Es decir, la subjetividad-sujeto se transforma en subjetividad-objeto. La voz *off* de Kawase, también transformada, impostada y susurrante, usa la imagen sonora para materializar esa misma transformación de la subjetividad: “La toalla que ha lavado mi abuela huele a sol. ¿A qué olería una toalla lavada por Naomi?”. Se vinculan así los dos aspectos clave: un ejercicio de intimidad que se convierte en el espacio de exploración de la intersubjetividad epistolar de la obra; y la dualidad identidad-alteridad inherente al individuo y también a la práctica epistolar. A continuación, un tercer bloque genera una imagen-emoción en torno a la infancia: la imagen sonora de un coro infantil y las imágenes visuales de un atardecer y de unos niños jugando. Además, se introduce otra imagen silente. Con la

cámara en una mano y una tiza en la otra, Naomi escribe sobre el suelo: “Naomi. Educación Primaria”. En su conclusión, resurge la voz impostada de Kawase que hemos escuchado anteriormente: “Espero que nos veamos. Quiero verte”.

La respuesta de Kore-eda va a retomar los diferentes espacios evocados por Kawase para generar la reflexión. Sobre diferentes planos de una estancia interior escuchamos la voz *off* del cineasta: “Observar algo, o continuar haciéndolo, es difícil. ¿Significa eso que establecemos una relación con el objeto?” La filmación se traslada entonces al exterior. Kore-eda filma un escaparate de televisores sobre el que se refleja su imagen: “He hecho un film pero no he establecido una buena relación ni con lo que llamamos una película ni con lo que traté de expresar. No pude capturar la realidad. La vacuidad de mi vida se refleja en mi trabajo. ¿Qué es lo que filmé?”. La sinceridad y la vulnerabilidad de Kore-eda no surge de la intimidad o la emoción sino de la reflexión. Esta continúa mientras las imágenes muestran el paseo por la ciudad en época navideña: “Para mí es más importante mostrar que mirar. Es así como lo siento. Por tanto, esta vez he decidido solo mirar”. De nuevo en el interior, el cineasta se filma a sí mismo frente al espejo: “Por primera vez he salido por la ciudad con mi cámara. Con naturalidad, la cámara se ha girado hacia mí. Hacia mi interior, hacia mi memoria”. La visita a sus padres por año nuevo le permite filmar su antigua escuela y el tablón de anuncios de la entrada, en correspondencia con la inscripción de la misiva de Kawase. La imagen-emoción de ella se convierte aquí en imagen-documento del lugar presente. Y una vez más, se filma frente a un espejo de la carretera: “El hecho de estar aquí, el sentimiento de estar vinculado a algo; me gustaría filmarlo con realismo”. El cineasta continúa con su intento de *mostrar un sentimiento de forma realista*, al filmar la casa de sus padres. Una nueva imagen va a retomar la misiva de Kawase. Kore-eda muestra un naranjo: “Planté aquí las semillas de una naranja que me comí. Por tanto, este árbol tiene ya quince años. Nunca ha dado flores ni frutos, pero huele a naranjas”. A continuación, muestra un anochecer, sin música ni sonido añadido, y el pentagrama musical de Kawase encuentra su materialización realista en el tendido eléctrico de Kore-eda. Un pentagrama que puede abarcar con su mano: “Encontré tu mirada a través de la pantalla. A través del visor, hago de mi memoria esa mirada” (Imagen 6). El autor ofrece así la primera gran definición de la intersubjetividad filmica que analizamos, en total correspondencia con lo teorizado por Thomas-Fogiel: “Pensar la intersubjetividad como interrelación sería por tanto aceptar el convertirse, en cada instante, en el sujeto de esta pluralidad de perspectivas” (2014: 386-387). El plano asume la subjetividad de su corresponsal para hacerla propia.



Imagen 5 y 6. *This World* (Naomi Kawase y Hirokazu Kore-eda, 1996).

Fuente: Captura de pantalla.

En su segunda misiva, Kawase va a profundizar en la mostración de la intimidad. Su voz deja un mensaje en el contestador de Kore-eda, mientras la imagen, en penumbra, recorre el detalle de unas pinzas suspendidas, metáfora de la vulnerabilidad que muestra la cineasta, llevándola así al espacio intersubjetivo: “Hola, soy Naomi, qué tal estás. Hace casi cuatro meses que nos conocimos en Yamagata. El tiempo ha pasado tan rápido... ¿Solo cuatro meses?, ¿o quizá ya cuatro meses?”. A continuación, la misiva retoma la reflexión sobre la acción de mirar (frente al mostrar) de Kore-eda, sobre la que Kawase introduce una vez más la emoción subjetiva que transforma la imagen. Frente a la imagen-documento de una mujer en un cruce, Kawase opone la imagen-emoción de ese mismo espacio urbano, generada a través de su manipulación (ralentización y congelado, ausencia de sonido, alteración del color). De esta forma la cineasta materializa la dialéctica intersubjetiva entre la mirada documental de Kore-eda y su mirada emocional. A continuación, y frente a los diferentes autorretratos que Kore-eda ha incluido en su primera misiva, todos ellos filmados por él mismo en los reflejos de cristales y espejos, cámara en mano, Kawase responde con un autorretrato filmado por otra persona a la que se le confía la cámara y ante la que se actúa de forma espontánea; el despojarse de la cámara para mostrarse frente a ella supone un paso más allá en la exploración íntima. A esta exposición, Kawase añade una suerte de recreación en la misma, con la ralentización de las últimas imágenes antes de concluir la carta con un simple: “Adios”. Si Kore-eda desea *mirar*, Kawase quiere *mostrarse*, en una tensión constante del espacio de la intersubjetividad.

La segunda misiva de Kore-eda, filmada en Amsterdam, se convierte primero en una reacción ante la tensión expuesta, y dedica su carta a *mirar* un carramato-organillo en torno al que se reúnen, juegan y bailan varios niños. De nuevo, el cineasta retoma un motivo de la primera misiva de Kawase (los niños jugando en el parque) para aportar su punto de vista documental, también al retratar a un mimo callejero primero y una pista de patinaje después, donde niños y adultos disfrutaban de un tiempo de recreo. Tras esta observación, Kore-eda elimina el sonido ambiente e introduce el de la cámara antes de iniciar su reflexión, su subjetividad en forma de voz *off*: “Me gusta filmar los sonidos, los colores y la gente con la que me encuentro cuando viajo [...] Quizá porque estas personas son extrañas para mí. Al volver a mi cotidianidad, a veces tengo miedo de filmar”. En esta última frase la imagen de un niño en la pista helada corta al entorno habitual de Kore-eda, un parque. La reflexión en *off* continúa sobre esta nueva imagen: “He descubierto que no tengo ni la habilidad ni la capacidad de observar con detenimiento mi vida y mi entorno de manera realista. No lo consigo, me da miedo. [...] Siento someterte a todo esto, pero por el momento... el hecho de que no pueda filmar es el tema que me gustaría abordar”. Toda esta reflexión va acompañada de un plano dubitativo, cámara en mano, que fluctúa por los elementos de una zona arbolada vacía, transmitiendo esa dificultad.

En su tercera misiva, la cineasta ofrece nuevamente una materialización de lo que Kore-eda expresa como dificultad. En esta ocasión, la imagen inversa a la ofrecida en su misiva anterior; no ella filmada por un ser querido, sino ella filmando en primeros planos a amigos a los que les pide que pronuncien su nombre. Una vez más, Kawase captura la espontaneidad de su entorno íntimo, un espacio de juego y despreocupación, de emociones, totalmente desconectado de reflexión alguna. A continuación, se presenta una serie de planos detalle junto a, de nuevo, la melodía de un coro de niños cantando. El último plano de la correspondencia de Kawase es

una nueva inscripción de su propia mano, en este caso sobre la ventana cubierta de vaho: “¡He vuelto a casa!”

La última carta de Kore-eda muestra en primer lugar imágenes de un parque y de un grupo de niños jugando en la orilla de una charca. Una vez más, la infancia es motivo recurrente en ambos interlocutores, pero desde puntos de vista muy diferentes. En Kawase se configura como espacio de memoria emocional imprescindible para entender el tono de sus cartas, mientras que en Kore-eda es un elemento de la realidad actual de la que toma registro documental. A continuación, Kore-eda deja la cámara en manos de otra persona para poderse delante de ella y ofrecernos, al fin, su autorretrato completo. Mira a cámara, saluda y habla sin que podamos escuchar sus palabras; se muestra en imagen pero sin sonido. Tras acceder a la vulnerabilidad del retrato delante de la cámara, Kore-eda ofrece, para concluir, unas imágenes del espacio íntimo, de las personas de su entorno, una pareja con un bebé y una niña que juega. Esta vez ofrece también el sonido de esta escena familiar. De este modo, en su última misiva, Kore-eda abandona la reflexión de la voz *off* y el *mirar* de sus anteriores misivas para *mostrar* su espacio íntimo.

### **5. Correspondencias (2005-2007) de Victor Erice y Abbas Kiarostami. La búsqueda de la intersubjetividad como espacio de creación**

La correspondencia entre ambos cineastas es ante todo una sincera y conmovedora búsqueda de un espacio creativo común en el que compartir sus percepciones. Además, esta va a ser pública en su desarrollo, no ya como obra unificada que contenga toda la correspondencia, sino como *work in progress* de cuyo proceso participa el espectador, ya que tendrá acceso al intercambio epistolar en tres momentos distintos de su producción: cuatro cartas en Barcelona (2006), cinco en Madrid (2006) y su totalidad, diez, en París (2007). Además, esta correspondencia es la primera de carácter transnacional, inaugurando así una fértil práctica epistolar que se va a convertir en crucial para las futuras correspondencias.

En su primera misiva, que surge de la escritura sobre el papel y va acompañada de la voz *off* del cineasta, Erice propone una visita al espacio en el que filmara *El sol del membrillo* (1992) casi quince años atrás. Son ahora los nietos de Antonio López los que pintan el membrillero, antes de que la lluvia interrumpa su trabajo como también le ocurriera al pintor. El dibujo de Aurora se convierte en regalo para Kiarostami. Este responde a la misiva de Erice con una maravillosa postal de la geografía de una vaca, que se gira al final de la misma para convertirse en papel y poder escribir sobre ella su mensaje, como hiciera Erice al inicio de la suya: “Querido amigo: Escribirte una carta no es fácil [...] He roto dos cartas anteriores”. Kiarostami acepta así el dispositivo epistolar como espacio de intersubjetividad al tiempo que descarta la temática de la revisitación de la propia obra que propone Erice en su primera misiva. Además, el cineasta introduce la posibilidad de la correspondencia de viaje y explicita la complejidad de la tarea a la que ambos se enfrentan.

Erice prosigue en su segunda misiva la búsqueda de ese territorio común. De nuevo la carta filmica se inicia con la misiva escrita, en esta ocasión ya concluida, acompañada de la postal de Kiarostami, y algunos recuerdos vacunos de la biografía del cineasta: una fotografía de la infancia y una figura de cerámica. Este pequeño detalle se convier-

te en confirmación tácita de la búsqueda en la que ambos se han comprometido. Erice informa igualmente a su interlocutor de que la presente carta fue iniciada antes de recibir la postal y que aún tiene muchas dudas sobre esta tarea conjunta de exploración. El cineasta sustituye entonces la revisitación de la propia obra por la de su interlocutor, a la que añade la idea del viaje, en este caso a través del visionado de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (*Khane-ye dust kodjast?*, 1987) por los niños de un colegio de Arroyo de la Luz (Cáceres). Manteniendo así la temática de la infancia, ahora con el asombro infantil ante la ficción cinematográfica, que evoca inevitablemente a *El espíritu de la colmena* (1973). Las reflexiones de los niños tras la proyección abocan a Erice a la misma reflexión que surge de *La Morte Rouge* (2006): “Hay una verdad que los adultos olvidamos con frecuencia: que los niños no saben de fronteras, que el mundo entero es su casa” (Monterrubio, 2019b).

La respuesta de Kiarostami evidencia que los cineastas han encontrado el espacio intersubjetivo a desarrollar en su correspondencia, la que se aplica a la revisitación y prolongación de la obra cinematográfica del interlocutor. Si Erice ha prolongado la experiencia filmica de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* en Arroyo de la Luz, Kiarostami prolonga la narración de *El sol del membrillo* a partir de un fruto caído del árbol de Madrid que toca el suelo de Irán. El cineasta reproduce un fragmento del film de Erice (primera vez que encontramos este elemento en una correspondencia) para introducir esta ampliación ficcional, a través de un prolongado fundido encadenado característico de la película de su interlocutor. Del membrillo documental de 1992 a esta ficción epistolar de 2005, en la que, ahora sí, el cineasta puede incluir la primera misiva de Erice en la experiencia intersubjetiva: “En nuestra cultura, si la fruta cuelga más allá de las cuatro paredes de un jardín, pertenece a los transeúntes. Aquí aparecen dos chicos de primaria, un poco mayores que los nietos de Antonio López, que están más interesados en comerse el membrillo que en pintarlo, y hacen del membrillo su objetivo”. El periplo del membrillo por el río de Irán, acompañado de la melodía de *Boogie Woogie* (Pinetop Smith, 1928) concluye en las manos de un pastor que lo comparte con su ganado antes de marcharse con él mientras escuchamos ahora *Galliard Battaglia* (Samuel Scheidt, 1621). El uso de la música insiste en la idea de la construcción de la carta filmica, como hiciera con la postal en su primer envío.

Erice continúa la creación de Kiarostami en la quinta misiva, prolongando el personaje del pastor iraní para hacer un retrato de José, un pastor segoviano. Retomando nuevamente el elemento del visionado, Erice muestra a José la carta de Kiarostami, y los espectadores asistimos a su visionado tras haber realizado el propio. La experiencia intersubjetiva se traslada entonces al espectador, que puede comparar sus impresiones con las observaciones de José, las cuales revelan una vez más las relaciones entre ficción y no ficción y la presencia del azar en ambos espacios. Con la mirada de José, desconocedor de la forma cinematográfica pero experto en la acción que esta reproduce, Erice prolonga igualmente el tono cómico de la misiva de Kiarostami: “Jobar, pues no es largo el limón”, “Hay que amolarse qué música más bonita se ha puesto”, “Pero coño... este pastor lo está haciendo mal, las arrea; y tiene que ir delante, llamándolas”. El construido azar del periplo del membrillo se convierte en el azar real de la espontaneidad de José durante el visionado. Sus palabras sintetizan, sin duda, muchas de las disquisiciones teóricas acerca de la hibridación entre ficción y no ficción característica del cine contemporáneo, de la que ambos cineastas fueron determinantes precursores (Monterrubio, 2018b).

De los encuentros de los cineastas con motivo de la inauguración de la exposición en Barcelona y Madrid surge un nuevo impulso epistolar. Se genera entonces una suerte de segunda parte de la correspondencia, formada por otras cinco cartas, a partir del delicado trazado del espacio intersubjetivo revelado, y que Kiarostami parece describir en la sexta carta, *Rain*, que se va a convertir en elemento disruptor de la correspondencia al tiempo que en su poética síntesis. La misiva de Kiarostami está fechada el 18 de marzo de 2006, anterior por tanto a la de José, pero es entregada junto a su siguiente y última carta, después de que Erice haya realizado dos misivas posteriores. Esta disrupción evidencia la vinculación de la intersubjetividad a la lectura epistolar, por lo que situamos el análisis de esta carta en ese momento.

Por tanto, Erice inicia también esta segunda parte de la correspondencia. En este caso, utilizando una enunciación de mayor exposición, situándose delante de la cámara, creando su propia puesta en escena. Sentado a una mesa lee un poema de Omar Jayyam, que de nuevo describe el espacio poético que comparten: “De niños asistimos a clases de maestros / luego fuimos maestros y esto nos alegró / qué fue al fin de nosotros, las palabras lo dicen: / brotamos de la tierra y nos arrastró el viento” (1993: 95). Erice cultiva así la mirada de su interlocutor. Inicia entonces la escritura epistolar, pero su contenido no se da a conocer en esta ocasión. Tras una elipsis (de nuevo un fundido encadenado), Erice enrolla la misiva y la introduce en una botella que es arrojada al mar, en el que flota a la deriva como hiciera el membrillo de la segunda misiva de Kiarostami. El cineasta le propone a su corresponsal construir una nueva narración de este gesto epistolar despojado y azaroso: su contenido es desconocido y su destinatario será sustituido por un receptor aleatorio. Ante la falta de respuesta de Kiarostami, Erice realiza una nueva misiva en torno a la espera: “Debo decir que esta carta mía, *A la deriva*, está escrita desde la experiencia de pasar nueve meses sin recibir respuesta de Abbas” (Balló, 2011: 44-45). No se trata, sin embargo, de la espera del remitente, sino de la de la propia misiva por ser encontrada, leída. Esto implica que Erice abandone por primera vez el *yo* epistolar para situarse en la narración objetiva sobre el objeto, la carta. El remitente deja de serlo, desaparece de la enunciación, anticipando el fracaso de la correspondencia. Esta misiva puede interpretarse también como metáfora de la esterilidad de un *envío* que no se sirva de la intersubjetividad, donde la no recepción física simboliza otra carencia más profunda, la ausencia de *miradas compartidas*, de la mirada intersubjetiva.

Erice recibe entonces las dos cartas restantes de Kiarostami: *Rain* y *Mapa del tesoro*. El retraso de más de un año de la primera (fechada en marzo de 2006, entregada en mayo de 2007) dará múltiples sentidos a la espera de su destinatario. La voz de Kiarostami surge de la pantalla en negro, para informar a Erice del viaje iniciado en coche. Tras el fundido de negro la misiva nos muestra la imagen que recoge la cámara a través del parabrisas sobre el que se dibuja la lluvia: “Tengo la sensación de que estás a mi lado en este viaje [...] Como te he dicho, en este viaje siento la necesidad de ver las cosas a través de tu mirada. Sé que la naturaleza es uno de nuestros puntos de interés comunes. Por eso he pensado de manera espontánea centrar mi videocarta en una mirada sobre la naturaleza”. Como hiciese Kore-eda, Kiarostami ofrece así una nueva definición de la intersubjetividad filmica: “nuestra relación con el otro reconfigura nuestra relación con el objeto” (Thomas-Fogiel, 2014: 362). El cineasta concluye su enunciación para dar paso a una larga serie de imágenes fijas (cerca de setenta) realizadas desde ese mismo punto de vista, a través del dibujo del agua sobre el parabrisas, que se suceden mediante sutiles fundidos encadenados, y

que están acompañadas por el *Concierto para dos violines y orquesta* de Mozart. El filtro de la lluvia abstrae los paisajes que observamos a través de él, otorgándoles una calidad pictórica de enorme expresividad (Imagen 7). Las imágenes fijas de la misiva de Kiarostami, su mirada desde el interior de su coche, contienen otras muchas de la obra de Erice: los paisajes rurales de *El espíritu de la colmena* y *El sur* (1983).

En la última misiva de Kiarostami, la carta en una botella encuentra al fin a su azaroso receptor, de nuevo atrapada por las redes de unos pescadores. Uno de ellos rompe el continente para acceder al contenido. Persiguen descifrar la carta para saber si se trata de un mapa del tesoro, pero esta es arrastrada por el viento, como indicaba el poema de Jayyam. Surge entonces la voz *off* de Kiarostami:

Querido Víctor: Me alegro de que el secreto de tu carta no haya sido desvelado por completo. El viento ha soplado a su capricho, hacia donde ha querido. Así que imagino que te devolverá la carta. Quería también hacerte saber que he leído tu carta sin leerla, y como diría el poeta persa: tus palabras brotan de mi corazón, Guardaré para mí el secreto escondido en la botella.

Así, Kiarostami genera de nuevo una expresión emocional de la intersubjetividad experimentada. Y a ella asocia un repliegue de la correspondencia hacia el espacio privado, donde se conserva el contenido de la carta y donde se situaría su continuación: “Te envío mi nueva dirección postal con la esperanza de recibir nuevas postales tuyas”.

La última misiva de Erice, *Escrito en el agua*, pudiera concentrar las respuestas a las dos cartas de Kiarostami. En primer lugar, y de forma explícita, muestra el final del viaje de la misiva, descompuesta en el agua del mar. En segundo lugar, *contesta* a *Rain*: el paisaje filtrado por el dibujo de la lluvia sobre el parabrisas se convierte ahora en los restos epistolares filtrados por el agua del mar (Imagen 8). El agua como metáfora, en ambas misivas, del fenómeno de intersubjetivización. Se evidencia así el éxito de la correspondencia como generador de intersubjetividad en relación a la temática de la creación.



Imágenes 7 y 8. *Correspondencias* (Víctor Erice y Abbas Kiarostami, 2005-2007).

Fuente: Nautilus Films y Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona.

## 6. *In Between Days* (2009) de Isaki Lacuesta y Naomi Kawase. De la intersubjetividad y su simulacro

En esta segunda correspondencia de Kawase, la premisa inicial se repite: se le propone una correspondencia epistolar con un cineasta con el que solo ha coincidido una vez durante un festival. Por su parte, Lacuesta se sirve de esta propuesta para abordar, por primera vez en su obra, su propia intimidad como espacio cinematográfico. El proyecto se diseña como un intercambio de cuatro misivas (dos de cada autor) que serán presentadas en un encuentro entre ambos (*Cinergies*, septiembre 2009), donde también se mostrará una filmación conjunta que debe realizarse en los días anteriores al encuentro. Además, los cineastas acuerdan la temática a abordar: su entorno más próximo, tanto físico como humano. Estos acuerdos previos, basados en la expresión subjetiva, anulan en gran medida la búsqueda de la intersubjetividad a la que asistimos en la correspondencia entre Erice y Kiarostami, para transformarla en juego y generar una suerte de *simulacro de intersubjetividad*, como analizaremos a continuación.

Por primera vez, una correspondencia prescinde de la voz de los corresponsales y se sustituye por el texto escrito sobre la pantalla. Este elemento, de enorme importancia y potencialidad, será instrumentalizado de forma diferente por ambos cineastas. Lacuesta lo utiliza como elemento literario con el que convertir la narración autobiográfica en fábula y *simular* así una intimidad que en gran medida se evita. Además, el texto sobre la pantalla se vincula con mayor potencia a la ausencia de sonido directo, especialmente en las dos primeras cartas. De este modo, y frente al grado cero de la escritura epistolar audiovisual de Kramer-Dwoskin, encontramos aquí una suerte de misivas literario-visuales. La imagen se transforma en narración epistolar (alejándose de la enunciación), y la súbita aparición del sonido (el del barco en la primera y el de las puertas de los almacenes del museo en la segunda) se configura como expresión de vivacidad de lo fabulado. Kawase, por su parte, hace del texto inscrito sobre la pantalla un uso poético, y lo sitúa en el centro de la imagen para reivindicar su importancia. Así, el texto se define como expresión de la subjetividad, mientras que la imagen, con su sonido directo, pretende captar esa poeticidad de la realidad. Esa misma tendencia se confirma en los formatos de la imagen. Mientras Lacuesta busca su ficcionalización (video B/N y color, fotografía, imágenes de otros autores y en otros formatos), Kawase mantiene los mismos en el estadio de documento que testimonia esa poeticidad.

En su primera misiva, Lacuesta transforma su presentación y la de su compañera, Isa Campo, en una fábula acerca de un viaje de huida por lugares invisibles. De vuelta a casa, a ese lugar en el que nunca filma, el cineasta convierte de nuevo el retrato de Isa durmiendo en una nueva fabulación sobre una película invisible, mediante unas imágenes en B/N inéditas: “Una vez filmé una película invisible. Nadie la ha visto nunca. Ni siquiera la terminé. De hecho, no es una película, sino un sortilegio para no perderla nunca”. La intimidad no se revela sino que se oculta; se protege mediante un filtro fabulador que solo permite vislumbrarla. La misiva de Kawase responde a la fabulación de Lacuesta con la expresión de su espiritualidad. Las imágenes de una oración nocturna, que se suceden mediante fundidos encadenados, se convierten en la oración que Kawase ofrece a su familia y especialmente a su hijo, Mitsuki, quien aparece en imagen en diferentes momentos:



Hay luz porque hay oscuridad / El tiempo crea luz / Una luz anula otra luz [...]  
En mi país siempre se ofrecen oraciones / Su nombre es "luz"  
Mi sangre corre por sus venas /  
El nombre de su padre es "la gran luz" / Trajeron la luz a mi vida.  
En mi país siempre se ofrendan oraciones / No podría existir sin ellos /  
Como partícula de este mundo maravilloso / Gracias. Gracias /  
¡Os doy las gracias por venir a este mundo!

Como indica Anna Petrus (2011), la misiva da cuenta del cambio de paradigma que se produce en la filmografía de Kawase tras el nacimiento de su hijo, que convierte la oscuridad de la ausencia materna y paterna en la luz de una familia propia y presente. Sin embargo, en lo que al espacio intersubjetivo se refiere, la pieza de Kawase no se vincula al destinatario en ningún sentido. Como indicábamos en la introducción, nos hallamos ante un *envío* que *simula* la carta, pero que no apela al *tú* epistolar.

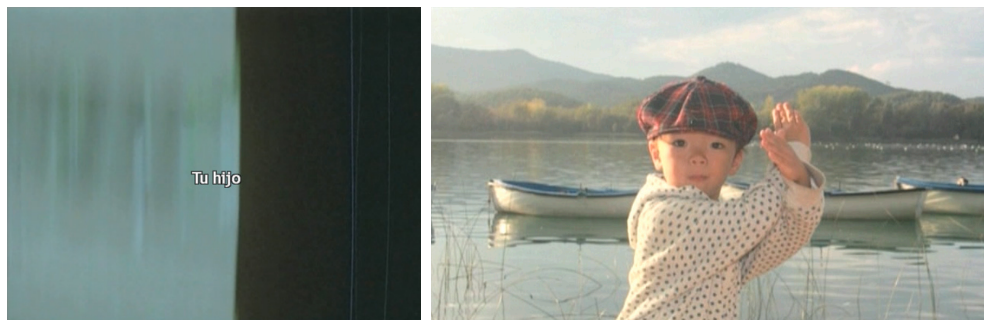
En su segunda misiva, Lacuesta aborda su infancia a través del relato de la historia del Museo Darder de Banyoles, para convertirlo en una suerte de espacio mítico infantil del descubriendo del mundo: "De hecho, aquí fue donde vi por primera vez un japonés". Una segunda fábula sobre un aviador de la guerra civil le permite retomar su relación de pareja, a través de imágenes fijas suyas en el lago, para asociarlas ahora a la imagen mítica de este, construida con las imágenes de Segundo de Chomón, *Gérone, la Venise espagnole* (1912) con las que inicia y concluye la carta. De nuevo lo íntimo se transforma en fábula; parece mostrarse, pero en realidad se oculta. La respuesta de Kawase es la actualización de su última misiva en la correspondencia con Kore-eda. Si entonces sus jóvenes amigos pronunciaban su nombre frente a la cámara, ahora lo hace el entorno actual de la cineasta: los trabajadores de su productora y los miembros de su familia. Surge así una materialización emocional de lo conseguido en doce años, de las relaciones construidas, a las que Kawase les pide el mismo gesto, que miren a cámara, pronuncien su nombre y añadan lo que deseen. Esa demanda al otro persiste y Kawase la plasma en el texto: "Estoy aquí, rodeada de mis amigos. A medianoche, estoy aquí, sola. Está lloviendo ¿Dónde estás?" Un montaje encadenado de todos los rostros mostrados sirve de respuesta: "Estoy aquí". De nuevo, el *envío* de Kawase es una interesante expresión subjetiva e íntima que en ningún momento aborda la intersubjetividad.

Con estas cuatro misivas, los cineastas han concluido la correspondencia y se reúnen solo unos días después para su presentación ante el público y la filmación de una última carta conjunta. Esta finalmente se realiza en 16 mm (Kawase había propuesto el formato de 8mm), en el lago de Banyoles, pero un error técnico hace que todo el material quede velado. Es esta circunstancia imprevista la que provoca de forma espontánea la prolongación de la correspondencia y la que permite que la intersubjetividad pueda irrumpir finalmente en ella, fortalecida además por la experiencia compartida: "el corazón de la correspondencia entre Lacuesta y Kawase es el que, en la quinta misiva, les permite enfrentarse al vacío de un giro inesperado" (Balló y Pintor, 2014: 45).

La nueva misiva de Lacuesta se materializa a partir de esas imágenes veladas. La carta se inicia con imágenes fijas de esa jornada en el lago, primero pixeladas y después mostradas sin ese efecto, sobre las que el texto, ahora, se sitúa en el centro de la imagen, como en las cartas de Kawase: "Querida Naomi: Ya he recibido la película

que rodamos cuando viniste a Banyoles. ¡Todo está mal expuesto! Intento distinguir tus tomas de las mías. Por primera vez, me temo que tenemos estilos casi iguales”. Por primera vez, Lacuesta aborda así el espacio fílmico intersubjetivo, aludiendo a la similitud de estilo. A continuación, la carta se convierte en un poema visual musicado. La composición de Pascal Comelade, *Sense el Ressò del Dring* (2002), adaptación del poema de Joan Salvat Papasseit, interpretada junto a Enric Casassses, acompaña a las imágenes veladas sobre la que Lacuesta vierte su fabulación, aplicada ahora al espacio intersubjetivo: ¿qué esconden las imágenes veladas? El relato literario de las misivas anteriores se convierte en una suerte de juego infantil, aludiendo a la figura de Mitsuki: “Un lago. Tu hijo corriendo alrededor del lago o un tigre rayado [...] Diego, persiguiendo un león [...] Una nube con la forma de hipopótamo. Nubes que parecen jirafas en llamas” (Imagen 9).

La misiva de Kawase responde entonces a la búsqueda intersubjetiva de Lacuesta, y frente a lo que él *fabula* sobre las imágenes de aquel día, Kawase ofrece “lo que él recuerda”: la experiencia infantil de su hijo de esa jornada, en una suerte de *collage*, compuesto por las fotos realizadas por el niño, las que toma su madre, y la imagen en movimiento del lago. Un ejercicio de intersubjetividad también entre madre e hijo (Imagen 10). Frente a las experiencias humanas detenidas en el tiempo (imágenes fijas), Kawase opone la imagen en movimiento del lago. Así, retoma su importancia en el imaginario de Lacuesta, actualizando las imágenes de Chomón, para perpetuarlo quizá en la imaginación de su hijo. Además, el recuerdo también es musicado, revelando otro punto de contacto entre los cineastas. La canción elegida por Kawase es *Sanpo* (2009) de Pascals, grupo japonés cuyo nombre muestra su admiración por Pascal Comelade. Sobre la pantalla en negro final, es la voz de Mitsuki, por primera vez una voz epistolar, la que se despide: “Buenas noches, hasta luego”. Una prueba más de la intersubjetividad alcanzada.



Imágenes 9 y 10. *In Between Days* (Isaki Lacuesta y Naomi Kawase, 2009).

Fuente: Captura de pantalla.

La postdata final de Lacuesta es de nuevo una magnífica materialización de la intersubjetividad, totalmente liberada ya de cualquier premisa. El cineasta le envía unas imágenes tomadas en Mali, donde prepara *Los pasos dobles* (2011). El cineasta abandona cualquier fabulación para realizar el ejercicio propio de Kawase, la simple captación de un gesto de la realidad que encierra todo un universo poético: “Hoy ha llovido, la primera lluvia de la temporada. Y quiero enseñarte a los niños corriendo tras las hormigas voladoras que salen cuando llueve”. Como despedida, Lacuesta añade un montaje que preparó para su encuentro en el *Cinergies* y que ahora cobra

pleno sentido: “Como canción de despedida, también quiero enviarte una película antigua del director Segundo de Chomón. He editado la película con música de tus amigos, los Pascals, tocando una canción de mi querido Pascal Comelade”. El montaje de *Kiriki, Japanese acrobats* (1907) con la música de *The Skatalan logicofobism* interpretada por Pascals (2001) confirma la intersubjetividad alcanzada por la correspondencia filmica cuando esta abandona su simulación.

## 7. Guerin y Mekas (2009-2011). De la intersubjetividad como imposibilidad y la correspondencia como antítesis

Una vez más, la correspondencia comienza tras dos encuentros entre ambos cineastas. Para iniciarla, Guerin hace una concesión en favor de la fluidez de la comunicación y, por primera vez en su obra, expone su voz en la enunciación de las misivas, como “única elección natural para hacer la carta, con la voz, pensando en Jonas” (Tourneur, 2014: 4). El cineasta mantiene sin embargo la imagen en B/N con la que viene trabajando en sus obras anteriores: *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007) y *Guest* (2010). Desde su primera misiva va a establecer la naturaleza de su dispositivo epistolar. La voz *off*, totalmente separada de la imagen visual, sitúa las imágenes, y su montaje, en un pasado que la voz comenta desde el presente de su enunciación (a excepción de la primera misiva). Sin embargo, descarta la intimidad y cercanía de lo que Chion denomina *voz-yo acusmática* (2004: 59), habitual en la enunciación epistolar, para alejarse de esa subjetividad mediante el tratamiento de la misma: una calidad de grabación que objetiviza al remitente. Así, el cineasta narra y reflexiona sobre una imagen visual ya construida. La correspondencia, que coincide con la última etapa de producción de *Guest*, se genera igualmente como narraciones de la experiencia del viaje. En su primera carta, desde París, Guerin toma la idea de los *glimpses* de Mekas para generar una imagen visual de la experiencia del *flâneur*; en realidad una estilización de esa experiencia, despojada de su sonido directo, mientras la voz *off* relata su situación actual y recuerda las palabras de Mekas en su primer encuentro: “I react to life”: “No se reacciona a la vida como un *flâneur* a principios del siglo XXI. Un paseante actual procede con la conciencia de ser un paseante (Català, 2017: 76). La carta concluye con las imágenes prometidas al inicio: las de la puerta giratoria de la cafetería en la que se encuentra. Imágenes de nuevo cuidadosamente construidas y editadas, velando por el ritmo y el movimiento de las mismas, sin sonido directo.

La respuesta de Mekas, y el resto de sus misivas, se genera en la antítesis de la propuesta de Guerin, y en absoluta consonancia con el trabajo del cineasta. Sus cartas van a contener el mismo trabajo de su filmación diarística, que en esta ocasión será generosamente ofrecida al interlocutor epistolar: la filmación con sonido directo, incluida la voz del cineasta, la casi inexistencia del montaje, la ausencia de reflexión, la filmación cámara en mano y la autofilmación. La imagen del exterior del apartamento de Mekas, protagonizada por un árbol, acompaña la declaración de intenciones epistolares del autor, que incluye ya la negación de la reflexión: “Intentaré ofrecerte algunas impresiones [*glimpses*] de mi vida desde que recibí tu carta. Comentabas algo sobre mis filmaciones como una reacción, reacciones a la vida que me rodea. Lo son y no lo son. Quién sabe, quién sabe... Obsesiones, reacciones, recuerdos, implicación en lo que está pasando ahora mismo delante de

mí, o de ti, mientras filmo”. Tras esta definición del grado cero de su escritura epistolar, Mekas ofrece su trabajo habitual de filmación en esos días. La conclusión de la misiva reivindica su naturaleza diarística: Mekas vuelve a retratar el mismo árbol, ahora nevado. Además, muestra los límites del montaje en su práctica filmica: asocia una imagen sonora de una conversación a una imagen visual del interior y sobreimpresiona un primer plano de sí mismo para despedirse: “Así es como transcurre mi vida”.

La segunda misiva de Guerin es un nuevo enfrentamiento entre dos concepciones casi opuestas de la actividad filmica, que muestran sus extremas diferencias, pero que en ningún caso pueden reducirlas. Así, la misiva recibida de Mekas se convierte en *motivo* marginal de la respuesta. Guerin relata su viaje a Harvard y su visita al Walden Pound: “Estos viajes de ida y vuelta de una imagen que se sucede con la anterior parece ser una forma de decir: he recibido tu carta, la he visto y leído, e incluyo algo visual de ella en mi respuesta” (Balló, 2014: 317). La voz epistolar comenta nuevamente unas imágenes que se despojan de su sonido directo, y que solo lo recuperan cuando el remitente abandona su enunciación; otro modo de separar la enunciación epistolar presente de la narración, pasada, de las imágenes. El cineasta nunca se dirigirá a Mekas en el sonido directo de las imágenes.

La respuesta de Mekas, su segunda carta, parece estar realizada sin visionar la anterior de Guerin, ya que el cineasta hará referencia al Walden Pound en su siguiente misiva. Así, se produce una clara revelación: su carta gana espontaneidad e interés cuando se libera de las obligaciones de la *respuesta*, de la *referencia*, de la intersubjetividad. Tras mostrar otro árbol ahora en flor, ya es primavera, su carta atesora un valioso instante vital en el que Mekas muestra a su interlocutor su sala de montaje y su trabajo para su próximo film, que se compondrá de las tomas descartadas de sus películas en 8mm: *Out-Takes from the Life of a Happy Man* (2012). Una emotiva secuencia que carece de montaje, solamente el generado por los cortes de grabación que necesita hacer Mekas para manejar la cámara y el dispositivo de edición de 8mm. El cineasta crea así una admirable muestra de ese grado cero de la escritura epistolar audiovisual, despojada de toda manipulación posterior, y reducida a la esencialidad de la imagen y el sonido presentes. Una suerte de *lettre vérité*, donde la inmediatez presente recoge los vestigios filmicos de toda una existencia y la reacción del autor ante ellas: imágenes gastadas, y descartadas; recuerdos marginales y marginados que no merecieron, hasta este momento, la presencia cinematográfica: “Esta es la vida de un cineasta [...] Esta es mi vida en este planeta”. Para despedirse, Mekas retoma la imagen primaveral de los árboles, la fuerza y vitalidad del instante presente.

La respuesta de Guerin es la máxima revelación de la imposibilidad de intersubjetividad. Escuchamos su voz sobre la imagen en negro: “Querido Jonas Mekas: En esta nueva entrega quiero retomar el esquema de tu carta precedente. A saber, una confrontación entre dos ventanas. Una primera ventana de un lado que da a un exterior de primavera; y otra, en el interior, que daría a imágenes de invierno”. El trabajo espontáneo y no reflexivo de Mekas se convierte en *inspiración* para Guerin “confrontando dos ventanas que le han acompañado sin duda durante mucho tiempo sin que hasta ese momento se haya decidido a teorizarlas, a asimilarlas a su particular reflexión epistolar” (Català, 2017: 77). La también primavera exterior de los árboles en flor se confronta con sus propias imágenes de invierno de la mesa de edición, en este caso digital: el encuentro con la joven cinéfila Nika Bohinc, convertido en ho-

mensaje póstumo. Se produce de nuevo la comparación antitética: frente a la mesa de edición analógica, a través de cuya ventanilla veíamos fotogramas de diferentes tomas descartadas, sin ningún orden ni preparación, Guerin ofrece el acabado montaje de ese encuentro pasado, convertido además en narración epistolar. Una vez más, el tiempo de la enunciación se va alternando con el tiempo de la narración, definidos por la ausencia y presencia, respectivamente, del sonido directo.

La siguiente misiva de Mekas se inicia con la autofilmación de este aludiendo a la segunda carta de Guerin, y de nuevo se omite la referencia a la carta anterior (la tercera): “Querido José Luis: *My friend in cinema*. He visto que has hecho un viaje maravilloso a Walden. Me hubiera gustado estar allí contigo. Pero tu has ido al nuevo mundo y yo, por error, he ido al viejo”. Las imágenes del horror –primero en el antiguo cementerio judío en Cracovia y después en las salas de tortura del castillo de Banská Stiavnica, en Eslovaquia–, el *error* de visitar estos lugares, como dice Mekas, se convierten en metáfora del *error epistolar*: el de intentar *forzar* la mirada intersubjetiva, llevar la subjetividad a espacios que le son inalcanzables. En el caso de Mekas, el espacio de la reflexión. Tras las imágenes del viaje, una nueva autofilmación va a dar testimonio de este error (Imagen 11):

La verdad es que lo único que hago es filmar [...] Momentos de la vida que me rodea, amigos, mi propia vida, detalles, que tengo la necesidad de grabar, por alguna razón que desconozco y que me empuja a hacerlo [...] Después, la gente me pregunta por qué lo hago y qué sentido tiene. Entonces trato de racionalizarlo. Pero solo es un juego, un juego de palabras.

Frente a la desnuda declaración de Mekas, Guerin afronta esa misma exposición sobre la irrenunciable esencia reflexiva de la suya mediante una construcción audiovisual que se sitúa en las antípodas de su interlocutor. El cineasta muestra un plano fijo de un entorno urbano que encuadra a su vez una pantalla cinematográfica, con el que ofrece una explicación de su trabajo, definido por la reflexión sobre la estructura:

necesito imponerme unos límites, o unas restricciones. Ante todo, los propios límites del encuadre, que para mí es como un margen rígido, como una restricción. Como también es restricción la renuncia expresa de sonido y de color [...] Sin una cierta adversidad técnica no acabo de encontrar mi forma de filmar [...] Y necesito además elegir, tomar algunas elecciones.

La misiva concluye con un autorretrato que define su actividad cinematográfica: su imagen se refleja en la pupila de la mujer a la que filma (Imagen 12). La intersubjetividad se revela nuevamente como imposibilidad, lo que Steven Marsh analiza como “incompatibilidades aporéticas” (2013: 28), para generar una suerte de correspondencia antitética entre los dos autorretratos: su materialización más simple y espontánea (ese grado cero de la escritura epistolar audiovisual) y su máxima construcción reflexiva. Así, la correspondencia se convierte en reivindicación de las subjetividades de ambos cineastas frente a la amenaza del intento intersubjetivo: “la relevancia de la intersubjetividad en la filosofía contemporánea [...] refrenda bien la destitución bien la desaparición del sujeto (Thomas-Fogiel, 2014: 375).



Imágenes 11 y 12. Correspondencia de José Luis Guerin y Jonas Mekas (2011).

Fuente: Captura de pantalla.

La última misiva de Mekas, de nuevo, no hace alusión a la carta de Guerin, y simplemente retoma la naturaleza de su actividad fílmica, su espontaneidad, su impulso irreflexivo, su ausencia de manipulación. No por casualidad, es su misiva más larga, quizá donde se permite al fin dejarse llevar olvidando las obligaciones de la tarea epistolar, sin dirigirse explícitamente a Guerin en ningún momento. Para la despedida, simplemente retoma el elemento inicial de su primera carta, el árbol frente a su ventana, un año después, de nuevo en compañía de la música, enfatizando así, una vez más, el carácter diarístico de sus misivas. Frente a la espontaneidad y simplicidad de esta conclusión, Guerin crea una última carta que pretende ser una “glosa de su figura”, un homenaje a Mekas en la que se describe una misiva fallida, que debía construirse a partir de un plano de Mekas andando que Guerin grabara durante su segundo encuentro. En su lugar, el cineasta le envía las imágenes de un viaje pasado a Japón que concluye con la visita a la tumba de Yasujurō Ozu. Allí, unas hormigas trabajan con perseverancia para conseguir elevar una carga a través de la pared de piedra. Tras varios intentos, finalmente lo consiguen. Esta imagen podría ser metáfora también de la correspondencia fílmica, donde la única forma de alcanzar el objetivo, a saber, que la significación surja del intercambio, requiere de un esfuerzo conjunto que, en este caso, no lleva a la experiencia intersubjetiva sino a la confirmación de su imposibilidad. La correspondencia se convierte entonces en la reivindicación subjetiva ofrecida al destinatario, a partir de la cual surgen interesantes reflexiones acerca de la relación entre realidad e imagen (Brenez, 2011), o del intercambio estético como acto de imaginación política (Fibla, 2014). Esta antítesis se confirma si observamos los films-carta de cada uno de ellos. Con *Letters to Friends... from Nowhere... Video Letter #1* (1997), *Letters from Nowhere N.1* (1997) y *A Letter from Greenpoint* (2005) Mekas mostraba igualmente las experiencias emocionales del día a día, sin la existencia de un destinatario explícito. Es interesante indicar que estas formas epistolares están asociadas también al paso del formato analógico al digital. Por el contrario, *Dos cartas a Ana* (2011), de Guerin, se construye como un magnífico film-ensayo sobre la creación artística y la relación entre sus diferentes disciplinas (Monterrubio, 2019a).

## 8. *Life May Be* (2014) de Mark Cousins y Mania Akbari. La intersubjetividad como resultado

El film se construye como una correspondencia entre ambos cineastas, tres misivas de Cousins y dos de Akbari, en la que es protagónica la cuestión de la identidad cultural y su vínculo con la creación artística. Como la mayor parte de la obra audiovisual de Cousins, su escritura epistolar se concibe desde la práctica ensayística. Su primera misiva genera un interesante dispositivo de enunciación. Un plano subjetivo avanza por una senda de un bosque escocés y la voz *off* del cineasta explica la naturaleza epistolar del film. La cámara se detiene entonces para encuadrar un magnífico paisaje que se mantendrá a lo largo de toda la misiva y que sin duda evoca *Stemple Pass* (James Benning, 2012). El cineasta narra entonces cómo le propusieron realizar una reseña sobre *One. Two. One (Yek. Do. Yek*, Mania Akbari, 2011) para la edición en DVD de la película, y él escribió entonces una carta dirigida a la cineasta que ahora se dispone a releer. Es decir, la misiva audiovisual incluye una misiva literaria anterior; una suerte de *mise en abyme* epistolar. La imagen del paisaje (y su tenue sonido directo) y la voz de Cousins dan paso a una segunda situación de enunciación, un bar de Edimburgo, que será igualmente referenciado en la misiva literaria. A esta confluencia de coordenadas espacio-temporales se añadirán a continuación otras imaginadas por el remitente. Cousins reflexiona sobre la obra de Akbari, sus dos largometrajes, *20 Fingers* (2004), que supone para Cousins una *revelación*, y *One. Two. One*, a partir de cuya estructura en secuencias el cineasta propone a la destinataria diferentes viajes imaginados, en torno a las creaciones artísticas con las que Cousins relaciona la obra de Akbari. A Estocolmo, para descubrir la relación de la obra de la creadora iraní con *Persona* (Ingmar Bergman, 1966). A Roma, donde comparar los cuadros de la *sacra conversazione* con una secuencia de diálogo de *One. Two. One*. A Teherán, donde se conocieron y visitaron la tumba de Forough Farrokhzad, escritora admirada por Cousins y de la que cree que Akbari es digna sucesora. A Hungría, para encontrarse con otros maestros del plano secuencia, como Béla Tarr. Y finalmente a Londres, donde reside actualmente Akbari, para realizar una emocionante comparación con Virginia Woolf e imaginar el final del viaje: “Acabemos el viaje juntos en la puerta de la antigua residencia de Virginia [...] Hagamos una foto de ti allí con nuestros teléfonos y veamos en ella la imagen de una gran artista [...] Me gusta viajar contigo, Mania”. Concluida la lectura de la misiva pasada, Cousins se despide en la presente: “Esa era la carta, Mania. Es extraño releerla aquí, en estas montañas escocesas. Resulta que la leíste. ¿Cómo lo sé? Por esta foto” El paisaje escocés da paso a una foto de Akbari en la puerta de la residencia de Woolf, para concluir la misiva (Imagen 13). La confrontación entre las temporalidades pasadas e imaginadas por Cousins y el plano fijo del paisaje, que se va transformando con el movimiento de la niebla, ofrece una experiencia espacio-temporal del acto epistolar, la relectura en este caso, donde un poderoso aquí y ahora cohabita con experiencias pasadas e imaginadas y, más concretamente, con sus ausentes imágenes, hasta materializarse la última de ellas a través de la intersubjetividad.

Akbari va a retomar el viaje imaginario trazado por Cousins para ofrecer uno vivenciado, el de su exilio. A la imagen estática del paisaje de su correspondiente, Akbari opone una misiva construida casi en su totalidad con imágenes fijas, sobre la que su voz *off* vuelve a ser predominante. La misiva se inicia con imágenes del

paisaje de Meygun (de la casa familiar de Akbari), sobre el que escuchamos el inicio del poema *Born again* (1981) de Forough Farrokhzad, de donde el film toma su título. A continuación, Akbari describe la vida familiar antes de iniciar el relato del viaje: Dubai, Estocolmo, Londres. Las imágenes ilustran lo narrado, y las palabras reflexionan sobre las imágenes mostradas. Las de Dubai, acompañadas de una canción de Souad Massi, *Raoui* (2001) retratan la contradicción entre la imagen de la mujer occidental asociada a la publicidad y la situación de la mujer en el país. Akbari reflexiona sobre la falta de libertad: “Más allá de la fachada, el vacío es infinito. No hay libertad, no hay democracia [...] no hay diferencia entre las mujeres que son obligadas por la sociedad para perseguir la belleza a cualquier precio, y las mujeres que son obligadas a llevar el chador. Ambas situaciones son insoportables”. En Suecia. Akbari opone las antiguas imágenes familiares con las imágenes pictóricas de los museos visitados, varias de ellas en torno al retrato femenino y el desnudo, y las acompaña con la canción *Million scarlet roses* (Alla Pugacheva, 1982). La experiencia como mujer se vincula entonces a la experiencia del exilio: “La profunda conciencia de que algo nos persigue. [...] A menudo buscamos la alegría en las cosas triviales de la vida y descubrimos que solo el arte puede unirnos a las raíces vitales de la existencia”. En Londres, con la música de Sophie Hunger, *Train People* (1983), Akbari retoma las imágenes de los escaparates, semejantes a los retratados en Dubai. Fijada su residencia en esta ciudad, la cineasta invita a Cousins a encontrarse, surgiendo entonces la imagen en movimiento, con su sonido directo, de la propia Akbari en su nuevo hogar, haciendo tareas cotidianas: “Pienso en lo que me ha pasado y en lo que me va a pasar”. La cineasta retoma entonces las imágenes fijas para mostrar la mudanza de sus pertenencias que viajarán desde Teherán hasta Londres. Objetos que conforman la materialización de su existencia, y que invita nuevamente a Cousins a desempaquetar juntos cuando lleguen: “Mark, estas cajas estarán esperando tus manos y las mías para revelar sus secretos, hacer desaparecer su polvo, y colocarlas sobre estanterías nuevas”. Akbari añade que le gustará llevarle a la casa de Ibrahim Golestan, productor de *The House is Black* (1962), la única película realizada por Farrokhzad: “La película realizada por la mujer cuyo nombre tienes tatuado en el brazo”. Una imagen fija nos permite contemplar a ambos cineastas juntos, en la que Akbari muestra a cámara el tatuaje de Cousins, de signo muy diferente al que contemplaremos más tarde en el cuerpo de Akbari. A continuación, sobre la imagen en negro, continúa el poema de Farroukhzad con el que se iniciara la misiva para concluirla ahora.

Si la primera carta de Cousins era una experiencia audiovisual de la relectura epistolar, la segunda lo es de su escritura. La misiva se inicia con un plano fijo de un sofá vacío en el que entra en cuadro el cineasta para tumbarse en él con el ordenador. Mientras teclea, escuchamos su voz *off*. La imagen va a mostrar, por tanto, la temporalidad y la atmósfera de la escritura literaria epistolar. Tras visionar la misiva de Akbari el día anterior, Cousins le escribe ahora desde un hotel en Kaunas, Lituania, para reflexionar sobre lo expuesto por Akbari en torno a los cuerpos, el desnudo y el vacío existencial. Sobre el mismo encuadre se producen cortes de plano con el que se incide en la temporalidad de la escritura, mientras el cineasta bebe cerveza, come patatas fritas, y se detiene a pensar. Su reflexión sobre el cuerpo y el desnudo va a incluir otras imágenes que se intercalan. La narración de las experiencias personales y reflexiones de Cousins acerca del desnudo



se materializan también en imagen: los cortes muestran al remitente primero sin pantalones y luego desnudo mientras continúa escribiendo. Tras relatar una experiencia personal en torno a la vertiente política del desnudo, la misiva continúa con el cineasta ya sin escribir, meditativo. Se produce entonces un brusco salto de la misiva a la *postal audiovisual*: “Aquí hay cien lugares en los que he estado recientemente”. Cien postales audiovisuales, de apenas uno o dos segundos, cada una con su sonido directo, se van sucediendo por simple corte, exponiendo así sus diferencias respecto a la misiva. Al concluir este montaje de postales, la imagen epistolar muestra ahora al cineasta dormido mientras su voz relata, y la imagen muestra, los lugares visitados en Kaunas. Cousins le hace entonces una pregunta a su interlocutora: “¿Los objetos de tu mudanza podrán llenar el vacío del exilio?”. La última imagen recupera la situación de enunciación para mostrar el sofá ya vacío: “Gracias por escuchar mis divagaciones. Mark”.

La respuesta de Akbari retoma lo expuesto por su corresponsal, para crear un autorretrato del desnudo que en su caso está irremediadamente vinculado a la maternidad y el cáncer padecido, narrado en su documental *10 + 4 (Dah be alaveh chahar)* (2007), film concebido como la continuación de *Ten* (Abbas Kiarostami, 2002) en el que Akbari era la protagonista. Su voz *off* se acompaña ahora de la imagen de video, con la que mostrará su cuerpo: “Estoy de acuerdo con tus opiniones sobre el cuerpo”. Las imágenes de Akbari tomando un baño se alternan con diferentes imágenes fijas. En primer lugar, tres miniaturas iraníes con las que Akbari reflexiona sobre el significado del desnudo en su cultura: “En mi cultura, el desnudo es el final del camino [...] En tu cultura, el cuerpo es solo el comienzo, un punto de partida”. Después, imágenes de mujeres iraníes cubiertas, rezando. A continuación, dos imágenes de la propia Akbari bañándose en el mar, igualmente cubierta: “Desde la infancia me han enseñado que mi cuerpo es una molestia; que debía cubrirlo”. Finalmente, imágenes de mezquitas con las que la cineasta reflexiona sobre la sensualidad de sus arquitecturas. Y todas ellas, enfrentadas al cuerpo de Akbari desnudo, sumergido en el agua o emergido de ella: “La voz de mi cuerpo es la voz de la culpa”. El agua cubre el torso de Akbari que esta lava con sus manos, velando y desvelando la doble mastectomía sufrida: “Perdí parte de mi cuerpo. Fue como cruzar una frontera y dejar algo atrás. Me vi obligada a sacrificar parte de mi cuerpo para salvarlo, para salvar mi vida”. La cineasta muestra una nueva cicatriz de su cuerpo, la de una cesárea, cubierta por un tatuaje: “Mi cuerpo cambia constantemente”. A continuación, la imagen de la bañera vaciándose de agua se convierte en poderosa metáfora del vacío del que habla Akbari: “Mark, no sé quién soy, ¿tú sabes quién eres? La cineasta concluye su carta con una última imagen en la que se materializa la intersubjetividad alcanzada a través de la correspondencia filmica (Imagen 14):

Escribí mi cuerpo para ti, Mark. Me estoy preparado para volver a la casa de Virginia Woolf y hacerme una fotografía en la misma posición. Nunca me he hecho una fotografía desnuda. No sé qué aspecto tendrá mi cuerpo. Escribí la novela *Orlando* de Virginia Woolf en farsi sobre mi cuerpo. Un cuerpo que tiene muchas historias propias. Si mi cuerpo pudiera hablar, deberíamos gritar. Me coloqué delante de su casa en la misma posición e hice esta foto para ti y para todo el mundo.



Imágenes 13 y 14. *Life May Be* (Mark Cousins y Mania Akbari, 2014).

Fuente: Captura de pantalla.

Esta potente imagen es el exitoso resultado intersubjetivo del intenso, profundo e íntimo intercambio epistolar, que se materializa aquí en la creación y transformación de una imagen. La sensibilidad artística de Cousins genera la idea de una fotografía que conectaría a dos creadoras cuyas respectivas obras representan para él dos imprescindibles cumbres de la cultura inglesa e iraní. Akbari crea entonces esa imagen para verter sobre ella la intersubjetividad que continúa fraguándose entre los corresponsales. La discusión en torno al significado de la desnudez en ambas culturas, y para ambos cineastas en sus respectivas biografías, transforma la imagen para añadirle la profundidad intersubjetiva que ambos cineastas han alcanzado. El cuerpo desnudo de Akbari, testimonio de diferentes mutaciones, se transforma en reivindicación feminista sobre su pasado y su presente y trasciende las fronteras culturales: el texto de *Orlando* (1928) traducido al farsí, escrito sobre la piel de Akbari, simboliza la lucha de las mujeres en todos los ámbitos de su existencia.

## 9. Conclusiones

Tras todo lo expuesto, es posible extraer diversas conclusiones sobre esta práctica filmica. En primer lugar, su naturaleza audio-visual y las múltiples posibilidades de su materialización, frente a las que los corresponsales realizan diversas elecciones, provoca que su realización no pueda evitar diversos elementos que surgen con diferente relevancia. En primer lugar, la construcción de la correspondencia implica una reflexión acerca de la misma, del conjunto de elementos elegidos para conformarla. Parafraseando a Català (2019: 18), la correspondencia filmica, en menor o mayor

medida, se piensa a sí misma, reflexiona sobre su forma de *corresponder*. En segundo lugar, la correspondencia conlleva igualmente, en diferentes grados, la materialización de la atmósfera anímica y emocional que se crea entre los correspondientes. Finalmente, como hemos intentado demostrar, la correspondencia se define por un intento de intersubjetividad que se materializa en diferentes acciones-reacciones y emociones-reflexiones. 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, tendría como extremos lo que hemos denominado el grado cero de la escritura epistolar audiovisual, que prescinde del montaje –las prácticas de Mekas, y Kramer y Dwoskin en sus primeras cartas– y la máxima construcción de la misiva: montaje de imagen y sonido, no sincrónicos, con las que se conforman diferentes niveles y temporalidades de enunciación y narración –las prácticas de Guerin y Lacuesta–. El segundo, referido a la expresión subjetiva, tendría como extremos la expresión de la emoción –las misivas de Kawase en su primera correspondencia– y la expresión reflexiva –Tanikawa y Terayama hacen de su correspondencia un film-ensayo en torno al sentido y la identidad–. El tercero, sobre el que hemos centrado nuestro análisis, representaría el grado de materialización de la intersubjetividad. A continuación, intentamos exponer las conclusiones alcanzadas a través de la descripción de este eje.

En uno de sus extremos, grado cero de intersubjetividad, y como indicábamos en la introducción, se situarían los *envíos* que, si bien responden al intercambio, no interpelan en ningún caso al *tú* epistolar. Las obras analizadas, que sí abordan esta compleja tarea, generan tentativas y hallan resultados diversos, todos ellos de gran interés. En primer lugar, la intersubjetividad se puede evidenciar como imposibilidad cuando la actividad filmica de los correspondientes se revela como antitética. La correspondencia de Guerin y Mekas constatan esta imposibilidad, con dos resultados diferentes: Guerin puede instrumentalizar las misivas diarísticas, espontáneas e impulsivas de Mekas como inspiración de sus reflexiones, mientras que en sentido contrario sus misivas reflexivas suponen para Mekas una propuesta de intersubjetividad que amenaza su subjetividad. Mientras que la reflexión puede inspirarse en la espontaneidad, esta se siente paralizada frente a la anterior. En segundo lugar, la intersubjetividad puede abordarse como juego creativo, como simulacro filmico. La correspondencia entre Lacuesta y Kawase, debido a una excesiva definición a priori del intercambio, *simula* la intersubjetividad en las cuatro primeras misivas con dos objetivos diferentes: la ficcionalización autobiográfica en el caso de Lacuesta y la experiencia de la intimidad documental en el de Kawase. Solo tras la interacción real y la desaparición de las premisas, su correspondencia accede entonces a una verdadera intersubjetividad, que asimila la subjetividad del otro en su propia expresión. Así, Lacuesta accede al universo documental e íntimo de Kawase mientras esta se adentra en el universo fabulador de aquel. En tercer lugar, la intersubjetividad puede convertirse en dialéctica de la correspondencia filmica. Partiendo de dos actividades cinematográficas muy diferentes –como en el caso de Guerin y Mekas–, Kawase y Kore-eda generan una dialéctica acerca de cómo alcanzar la intersubjetividad desde esas diferencias: la imagen-emoción de Kawase y la imagen-documento de Kore-eda. Ambos cineastas, en mayor medida en el caso de Kore-eda, logran movilizar su mirada para asimilar la del otro. En cuarto lugar, la correspondencia filmica surge de la búsqueda de la intersubjetividad; rechazando cualquier acuerdo previo, afrontando un espacio desconocido y generando así una de las expresiones de mayor

vulnerabilidad. La correspondencia de Erice y Kiarostami materializa esa búsqueda en el espacio de su creación cinematográfica: las diferentes propuestas, los caminos abandonados y las sendas elegidas, las dudas y los temores, las esperas e incluso las decepciones, hasta lograr compartir sus miradas. En quinto lugar, la intersubjetividad surge como resultado de la correspondencia. Cousins y Akbari desarrollan un intercambio epistolar que surge del interés del primero por la obra de la segunda. El conocimiento mutuo que se produce a través de la correspondencia logra finalmente una intersubjetividad que se materializa en una imagen que contiene la mirada de ambos. Finalmente, la intersubjetividad se constituye como punto de partida de un deseo de reflexión compartida. Tanikawa y Terayama convierten su correspondencia en un film-ensayo que genera su reflexión filosófica, su pensamiento cinematográfico, precisamente a través de la intersubjetividad materializada en forma de diálogo. Kramer y Dwoskin desean compartir sus universos emocionales y existenciales a fin de reflexionar sobre su condición de cineastas americanos exiliados en Europa. La correspondencia se construye entonces como una serie de dípticos que abordan las mismas cuestiones y donde sus espacios íntimos y sus digresiones van encontrando múltiples resonancias, puntos de encuentro y también reveladoras divergencias. Su correspondencia se convierte en una suerte dimensión emocional y existencial intersubjetiva. El desplazamiento de la subjetividad a la intersubjetividad que posibilita la correspondencia filmica es un fenómeno tan complejo como atractivo, cuyos resultados, como hemos expuesto, son múltiples y ofrecen interesantes reflexiones acerca del audiovisual contemporáneo.

## 10. Bibliografía

- Arroyo, Sergio Raul. (2011). “La genealogía de las cartas”. En Jordi Balló (dir.), *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*. Barcelona: CCCB / Intermedio, 238-248.
- Balló, Jordi. (2006). “Noticia de un proceso”. En Jordi Balló (dir.), *Erice – Kiarostami. Correspondencias*. Barcelona: CCCB, 74-81.
- Balló, Jordi. (dir.) (2011). *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*. Barcelona: CCCB / Intermedio.
- Balló, Jordi. (2012). “L’estratègia del desplaçament”. *Comunicació: Revista de Recerca i d’Anàlisi*, 29(1), 9-23. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/Comunicacio/article/view/264284>
- Balló, Jordi. (2014). “Las correspondencias como herencia literaria aplicada al cine”. En Brice Castanon-Akrami; Françoise Heitz; Emmanuel Le Vagueresse; Catherine Orsini-Saillet (eds.) *Littérature et cinéma. Allers-retours*. Bruxelles: Orbis Tertius, 313-321.
- Balló, Jordi y Pintor, Iván. (2014). “Exhibition cinema. “A Crossroads between the Cinema and the Museum in Contemporary Spanish Filmmaking””. *Hispanic Research Journal*, 15(1), 35-48. <https://doi.org/10.1179/1468273713Z.00000000072>
- Bax, Dominique (ed.). (2006). *Robert Kramer*. Bobigny: Le Magic Cinéma.
- Bellour, Raymond. (2009). *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue.
- Bergala, Alain. (2011). “Te escribo estas imágenes...””. En Jordi Balló (dir.) *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*. Barcelona: CCCB / Intermedio, 20-36
- Bovier, François. (2006) “Entretien avec Stephen Dwoskin: filmographie commentée par l’auteur”: *Décadrages* n° 7. Recuperado de <https://www.decadrages.ch/stephen-dwoskin-n-7-printemps-2006>

- Brenez, Nicole. (2011). "Mímesis 2". En Jordi Balló (dir.), *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*. Barcelona: CCCB / Intermedio, 90-115
- Chion, Michel. (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Català, Josep Maria. (2014). *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Català, Josep Maria. (2017). "El hombre que mira. Alegorías del espíritu: imagen, ensayo y subjetividad (El cine de José Luis Guerin)". En Jesús Rodrigo (ed.), *Unas sombras, un tren*. Shangrila, 28-29, pp. 48-95.
- Català, Josep Maria. (2019). "Pensar el cine de pensamiento. Ensayos audiovisuales, formas de una razón compleja". En Norberto Mínguez (ed.), *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Barcelona: Gedisa, 13-59.
- Dwoskin, Stephen y Kramer, Keja Ho. (2006) *Rouge*. Recuperado de <http://www.rouge.com.au/9/eyes.html> (Fecha de acceso: 30/08/2019)
- Faulkner, William. (1983). *Luz de agosto*. Barcelona: Seix Barral.
- Fibla, Enrique. (2014). "Cine epistolar: imaginación y política del intercambio estético". *Kamchatka*, 3, 207-226. Recuperado de <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/3575>
- Jayyam, Omar. (1993). *Robaiyyat*. Madrid: Hiperión.
- Kramer, Robert. (1997). Declaraciones realizadas en el XV Festival Internazionale Cinema Giovani de Turin. Recuperado de <https://luxmovingimage.tumblr.com/post/76937324241/video-letters-stephen-dwoskin-robert-kramer>
- London, Barbara. (1990). "Video Letter by Shuntaro Tanikawa and Shuji Terayama An Introduction" in *Camera Obscura*, 8,3(24), 195-203.
- Marsh, Steven. (2013). "Turns and Returns, Envois/Renvois: The Postal Effect in Recent Spanish Filmmaking". *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, 35(1), 24-45. Recuperado de <https://digitalcommons.wayne.edu/discourse/vol35/iss1/2/>
- Monterrubio, Lourdes, (2016). "From militant cinema to essay film. Letter to Jane by Jean-Luc Godard and Jean- Pierre Gorin". *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 22, 55-66. Recuperado de <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=332>
- Monterrubio, Lourdes, (2018a). *De un cine epistolar. La presencia de la misiva en el cine francés moderno y contemporáneo*. Santander: Shangrila Ediciones.
- Monterrubio, Lourdes, (2018b). "Sobre los inicios del cine contemporáneo: Primer plano de Abbas Kiarostami y *El sol del membrillo* de Víctor Erice. La fraternidad documental-ficción como síntesis entre el cine primitivo y la modernidad cinematográfica". *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 165-180. Recuperado de <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=441>
- Monterrubio, Lourdes, (2019a). "Dispositivos de enunciación del film-ensayo español contemporáneo. Evolución de la subjetividad ensayística y su pensamiento en acto". *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, 16(3), 335-361.
- Monterrubio, Lourdes, (2019b). "*La Morte Rouge (soliloquio)* de Víctor Erice. Del trauma a la fraternidad: el intersticio entre realidad y ficción". En Norberto Mínguez (ed.) *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Barcelona: Gedisa, 113-134.
- Petrus, Anna. (2011). "*In Between days*. Pequeñas revelaciones de lo íntimo, lo efímero y lo invisible". En Jordi Balló (dir.) *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*. Barcelona: CCCB / Intermedio, 170-189.
- Pintor, Iván. (2011). "Queridos Víctor y Abbas". En Jordi Balló (dir.) *Todas las cartas. Correspondencias filmicas*. Barcelona: CCCB / Intermedio, 48-70

- Rancière, Jacques. (2011). *El destino de las imágenes*. Pontevedra: Politopías.
- Rascaroli, Laura. (2017). *How the Essay Film Thinks*. Oxford: Oxford University Press.
- Rilke, Rainer María. (2003). *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Madrid: Editorial Losada.
- Tanikawa, Shuntarō. (2014). *Dos millones de años luz de soledad*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Thomas-Fogiel, Isabelle. (2014). “L’intersubjectivité : perspectives philosophiques et philosophie des perspectives”. En Christiane Moro, Nathalie Muller Mirza et Pascal Roman (eds.). *L’intersubjectivité en questions*. Lausanne: Éditions Antipodes, 349-389.
- Tourneur, Cécile. (2014). “La correspondance filmée de José Luis Guerin et Jonas Mekas : des voix en écoute”. *Entrelacs. Cinéma et audiovisuel*, 11. Recuperado de <http://entrelacs.revues.org/1486>

# Área Abierta

Revista de comunicación audiovisual y publicitaria

## Normas de Publicación

*Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* es un espacio online que pretende fomentar la investigación y el conocimiento de los distintos ámbitos que conforman la comunicación audiovisual y publicitaria. Es, por tanto, una revista interdisciplinar accesible a investigadores de otros campos de conocimiento tanto nacionales como internacionales. Es una publicación cuatrimestral que edita tres números al año, en los meses de marzo, julio y noviembre.

*Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* acepta para su consideración artículos originales e inéditos escritos en español, inglés o portugués con una extensión no superior a 8.000 palabras ni inferior a 5.000. Los autores de los artículos deben incluir el título en español y en inglés y un resumen en dichos idiomas no superior a 150 palabras, en el que se especifiquen los objetivos, la metodología y los resultados obtenidos. Además, se debe incluir una lista de seis palabras clave en español e inglés, a modo de descriptores, que permitan identificar el trabajo.

Los autores seguirán la última versión de la Ortografía de la lengua española de la RAE (2010). Los manuscritos se presentarán en Times New Roman, tamaño 12 puntos para el cuerpo de texto y 10 puntos para las notas a pie de página y las citas a partir de más de cuatro líneas. Cuando una cita textual sea menor de cuatro líneas permanecerá en el cuerpo de texto y se utilizarán las comillas inglesas (“...”). En caso de entrecomillarse un texto ya entrecomillado se usarán las comillas simples (“... ‘...’ ...”). Si el texto citado supera las cuatro líneas se dejará en párrafo exento, sangrado y tamaño de texto 10.

Las cursivas se usarán para extranjerismos y para citar los títulos de las obras. La negrita solo se empleará en los epígrafes. Se descarta los subrayados de cualquier tipo. Se utilizará el guion largo (—) cuando haga la función de paréntesis. El modo de citación en el cuerpo de texto seguirá el sistema (Autor, año: página). En el apartado de obras citadas únicamente aparecerán en los textos referenciados. De añadirse, las notas deberán estar numeradas correlativamente y agregadas al final de cada página. Únicamente se emplearán para información complementaria, no para referencias bibliográficas.

La primera vez que se citan películas se consignarán del siguiente modo: *Título en español (Título original, director, año): Centauros del desierto (The Searchers, John Ford, 1956)*. Cuando se menciona por primera vez

una serie televisiva se adopta la siguiente manera: Título en español (Título original, productora, año inicio-año fin): *Penny Dreadful* (Showtime, 2014-2016). En el caso de un episodio Título en español (Título original, número temporada x número de episodio, productora, año): *Trabajo nocturno (Night Work, 01x1, Showtime, 2014)*.

Las obras citadas deberán seguir las siguientes pautas:

### Artículo de revista

Apellido, Nombre. (Año). “Título del artículo”. *Título de la revista*, vol., núm., pp.  
Siguero Guerra, Manuel. (2001). “Calidad sonora”. *Área Abierta*, vol. 1, núm. 1, 1-8.

### Libro

Apellido, Nombre. (Año). *Título*. Ciudad: Editorial.  
Cortázar, Julio. (1963). *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

### Capítulo de libro

Apellido, Nombre. (Año). “Título del capítulo”. En Nombre Apellido (ed.), *Título del libro*. Ciudad: Editorial, pp.  
Mitchell, Philip. (2004). “Re-Appraising Antonio Mercero: Film Authorship and intuición popular”. En Antonio Lázaro y Andrew Willis (eds.), *Spanish Popular Cinema*. Manchester: Manchester University Press.

### Páginas web

Apellido, Nombre. (Año). “Título del contenido”. Recuperado de [www.ejemplo.com](http://www.ejemplo.com) (Fecha de acceso: día/mes/año).  
Nieto, Rafael. (2012). “Miguel Delibes y el cine español”. Recuperado de <https://cinemanostrum.com> (Fecha de acceso: 25/01/2017).

### Páginas web en caso de autor desconocido

Institución u organización. (Año). “Título del contenido”. Recuperado de [www.ejemplo.com](http://www.ejemplo.com) (Fecha de acceso: día/mes/año).  
Tate Modern. (2016). “Monochrome”. Recuperado de <http://www.tate.org.uk> (Fecha de acceso: 25/01/2017).

En documento Word aparte deben incluirse los datos personales del autor: nombre y dirección de contacto, así como su filiación profesional actual. Además, debe declarar que el artículo es original e inédito y no está sometido a consideración para su publicación en otra revista.

## *Normas de Publicación (cont.)*

Solo serán publicados aquellos artículos que hayan sido evaluados positivamente por dos expertos externos al consejo de redacción. Todas las evaluaciones se realizarán de manera anónima. La decisión final será comunicada al autor en el plazo de seis meses y en ella se incluirá la valoración de los expertos. Una vez aceptado y publicado el texto se enviará un certificado oficial de publicación para aquellos autores que lo soliciten.

Área Abierta. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria recomienda a sus autores la incorporación a su trabajo de referencias bibliográficas de otras investigaciones, en especial de aquellas publicadas más recientemente en revistas científicas nacionales o internacionales, incluyendo el DOI al final de la referencia.

Los artículos pueden contener gráficos, cuadros o imágenes. Todos ellos deben llevar una numeración correlativa [Gráfico 1; Cuadro 1; Imagen 1] y, a ser posible, estar mencionados en el texto en negrita para facilitar su ubicación. Cada tabla o cuadro debe ocupar como máximo la superficie de un folio de manera que resulte legible. Es necesario que los cuadros y gráficos lleven un pie de foto. Todos ellos deben especificar entre corchetes la fuente de procedencia [Fuente:]. Si se trata de datos elaborados por el autor o autores se debe especificar [Fuente: elaboración propia].

Todos estos elementos tienen que enviarse incorporados en el texto, en el lugar donde sean mencionados. Además, las imágenes deben subirse a la plataforma por separado, como archivos adjuntos, con su numeración respectiva, en formatos jpg, tiff o vectorial con una resolución mínima de 300 ppp y un tamaño mínimo de 210 mm x 148 mm. En nota a pie de página también pueden incluirse enlaces a sitios web. Igualmente, pueden incluirse audios en formatos WAV o MP3, con el mismo tamaño recomendado para las imágenes. Estos elementos también deben ir numerados de forma correlativa.

Para el envío de artículos los autores deben registrarse en <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB> utilizando el enlace situado en el margen superior derecho. Una vez registrados, los autores pueden enviar sus artículos utilizando la opción "Nuevo envío". Para resolver dudas sobre este proceso se puede consultar el tutorial en <https://www.ucm.es/servicio-de-publicaciones-manual-ojs>

La comunicación entre autores y editores se realizará a través de la plataforma OJS. También es posible contactar con la revista a través del correo electrónico [aabierta@ccinf.ucm.es](mailto:aabierta@ccinf.ucm.es)