

## Atom Egoyan

La obra de Atom Egoyan durante su primera década de cineasta, desde *Next of Kin* hasta *Exótica*, es un bloque cerrado; lo que hace su trabajo posterior es inscribir sus mismas preocupaciones anteriores en otros formatos de producción. Al igual que sucede con el Wong Kar-wai de *Days of Being Wild*, todo Egoyan está ya en *Next of Kin* y *Family Viewing*, sus dos primeros largos; incluso esa condición de cineasta con acento armenio que se negocia explícitamente en *Calendar*, *Ararat* y *Citadel*. Su reconocible personalidad artística asoma incluso, en boceto, en cortos primerizos como *Howard in particular* y *Open House*, que revelan ya una sensibilidad modernista educada en el teatro del absurdo (Beckett, Pinter), que marca a los actores de sus primeros films un patrón de interpretación decididamente alejado del naturalismo. En esos primeros años, los *años video*, Egoyan revela también una aguda preocupación específica por el estatuto de la imagen narrativa, que no le abandonará nunca.

A esto se añade el hecho milagroso de que Egoyan ha conseguido mantener a su lado durante un cuarto de siglo un *equipo estable* tanto artístico (su esposa Arsinée Khanjian, Maury Chaykin, Elias Koteas, Gabrielle Rose y David Hemblen son rostros habituales; y ha repetido más de una vez con Bruce Greenwood, Sarah Polley o Don McKellar) como técnico (el músico Mychael Danna, el fotógrafo Paul Sarossy, la montadora Susan Shipton, la directora artística Linda del Rosario, el sonidista Steven Munro). La consistencia de su visión, en ese sentido, es apabullante y aparece fielmente plasmada en los proyectos más diversos. No hace falta emprender –como decía Serge Daney– una búsqueda angustiada de trazas de autoría en su cine porque están bien a la vista, ya parta de textos propios o ajenos, ya se vaya a rodar a Irlanda, Armenia o Hollywood o permanezca en Toronto. De ahí puede surgir, precisamente, la sensación de repetición o de falta de avance; si bien esto no fue nunca algo que preocupara a la vieja política de los autores.

A Egoyan parece concernirle especialmente la tendencia a construirnos realidades e identidades alternativas. Le preocupa también, tanto cómo le fascina, el modo en que la nueva tecnología de las comunicaciones media la identidad, que queda registrada en una serie de representaciones manipulables: grabar, reproducir y borrar: ése es el juego, como se explicita en *Krapp's Last Tape*. Puede explorar lo primero (la identidad como construcción) a través de lo segundo (la mediación de la tecnología) y así lo hace en sus primeros films, que por eso se convierten en precisos artefactos de cierta condición contemporánea de la humanidad, y también de cierta condición de la imagen modernista en la era posmoderna.

Pero también puede explorar lo primero *sin* lo segundo. A partir del momento en que Egoyan decide prescindir del video para evitar, primero, que interfiera en la lectura de sus films, y, después, que se convierta en un recurso convencional y pierda todo su valor inquisitivo como provocador medio de suscitar la evaluación de la imagen, sus personajes siguen haciendo exactamente lo mismo pero sin tecnología: lo hacen a través de su interacción con los demás personajes.

Desde comienzos de los años 90 se multiplican en el cine ejercicios de ruptura de la linealidad narrativa clásica: para dar cuenta de ello los estudiosos han acuñado términos como narraciones modulares, tramas alternativas, narraciones en red o incluso la borgesiana expresión de películas de senderos que se bifurcan. Este tipo de narraciones de *vidas cruzadas* han llegado a representar una norma relativamente usual en el cine contemporáneo. La particularidad del cine de Egoyan es que no se reduce a una multiplicación de hilos narrativos, aunque sus films sigan el mismo principio estructural del *zapping*. Pero el entrecruzamiento de sus películas sigue un patrón único: el avance de cada uno de los diversos hilos narrativos no se produce, como suele ocurrir en el cine modular, por *entregas sucesivas*. En Egoyan prima la repetición y el paralelismo, el eco y la resonancia; la cronología aparece fracturada no sólo por el principio de interrupción que comparte con el cine modular sino, sobre todo, por los saltos en el tiempo hacia delante y atrás, y por la utilización de tiempos verbales ambiguos y de modos subjetivos.

La forma que mejor describe sus estructuras en mosaico o en constelación, entonces, es la espiral: como diría el Anton Walbrook de *La Ronde*, Egoyan “ve” sus argumentos en ronda, traza círculos en los que cada parada adquiere un sentido distinto la siguiente vez que volvemos a pasar por el mismo punto. Muchas veces una escena determinada alude a “momentos que ya se han visto antes”, y las situaciones o temas adquieren un sentido distinto porque “han sido reposicionados dentro de la historia”. Eso explica lo difícil que resulta describir una película de Egoyan, no (sólo) porque *atomiza* sus argumentos, sino (sobre todo) porque la perspectiva de cada hilo narrativo cambia cada vez que lo retoma de nuevo: los personajes no saben lo mismo en un momento dado que después, nosotros estamos en una situación similar respecto a ellos y el sentido de sus acciones, y un permanente y acumulativo efecto de resonancia entre los diversos hilos hace que el sentido de cada uno de ellos y de su relación recíproca se amplíe sin cesar.

**Antonio Weinrichter**, *Teorema de Atom. El cine según Egoyan*, T&B, 2010.