

# **Encontre amorós significatiu en un espai virtual**

Entre el classicisme de *Seventh Heaven* i l'entorn digital de *10.000 km*

**Gerard Garcia Marginedas**

**Professor:** Sergi Sánchez

**Tendències del cine digital, 2n trimestre, 2015**

**Facultat de Comunicació  
Universitat Pompeu Fabra**

**Resum:** El present assaig analitza i relaciona dues maneres en què el cinema ha mostrat la comunió i la trobada de dos amants en la distància. Posa en comparativa el mecanisme del pla-contraplà en la distància del classicisme i l'adveniment de la videotrucada en l'entorn del cinema digital. A través de l'estudi dels films *Seventh Heaven* (1927) de Frank Borzage i *10.000 Km* (2014) de Carlos Marquès-Marcet rastreja les similituds i diferències d'aquest motiu a nivell de llenguatge cinematogràfic.

**Paraules clau:** Cinema, amor, distància, telepatia, pla-contraplà, muntatge, carta fílmica, videotrucada, pantalla, espai virtual, cinema clàssic, cinema digital.

**Abstract:** This essay analyses two ways in which cinema has shown the encounter of two lovers separated in different places eliminating the distance between them. It compares the classical mechanism of the shot / reverse shot that can eliminate the distance between shots with the use of the video calling technologies of the digital era. *Seventh Heaven* (1927) of Frank Borzage and *10.000 km* (2014) of Carlos Marquès-Marcet are the films used to find similarities and differences on this motif though the study of the cinematographic language.

**Keywords:** Cinema, love, distance, telepathy, shot / reverse shot, cinematographic editing, film letter, video call, screen, virtual space, classic cinema, digital cinema.

"Today (...) is the realm of the screen, of interfaces and duplication, of contiguity and networks. All our machines are screens, and the interactivity of humans has been replaced by the interactivity of screens."<sup>1</sup>

Jean Baudrillard encerta a anomenar la contemporaneïtat el regne de la pantalla. És a través de la seva mediació que es produeixen moltes relacions interpersonals gràcies a noves tecnologies proporcionades per l'era digital. La distància entre dues persones sembla escurçar-se o fins i tot desaparèixer amb invents com la videotrucada. Però aquesta possibilitat comunicativa que ens sembla pròpia i exclusiva del nostre temps ja va ser en certa manera prefigurada per la ficció cinematogràfica en el si del seu classicisme.

El present assaig pretén analitzar aquesta relació centrant-se en la comunicació entre els amants, unes de les figures més interessades en que aquesta trobada significativa en la distància sigui possible per poder suportar l'absència de l'estimat.

### **El precedent de la videotrucada, la sutura clàssica**

La videotrucada permet als amants, a través d'un temps i un espai virtual compartit, un moment de comunió. Però aquesta trobada en la distància l'espectador cinematogràfic ja l'ha pogut veure abans de la invenció d'aquesta tecnologia en propostes cinematogràfiques com la que realitza Frank Borzage al

---

<sup>1</sup> BAUDRILLARD, Jean (1993). *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*. London & New York: Verso. (p. 54)

seu film *Seventh Heaven* (1927). De manera poètica i podríem dir que fantàstica – tot i inscriure's en un melodrama realista– ens mostra una connexió entre dos amants que es troben en espais diferents i llunyans.

Un pla contraplà en la distància entre la parella del film –Chico i Diane interpretats per Charles Farrell i Janet Gaynor–, és que provoca que la comunicació entre ells sigui possible. La pel·lícula, per a preparar aquest moment, se serveix d'uns elements narratius i visuals que predisposen a l'espectador a creure's el moment de comunió en un espai virtual de muntatge que seria impensable segons els principis de versemblança. Hi ha tres elements que es combinen i conflueixen en l'instant culminant del film on es produeix aquesta comunicació: un objecte, un temps concret i una imatge mental. En escenes anteriors es preparen tots aquests elements –seguint una lògica clàssica causal on res pot ser utilitzat si abans no ha estat presentat–.

Els amants es donen l'un a l'altre un objecte, unes medalles nupcials, per sacralitzar la seva relació tot i no estar casats. És interessant analitzar el regal previ a la partida segons el que diu Barthes en el llibre on analitza allò que constitueix el discurs amorós: "El regalo es carícia, sensualidad: vas a tocar lo que he tocado, una tercera piel nos une."<sup>2</sup> En el moment en que s'acomiaden els dos amants es presenten els altres dos elements. Just abans de marxar, Chico demana a Diane que es quedi quieta un segon, mentre observa el seu rostre perfectament il·luminat amb una llum de contra molt marcada. La última imatge que Chico s'emportarà a les seves pupil·les és el contraplà femení icònic del classicisme. En aquell moment sona el rellotge, que marca les onze, el protagonista té pressa per

---

<sup>2</sup> BARTHES, Roland (1982). *Fragments de un discurso amoroso*. Mèxic: Siglo XXI editores. (p. 84)

marxar, però acorda que aquella serà l'hora quan cada dia ells es veuran, tancant així la variable del temps.

Arriba doncs el punt àlgid del film segons la qüestió tractada: Ell és a la guerra, ella al seu niu d'amor, un primer pla ens mostra com repica un rellotge que marca les onze. Diane s'agafa fort a les seves medalles nupcials, alça el cap i tanca els ulls. Repeteix un mantra: "Chico, Diane, Heaven" A continuació es produeix un pla contraplà per encadenat. Chico és al camp de batalla en la mateixa posició, agafant fort les medalles. Estan connectats –telepàticament–. Es com si alcessin el cap a la força superior que uneix i que sublima el seu amor de tal manera que els permet comunicar-se. Que no és tant Déu, sinó més aviat el pla contraplà del classicisme –que Núria Bou ja explica que és la figuració de la passió en el cinema clàssic<sup>3</sup>–. I tot i que la necessitat bàsica que configura aquesta figuració no és present: els ulls que miren uns ulls que els miren, els elements que hem exposat anteriorment supleixen la mancança aportant-li la força expressiva necessària. L'espectador veu que els dos personatges realitzen el ritual en un temps compartit, entén que Chico en aquell moment recorda el contraplà d'ella en les seves retines i que ells acariciïn les medalles no fa més que recordar que efectivament un regal entre amants és una tercera pell que els uneix. A través del muntatge s'ha creat l'espai virtual de trobada amorosa significativa.

---

<sup>3</sup> BOU, Núria (2002). *Plano/Contraplano. De la mirada clàssica al univers de Michelangelo Antonioni*. Madrid: Biblioteca Nueva.

## **El mecanisme clàssic esdevé realitat comunicativa**

Fem un gran salt temporal a la contemporaneïtat, quan les tecnologies de l'era digital ja tenen un fort impacte en la societat i en la comunicació interpersonal, i és el propi cinema el que les recull en les seves ficcions. Tornem a trobar ara una representació d'aquest encontre, però mediat per les pantalles a *10.000 km* (2014) de Carlos Marques-Marcet. La pel·lícula gira al voltant d'aquest mecanisme explicant la relació entre Sergi i Alexandra –David Verdaguer i Natalia Tena–, una parella que viu separada entre Barcelona i Los Angeles. L'obra s'estructura en tres parts que analitzarem comparant les propietats i característiques del cinema digital en relació al cinema i el llenguatge clàssic, centrant-nos especialment en el film de Borzage.

En la part inicial ens trobem amb una escena que gairebé necessita demostrar que el cinema digital posseeix característiques que no tenia el cel·luloide, i és la possibilitat de fer un pla seqüència de 20 minuts. D'aquesta manera, potser exageradament literal, se'ns mostra a nivell visual la unió de la parella, com un fluir que s'acosta a la percepció de la realitat, abans de la seva separació. L'escena comença amb la comunicació més íntima que pot tenir una parella, la relació sexual en el llit compartit. Després els personatges discuteixen perquè Alex rep un correu amb la oportunitat de marxar a Los Angeles, i la càmera ja s'encarrega de transmetre aquesta primera desestabilització fent desaparèixer de tant en tant algun dels dos personatges del pla. Alex aconsegueix acabar la discussió dient que es quedarà i reproduint una música –la cançó d'ells dos– que els incita a ballar plegats, sobre el seu llit, en contacte l'un amb l'altre.

Acaba la primera part amb un punt àlgid d'unió: la parella comparteix tacte, temps, espai i pla.

### **La impossibilitat de la sutura en la mediació**

A partir d'aleshores, comença la interrupció, la fragmentació i la distància. Tota la segona part mostra com els dos amants es comuniquen a través de la videotrucada, en un pla contraplà que gairebé ocuparà tot el cos central del film. El que no trobarem, és el propi mecanisme de *Seventh Heaven*, perquè es farà explícit d'una manera visual que la relació entre ells és sempre mediada per una pantalla. "(...) as we communicate via mediated images and avatars which act and interact as proxies for our physical selves, the immediate presence of the singular here-and-now physical body is being supplemented, multiplied and even, in some cases, replaced by the mediated virtual presence of our different image avatars."<sup>4</sup> La pel·lícula té dues maneres de demostrar que el que uneix els dos personatges no és només el muntatge, sinó que intervé un dispositiu tecnològic entre ells.

Per una banda trobarem que sempre que la càmera ens mostri un dels personatges, a continuació el pla següent mostrarà el seu ordinador. El pla contraplà no es realitza entre els amants sinó entre cada un d'ells i el seu dispositiu. La pel·lícula no ens deixarà oblidar mai que el cos de l'estimat ha estat substituït per la seva imatge en un dispositiu. Per tant sempre veurem la imatge de l'altre emmarcada en la pantalla, on els límits d'aquesta realitzen el que

---

<sup>4</sup> CLELAND, Kathy (2008). *Image Avatars: Self-Other Encounters in a Mediated World*. Sydney: University of Technology. (p.167)

Mannovich anomena tall ontològic –*ontological cut*<sup>5</sup>–, que Friedberg ho descriu com recordar contínuament que estem veient dos espais, dues realitats, que d'alguna manera estan convivint, no s'acaben d'ajuntar mai<sup>6</sup>. El marc de la pantalla evita la sutura del llenguatge clàssic, que permetia un contacte més pròxim entre Chico i Diane.

L'altre manera en la que ens fa innegable la mediació de la pantalla és amb l'ús de la textura del píxel que produeixen les càmeres web, jugant així amb les diferents textures que conté el digital. Trobem per tant a vegades plans contigus entre els dos espais sense veure els marcs de les pantalles, però aquests mostren les imatges pixelades. Són per tant, plans contraplans entre els dos dispositius, les dues pantalles, eliminant la pròpia presència del cos en el dispositiu clàssic.

Marquès-Marcet, conscient d'aquestes estratègies, només en un moment del film en que se saltarà aquesta regla, i es permetrà usar un pla contraplà entre els dos personatges tal com va fer Borzage en el classicisme. Alex i Sergi després de la discussió més forta del film i de dies sense parlar, per fi es troben en una videotrucada. La conversa utilitza els mecanismes esmentats i la presència contínua del tall ontològic fins que pel contingut del seu diàleg sembla que ho arreglaran tot, que la parella tindrà continuïtat i aquella conversa no acabarà portant a la ruptura. És en aquest moment, quan després d'un pla d'ella mirant a

---

<sup>5</sup> MANOVICH, Lev (2006). *Visual Technologies as Cognitive Prostheses: A Short History of the Externalization of the Mind*. Dins M. Smith & J. Morra (Eds.), *The prosthetic impulse: from a posthuman present to a biocultural future* (pp. 203-219). Cambridge, Mass.: MIT Press.

<sup>6</sup> FRIEDBERG, Anne (2006). *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge, Mass.: MIT Press. (p.95)



càmera, el succeeix un d'ell –sense píxels, sense ser la imatge d'un ordinador–. Per un moment la sutura del classicisme els apropa i fa creure per un moment un acostament sentimental entre els dos protagonistes. Però dura ben poc, Alex farà un gest que farà dubtar a Sergi de les promeses de canvi d'ella, un gest que torna a desestabilitzar la parella de forma immediata. Aleshores, coincidint amb aquest moment, canvia la procedència de la imatge i com si reflectissin el desgast de la seva relació, apareixen els píxels de la imatge digital de baixa qualitat que desgasten la imatge dels amants.

### **L'estètica i la narrativa de la interferència**

En aquesta segona part també trobarem un discurs sobre la interferència i els problemes de connexió, presents en aquestes tecnologies. Destaca una escena central on els problemes de la parella ja comencen a acusar-se i és a partir d'aquests errors tecnològics que es comença a mostrar la seva decadència. Alex està treballant en el seu ordinador mentre manté una videotrucada amb Sergi. La connexió no és massa bona, i fa que la imatge d'ell es vagi aturant i congelant-se. Sergi farà veure en un moment que es queda congelat per desesperar a Alex –generant un moment de comicitat a partir de la coneixença d'aquesta característica de la tecnologia–. Però això no fa més que augurar que la connexió entre ells pot fallar, quedar-se aturada, generant problemes de connexió –a nivell sentimental– entre ells.

Però en aquesta mateixa escena el fenomen de la interferència en la mediació no es queda en aquest pla. En un moment donat ella mateixa amaga la

finestra de la videotrucada sota de la de l'editor de fotografies en el que està treballant. La intromissió del mitjà és fins i tot permesa i escollida pel personatge femení, que voluntàriament introdueix una trava entre ells. Els ulls que miren uns ulls que es miren, la figuració de la passió en el llenguatge clàssic és pervertida, ja que ell es pensa que l'està mirant, però ella se'n desvincula. Es demostra així, d'una manera visual, els inicis de l'allunyament d'ella d'aquest projecte amorós.

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

### **Mutació de l'objecte conductor del desig**

Com havíem vist a *Seventh Heaven*, les medalles que es reparteixen els amants abans de partir tenen una gran importància en els moments de trobada significativa, i permeten activar la connexió tàctil entre els personatges. La pel·lícula contemporània presenta un desequilibri en aquest sentit des del moment inicial de la separació. Alex se'n va a Los Angeles, i no s'emporta res, omple una habitació blanca amb objectes nous. I Sergi es queda a casa amb tots els objectes que durant anys han compartit. Aquest desequilibri provoca que en la discussió més forta que tenen els protagonistes en el film, aquella que provoca

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

En escenes posteriors, després de no parlar-se ni veure's durant dies, arribem al moment de possible reconciliació entre ells. Després de parlar una estona a través de la videotrucada, en un silenci que es produeix entre ells, Alex decideix reproduir la seva cançó, en un intent de recuperar la connexió de manera auditiva, i funciona. Potser és significatiu remarcar que en els moments de connexió entre els amants a *Seventh Heaven* sempre sona la mateixa cançó, *Diane*<sup>7</sup>, que ajuda a realitzar amb més força l'efecte de la sutura. És per tant amb la seva cançó –*Nothing Matters When We're Dancing* de The Magnetic Fields– que es produeix un apropament. Cada un d'ells s'abraça al seu ordinador i als compassos tristos però esperançadors de la música comencen a ballar. Acaricien el dispositiu tecnològic com si de l'altre es tractés, li passen els dits amb delicadesa per sobre, fins i tot li fan petons. La qualitat tàctil que assegura Vivian Sobchack que pot tenir la imatge que pot arribar a provocar una resposta física al

---

<sup>7</sup> Cançó composta especialment pel film per Erno Rapee i Lew Pollack de la qual després s'han fet nombroses versions.

cos<sup>8</sup>, en aquesta escena esdevé literal. I és que –després de l'eliminació dels objectes per part d'ell– la pantalla esdevé l'objecte, el regal del que parlava Barthes, la tercera pell que els uneix. La pantalla és alhora el lloc on es realitza la comunicació –l'espai virtual– i l'objecte canalitzador del desig.

### **Enviar la visió del món**

Una altra manera que tenen els amants de relacionar-se a través de les imatges és amb un gènere que neix en la modernitat, la carta fílmica. Aquesta manera de filmar subjectiva que rossa el gènere de la autobiografia i el documental ens presenta una sèrie de preguntes: "¿Cómo un cineasta puede decir "yo" con un instrumento en el que filmar en primera persona excluye generalmente que se esté en el campo que se filma? ¿Cómo hablar de sí al filmar el mundo? ¿La singularidad de su mirada sobre el mundo puede bastar para inscribir en ausencia, en sus imágenes, el "yo" de un cineasta que no estaría nunca visible en ellas?"<sup>9</sup> Però el mateix Alain Bergala que es realitza aquestes preguntes acaba afirmant que "En el sentido más humilde del termino: (el "yo" del otro es) alguien a quien puedo comprender –a través de sensaciones, la voz que me habla, la manera en la cual organiza los acontecimientos aleatorios, (...)– que la vida que vive (...) es vívida en un grado de percepción, de conciencia, de

---

<sup>8</sup> SOBCHACK, Vivian (2004). *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Los Angeles: University of California Press.

<sup>9</sup> BERGALA, Alain (2008). Si "yo" me fuera contando. Dins G. Martín Gutiérrez (ed.) *Cineastas frente al espejo*. (p. 27-34) Madrid: T&B Editores. (p. 32)

sentimiento de contingencia verdadera, muy cercano a aquél en el que yo vivo la mía.”<sup>10</sup>

Aquest explicar la quotidianitat a través de la carta fílmica –enviar la pròpia impressió del món– és present en aquesta història, com per exemple en l'inici de la separació quan Alex mostra a Sergi a través d'un recorregut amb la càmera el pis on viurà a Los Angeles. En aquest cas, però, evita la dinàmica de temporalitat retardada entre l'enviament i el destí pròpia de la carta fílmica, ja que la mostració de l'entorn es produeix en directe. Però aquesta no és la única manera en que els amants es mostren els detalls quotidians de les seves vides, sinó que a vegades el paper de la mediació és encara més present. Això succeeix quan Alex usa l'aplicació *Google Street View* i comparteix la pantalla del seu ordinador amb en Sergi. D'aquesta manera l'aplicació ocupa la pantalla cinematogràfica mentre l'Alex la dirigeix i va resseguint els carrers alhora que oralment explica què feia ella quan estava situada en aquells indrets. Es genera un desajut entre les imatges universals, unificadores i estandarditzades que ofereix l'aplicació i la seva experiència que només es filtra en forma de record a través de la veu en off. La experiència i la subjectivitat a l'hora de filmar les imatges queda eliminada, i el que s'envia a l'estimat té contingut informacional, però ha eliminat la petjada pròpia, la impressió del "jo" en les imatges.

El cineasta, plenament conscient d'aquesta diferència, en el final d'aquesta part central del film incorpora un pla on contraposa en pantalla partida un enregistrament de les imatges en Súper 8 i les imatges de l'aplicació de Google.

---

<sup>10</sup> BERGALA, Alain (2008). Si "yo" me fuera contando. Dins G. Martín Gutiérrez (ed.) *Cineastas frente al espejo*. (p. 27-34) Madrid: T&B Editores. (p. 33)

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

### **Posada a prova del retrobament clàssic**

La tecnologia que hauria de permetre la més gran comunicació és precisament la que deshabilita el mecanisme que havia funcionat al classicisme. I això s'explicita de forma innegable en la tercera part, el desenllaç del film. Sergi arriba a Los Angeles i els personatges es tornen a trobar en un pla contraplà sense distàncies, sense mediacions. Un cop ell supera el llindar de la porta – mecanisme clàssic del que ens parla Bou que és utilitzat per marcar un progressiu acostament dels amants<sup>11</sup>– Alex i Sergi ja no haurien de tenir cap problema per fondre's en la màxima unió, la carnal, però no és així. Els personatges a partir de llavors inicien una lluita per inscriure's en el que era el final canònic del classicisme –pla d'un, pla de l'altre, pla conjunt i petó– de manera infructuosa i angoixant. La planificació els brinda diverses oportunitats per a que es produeixi

---

<sup>11</sup> BOU, Núria (2002). *Plano/Contraplano. De la mirada clàssica al univers de Michelangelo Antonioni*. Madrid: Biblioteca Nueva.

aquest final, es repeteix contínuament l'esquema de pla contraplà, pla conjunt. Però el petó esperat que ha d'acabar per fi amb la distància entre els cossos no succeeix. El cànon clàssic, operant com a fantasma de l'imaginari col·lectiu funciona com a contrapunt a les imatges que estem veient, augmentant la sensació de llunyania entre ells. I quan ja sembla que la unió era impossible, els dos cossos per primer cop es toquen, comencen a fer l'amor de manera brusca, compartint pla. Però és simplement una il·lusió, perquè no funciona, alguna cosa s'ha trencat, i aleshores paren i s'asseuen l'un al costat de l'altre al sofà. El pla conjunt acaba per demostrar la seva distància, que és molt més gran ara que no pas quan els separaven 10.000km.

Volent allargar l'encontre amorós en l'espai virtual per superar la distància l'han eliminat completament. Al final ja no hi ha distància, però es que tampoc hi ha sentiment. De l'encontre puntual de l'amor sublimat del classicisme de *Seventh Heaven* hem arribat a *10.000 km*, una terrenalització del motiu que ens acaba parlant del seu desgast a través de la imatge, la mediació i les technologies digitals. La contemporaneïtat ens mostra una distància, que els cossos, per més que intentin salvar-la amb pantalles, no poden evitar que els afecti. "Yet the image is always light years away. It is invariably a tele-image – and image to be located at a very special kind of distance which can only be described as *unbridgeable by the body*"<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup>BAUDRILLARD, Jean (1993). *The Transparency of Evil: Essays on Extreme Phenomena*. London & New York: Verso. (p. 55, èmfasis en l'original)

## Bibliografia

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

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

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

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

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

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

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



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

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