

## DIÁLOGO/S EN *ARTAUD DOUBLE BILL* DE ATOM EGOYAN

Rosa Matilde Teichmann

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata | Argentina  
[rosateichmann@yahoo.com.ar](mailto:rosateichmann@yahoo.com.ar)

### Resumen

Se trata de observar los diferentes niveles y espesores del diálogo que plantea el director egipcio-armenio-canadiense en este cortometraje de tres minutos y quince segundos, donde la intertextualidad se transforma en interdialogalidad; cruces y encuentros que entretejen una red de diálogo virtual en varios niveles: a través de celulares que sirven para dialogar tanto con palabras como con imágenes, a través de tres films entre sí (que permiten un intercambio entre el pasado lejano, el pasado cercano y el presente), a través de la estructura narrativa en abismo y fundamentalmente, a través del llamado a la participación activa del espectador. El diálogo virtual de dos personas, habilita y luego intensifica la posibilidad del diálogo entre las imágenes como a través de las mismas. Radiografía de la contemporaneidad, donde la simultaneidad de la recepción aparece como marca cultural reconocida, sin que esto signifique que no pueda ser cuestionada. Simultaneidad de los procesos de producción comunicativa, consecuencia de la interacción de lenguajes, en este caso estéticos y comunicacionales. Manifestación emblemática del cine contemporáneo que gusta más de mostrar que de hacer hablar a sus personajes. Nos preguntamos acerca del valor de uso del diálogo verbal en el cine, y de los requisitos del mundo contemporáneo que relativizan la necesidad de la proximidad entre actores lingüísticos en función de una eficaz y productiva comunicación.

El cortometraje *Artaud double bill* forma parte del compilado llamado “Chacun son cinema”, una producción de Gilles Jacob, director del Festival de Cine de Cannes, para celebrar los sesenta años de la creación del evento. Para la ocasión, se convocó a los realizadores que ganaron las famosas Palmas de Oro en dicho Festival, para retratar su visión particular acerca de lo que consideran es el cine en la actualidad. El único requisito que se les solicitó fue que en cada cortometraje hubiera imágenes de una sala de cine.

Elegimos la propuesta del director Atom Egoyan, por considerar que su acercamiento a la realidad a través de la imagen cinematográfica, problematiza el mundo de la recepción comunicacional en la contemporaneidad. De acuerdo a nuestro entender, pone énfasis en la radicalidad de los procesos comunicativos actuales, donde la interactividad y la complejidad virtual de los fenómenos, son signos vitales de un mundo que ya no se conforma sólo con ver y escuchar, sino que necesariamente debe interactuar. Es en este sentido, el de la interacción, en cuanto proceso que mantiene en actividad permanente al receptor, donde observamos que, justamente, el espectador de cine no es un mero “vidente”, *spectator*, hombre que ve, sino que es un “dialogante”.

La modalidad narrativa contemporánea cinematográfica apela al espectador a mantener un diálogo activo con lo que ve y escucha en pantalla. Los movimientos cinemato-

gráficos que hicieron eclosión en la década del 60, encabezados por la *nouvelle vague* francesa, que a su vez retomaron los invalorable aportes realizados por el neorrealismo dos décadas atrás, como así también los de los “primitivos norteamericanos”, comenzaron a construir una nueva identidad para el cine, que empezó a encontrar nuevos caminos para su expresión. La ruptura, en primer lugar, la desarticulación del modelo clásico narrativo, llevó y lleva al armado de relatos fragmentarios, de deliberada falta de conexión explícita entre imágenes, escenas y secuencias, que invita al espectador a ser partícipe del espectáculo. El lenguaje cinematográfico se resignifica: ya no “hablan” solamente los actores de la película. La palabra pierde su valor fundante, porque otros lenguajes exigen su reconocimiento. Habla el lenguaje cinematográfico: el encuadre, el movimiento, la puesta en escena, el montaje, de un modo significativamente novedoso. Es muy conocida la frase de Godard que da cuenta del tenor de los cambios acaecidos: “Un travelling es una cuestión de moral”, cada decisión estética responde a un modo de comprender y de representar el mundo desde una determinada visión, de modo crítico y conciente.

Aparece entonces, la idea de incompletud, la veladura, la elipsis como sistema, la deliberada falta de oclusiones y cierres. Esta “falta”, paradójicamente, abre, permite la aparición de pliegues para la inserción de la sensibilidad, la emocionalidad y la racionalidad reflexiva de un espectador, que ya no es un mero receptor sino que es un participante activo del fenómeno estético. El espectador de cine contemporáneo se involucra en el film como un agente activo que permanentemente se hace preguntas frente a lo que ve y escucha. Esas preguntas reciben respuestas veladas o elípticas, pero que le permiten realizar nuevas preguntas y reflexiones, y así en este permanente diálogo con la pantalla, atraviesa su experiencia activa como actor del proceso, que lo involucra y lo invita a preguntar, a expresar su parecer y su sentir, recibiendo permanentemente estímulos, respuestas y motivaciones desde la pantalla.

#### **NIVELES DE DIÁLOGO EN *ARTAUD DOUBLE BILL***

El cortometraje de Egoyan comparte características de cine contemporáneo anteriormente citadas. Hay una decidida elisión de los nexos causales que lleva a que el espectador asocie, vincule, relacione las distintas imágenes que se van des-encadenando en el film. Es cierto que un espectador con competencias cinematográficas, con background, puede disfrutar más del cortometraje, dado que si conoce las tres películas que aparecen insertas en el relato, su diálogo con él es enriquecedor porque se llena de nuevos sentidos.

De este modo, entonces, Dreyer dialoga con Godard y Egoyan consigo mismo, y a su vez todos entre sí. La línea diacrónica se resignifica a través de un diálogo no sólo entre films, personajes, problemáticas, sino también entre emblemas de la cinematografía universal. El cine mudo, en una de sus más altas manifestaciones estéticas, como es “La pasión de Juana de Arco” de Dreyer, con su magistral uso del primer plano para reflejar el sufrimiento y la resistencia a la muerte por parte de Juana, dialoga en pantalla con una película que también marca un hito fundamental en la historia del cine: “Vivir su vida” de Jean Luc Godard, donde se puede observar claramente el manifiesto estético-ideológico que implicó la *nouvelle vague*. Frente a ellas, la osadía de un director contemporáneo de exponer su propia obra, que si bien, no se encuentra al mismo nivel de las anteriores, representa al cine de la contemporaneidad. Si el espectador conoce la envergadura de los dos primeros realizadores, hitos dentro de la historia del cine, por su

obra y por la enorme influencia que ejercen sobre cineastas incluso actuales, se concluye en que la interactividad es propiciadora de vínculos nuevos **que a conocer** nuevas opciones de sentido dentro de un film. Y en este caso lo llamativo es que estas capas de sentido construidas por Egoyan se disparan para plantear como hipótesis que la recepción de un film es un proceso de interacción activo, ya que no sólo intervienen las relaciones intertextuales o interdialogales como se verá más abajo, sino también las relaciones intercomunicacionales que involucran, por ejemplo el ver un film al tiempo que se lo graba a través de un celular, y se lo transmite a otra persona que a su vez también está mirando una película, donde, para terminar, el personaje también está grabando, pero con una cámara de video, una película. Extraño laberinto que llama a pensar en las capacidades interactivas del espectador contemporáneo.

### **Mecanismos y dispositivos cinematográficos**

Dispositivo narrativo: la película presenta un claro ejemplo de lo que se da en llamar “puesta en abismo” definido por Aumont y Marie como “el engarce de un relato en otro, por analogía con el término de heráldica que designa una figura ubicada en el centro del escudo, y que aparenta otro escudo” Aumont-Marie (2006: 181) Tanto la película de Godard “Vivir su vida” como la de Egoyan “El liquidador”, muestran esta estructura. En el caso de la primera, la protagonista, Naná, en una de las secuencias del film, va al cine y ve la película de Carl Theodor Dreyer “La pasión de Juana de Arco”. En la segunda, la protagonista, Hera, tiene una rara ocupación: es censora de películas pornográficas, razón por la cual, debe visionar el material y apretar un dispositivo cuando observa algunos de los ítems que debe marcar en función del grado de censura que deberá aplicar al film. Este personaje no sólo mira, sino que también filma lo que ve. Hay un pretexto argumental para esta situación, pero lo que se produce es un fenómeno de interacción de imágenes y recepción, ya que Hera no sólo mira la película sino que debe manejar el dispositivo censor, y al mismo tiempo grabar con una cámara de video la película que está viendo.

El cortometraje de Egoyan en su conjunto presenta la misma matriz narrativa, a la que vulgarmente se conoce como estructura de “cajas chinas”. La película de Dreyer está dentro de la de Godard, la de Godard está dentro de la película de Egoyan, y la de Egoyan está dentro de la película de Egoyan. Pero no queda ahí la puesta en abismo, ya que, finalmente, la película de Dreyer, pasada por la de Godard, se reproduce en una nueva pantalla, esta vez la del celular. Lo que importa es el proceso de reflexividad puesto en juego. Vanoye denomina a este tipo de dispositivo narrativo “guión especular” y lo remite sobre todo al cine moderno Vanoye (1996: 85) El llamado de atención que genera que un personaje de un film mire a otro y éste a su vez a otro, y finalmente, el espectador mirando a todos, insistimos, no es un mero proceso de visionado sino de intercambio. Así, podemos señalar dos ejemplos significativos:

1. cuando Anne pregunta a Nicole dónde está, a través de su celular, hay un juego que propone el narrador del cortometraje que implica que la respuesta a la inquietud del personaje no es un nuevo mensaje sino la imagen que ese personaje está viendo. Desde este lugar, podría plantearse que ese plano es una manifestación clara de lo que Vanoye llama discurso indirecto libre en el cine. El narrador del film está interpretando lo que piensa el personaje. Plano siguiente, se confirma ahora sí, a través del mensaje de texto, lo que el narrador previamente anticipó.

2. cuando una de las jóvenes que manda mensaje de texto pregunta cuán bello es Artaud, a la otra no le alcanzan las palabras para describirlo. Directamente filma la pantalla y responde a la pregunta con una imagen. Nueva forma de diálogo que lleva a pensar en la capacidad de producción y reproducción de la imagen audiovisual.

En el pasaje de una imagen a la otra, se genera un proceso reflexivo que incita al espectador de cine contemporáneo a preguntarse, a pensar, a decir, y las respuestas a sus preguntas son nuevas imágenes que remitan a tantas otras preguntas e inquietudes. Diálogo interactivo que en este caso, permite una reflexión sobre el proceso de representación. Podría decirse que la cadena dialógica no se ve interrumpida, parafraseando a Bajtin. La recepción de un film no es un proceso pasivo sino que involucra varias actividades al mismo tiempo que operan como emisores-receptores que permanentemente van cambiando de rol. El cine se mira en el cine que a su vez es mirado por cámaras de video o fotografía o por cámaras de video que están dentro de celulares. Egoyan incluye un plano de su película “El liquidador” donde un personaje valoriza el espacio off denominado por Burch como el quinto segmento, el que se encuentra “detrás de cámara” (1983: 26) y el que se identifica más claramente con la apelación directa al espectador, a través de la acción de sacar una foto hacia él.

Para finalizar este punto, observamos que es significativa la posición del narrador del film. La focalización cero da cuenta de un agente focalizador que sabe y conoce más que los personajes, y por lo tanto organiza el discurso narrativo a su manera. Se asume como “el mostrador de imágenes, el gran imaginador” tal como plantean Gaudreault y Jost citando a Laffay (1995: 22), y propone un puzzle al espectador, donde éste debe reconstruir lo que aquél deliberadamente deconstruyó. Nuevamente la idea de interacción.

#### **DISPOSITIVOS LINGÜÍSTICO-REALIZATIVOS**

En el cortometraje se alternan planos generales, abiertos, y planos detalle. Estos últimos son los que se le dedican a los celulares. La comunicación, el diálogo, se produce a través de ellos, razón por la cual, estos planos detalle sustituyen a los que hubieran tenido relevancia en otro sistema narrativo-conceptual: los primeros planos de los personajes que dialogan. Sin embargo, estos planos detalle tienen su contrapunto en la pantalla: claramente se observa el encuadre destacado y elegido por Egoyan tanto de los personajes de Juana, como de Naná como de Hera, al que hay que agregarle el de el personaje que encarna Antonin Artaud. Se elige para la interacción el encuadre tradicional que abre camino a la subjetividad. El primer plano está en la pantalla, en la tradición cultural del cine; el plano detalle, el que no muestra rostros sino partes de rostros o simplemente objetos, está en la realidad tecnificada y globalizada.

#### **MULTICULTURALIDAD. GLOBALIZACIÓN**

Partiendo del hecho de que el director de la película, Atom Egoyan, es en sí mismo una manifestación del cruce multicultural contemporáneo (nació en Egipto, de padres y tradición armenia, y está radicado en Canadá), la película hace dialogar diferentes culturas entre sí. Pero lo que es llamativo es que el diálogo propiamente dicho dentro de la pelí-

cula (diálogo de palabras; diálogo entre imágenes) se asocia a una cultura global, que mediatiza el proceso de comunicación a través del uso del teléfono celular, y que une a personajes, sin rostro ni identidad. Es significativo que en el corto los que serían los verdaderos protagonistas en otra modalidad narrativa, no tienen el peso de su imagen como centro, sino el del aparato que se la otorga. Son Anne y Nicole, reconocibles sólo por un nombre escrito, no por un rostro, un cuerpo, una gestualidad. Parecería ser intencional la no aparición de rostros, tal vez por el hecho de que los rostros que tienen peso en el cortometraje son los de los personajes de las películas. Y nos preguntamos entonces, teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, si esta toma de posición estética no es una manifestación de una postura ideológica.

A través de los primeros planos, entonces, se observa el diálogo entre culturas diferentes: la reflexividad nórdica de Carl Dreyer dialoga con la impetuosidad francesa de Jean Luc Godard; la mártir religiosa dialoga con la prostituta desencantada de la vida. Ambas se miran, gracias a la acción del montaje tanto de Godard como de Egoyan, y la resultante es una mirada identificatoria que interroga respecto del sentido de la vida y del valor de la justicia. Juana y Naná interactúan y pueden mostrarle al espectador la poca distancia que hay entre sus respectivos contextos culturales. Ambas sufren la injusticia de una sociedad que no las comprende y las condena. Ambas se preguntan acerca del valor de la vida y la muerte. Ambas comparten la cercanía del mundo masculino que detenta el poder y las somete. Juana y Naná dialogan sin palabras. El intercambio es emocional y reflexivo.

Por otro lado, el film “El liquidador” de Egoyan, muestra a una mujer también sometida a los caprichos de un hombre de apariencia ambigua, que muestra una cara, pero tiene otra u otras que oculta. Aquí, entonces la posibilidad de hermanar en diálogo a las tres mujeres que aparecen en pantalla. Tres mujeres que se ven sometidas a la injusticia y la incompreensión. Pero también el director hace dialogar de un modo muy interesante a su personaje femenino, la censora Hera, con sus tradiciones y su bagaje cultural. Ella graba las películas para su hermana, Seta, emigrada armenia que llega a Canadá y no pronuncia una sola palabra en la lengua del país. Hera, como acto solidario, dado que ambas hermanas siempre fueron muy unidas –y Seta se comportó casi como una madre para Hera–, le graba las películas para que ella sepa qué es lo que hace en los momentos en los que no están juntas. De este modo Seta interactúa con su hermana, no en acto sino virtualmente. Las imágenes que ve le permiten dialogar con los sentimientos y sensaciones de su hermana en el momento del visionado. Y de este modo, preservarse como familia, sentirse unidas frente a una realidad que se va haciendo cada vez más hostil para ellas. Hera informa en una escena clave de la película, que esa familia vivía en un pequeño pueblo de Armenia, y ahora estas mujeres emigradas se insertan en una sociedad que las desafía, las incita a globalizarse y a perder, de alguna manera, su identidad nacional de origen.

#### **INTERTEXTUALIDAD-INTERDIALOGALIDAD**

“[...] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee al menos como doble” (Kristeva 2004: 190).

Nos interesa tomar la idea de leer el lenguaje poético como doble, ya que aprovechamos el hecho de que el título del corto que analizamos es, justamente *Artaud double*

*bill*. La expresión en inglés indica los programas dobles, donde el espectador concurría al cine y veía dos películas. Así, Artaud, artista doble, escritor-poeta, actor, aparece tanto en el film de Dreyer como en el de Godard. E incluso podríamos agregar, en el de Egoyan. Sería una visión triple, o múltiple si se quiere, si se toma en cuenta que también aparece en el celular que lo filma. Lo importante es destacar el hecho de que la poeticidad de la imagen es producto de una cadena de asociaciones. Una invita a la aparición de la otra, pero no en yuxtaposición sino en diálogo. La aparición de Artaud en el film de Godard no es meramente una aparición decorativa. Hay una vinculación intersubjetiva, que hace dialogar las formulaciones que el personaje le hace a Juana, con las que el personaje de Naná se hace a sí misma. Podría decirse que Artaud dialoga doblemente con Juana y con Naná. Las interroga simultáneamente. Mientras tanto, se le aparece a la espectadora contemporánea, quien lo recepciona de distinto modo: "How beautiful!" Obviamente, el texto poético cinematográfico primero es el origen del segundo y ambos, los del tercero. Pero nuestra postura invita a pensar que es necesario recuperar la noción de diálogo, y así entender el fenómeno intertextual como un fenómeno interdialogal. Un texto da y recibe, escucha y propone, oferta y demanda del otro. Y en este proceso la ampliación del espesor del diálogo es tal que llega hasta el espectador, receptor del cine contemporáneo que se ve en la absoluta necesidad de dialogar con esas imágenes y sonidos, no recepcionar pasivamente sino también hacer escuchar su voz, sus necesidades, sus dudas, sus preocupaciones.

## CONCLUSIÓN

Creemos que Egoyan a través de este corto pero intenso film, reflexiona acerca de la modalidad de recepción cinematográfica contemporánea, planteando, justamente la construcción por capas de sentido que se multiplican no en mera acumulación sino en permanente interacción unas con las otras. Al mismo tiempo, muestra que la recepción es un proceso activo no sólo desde el lugar de la actividad cognitiva sino a través de los recursos tecnológicos que permiten una interactividad real, que toma como base el teléfono celular que no sólo permite el comentario verbal sino también la filmación que puede transmitirse en acto, simultáneamente con la recepción. El sujeto es portador de imágenes, reproductor de imágenes, y creador de imágenes. El celular es colocado en un determinado emplazamiento, y la captación del plano también se transformará en una toma de posición subjetiva que plasma un sentido.

Sin embargo, nos preguntamos si detrás de esta descripción del fenómeno interdialogal contemporáneo, no hay una crítica velada que apunta a resignificar el viejo cine de rostros que dialogan con voz o sin voz, respecto de este que se tecnifica, globaliza y mediatiza la interacción sensible.

## BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, J. y M. MARIE (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca.  
BURCH, N. (1983). *Praxis de cine*. Madrid: Fundamentos.  
GAUDREAU, A. y F. JOST (1995). *El relato cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós.  
KRISTEVA, J. (2004). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.  
VANOYE, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guión*. Buenos Aires: Paidós.