

## Atom Egoyan

Lo primero que llama la atención en el cine de Atom Egoyan es su estructura narrativa. Sus argumentos se *comportan* de manera tan artificial y tan poco lineal como sus personajes. En sus películas, durante la primera media hora no se sabe lo que pasa, ni se entiende la relación entre las escenas que van mostrando de forma alternada a diferentes personajes que, sin previa identificación, desarrollan extrañas conductas. A falta de un *master shot* inicial que nos sitúe en la ficción, nos vemos inmersos en un proceso en marcha. En contraste con el cine “comercial”, en donde la historia suele quedar claramente establecida en los diez primeros minutos, el espectador de Egoyan debe aplazar su edípica pulsión por saber a dónde conduce el relato y de quién o de qué trata: debe dejarse llevar, alimentándose de la fascinación, la energía o la pura intriga que le transmitan las imágenes. Egoyan razona así su preferencia por esta construcción “en enigma” de sus películas-rompecabezas: “Desde el punto de vista energético me parece mejor empezar con esta fragmentación porque esto induce en el espectador una cierta tensión, el deseo de que más tarde todo llegue a adquirir una cohesión. Prefiero trabajar así que partir de algo concreto para expandirlo después”. Según avanza el metraje, siempre siguiendo el mismo principio de fragmentación, las diversas líneas se cruzan y luego se solapan. Progresivamente, van proyectando su sombra unas sobre otras, ampliando su sentido de manera orgánica, como en una cámara de espejos semántica, hasta producir un efecto de resonancia que llega a dar vértigo. Esto va mucho más allá de una mera estrategia de construcción que añadir a la discontinuidad de textura, incluso de soporte, de sus films, a excepción de *El liquidador* y *Exótica*: señala un modo de funcionamiento y una forma de producir sentido que son específicos de la obra de Egoyan dentro del contexto del cine mundial (¿qué otro cineasta, incluidos los que orquestan películas *corales*, y a excepción quizá de un Robert Altman, se atreve hoy a organizar su material de esta forma?). En efecto, su sentido último, que no único, reposa sobre dicho efecto de resonancia: es importante señalar que en las películas de Egoyan las diferentes líneas no confluyen en un sólo núcleo final que anule, ordenándolo, reduciéndolo, “explicándolo”, el despliegue anterior. Lo que cuenta en sus películas, lo que cuentan sus películas, es el juego de reflejos y de reflexiones, de imágenes y de proposiciones que se proyectan entre sí.

(...) La dificultad de separar lo “argumental” de lo “temático” a la hora de contar una película de Egoyan es una clara demostración de que en su cine el sentido proviene de la estructura. Como él mismo ha dicho: “Nunca quedo satisfecho cuando intento hacer que

(estas) ideas sean propuestas de manera literal por los personajes. Por tanto, intento hallar una estructura que pueda solucionar el problema”. Ciertamente, la forma de *entrar* que tiene el espectador en una película de Egoyan le predispone, si es que no se siente rechazado por ella, a buscar y absorber su sentido de forma menos unívoca, más modulada y subjetiva, que en el cine tradicional.

(...) Egoyan dijo una vez que todas sus películas son como un *strip-tease*. Lo dijo medio en broma, a cuenta de *Exótica*, añadiendo que lo que hace en su cine es desnudar a sus personajes. Sigamos la analogía un poco más allá. En esta forma de representación se parte de una apariencia, un deseo, una promesa, que siempre se cumple en forma de ritual (existe suspense pero no sorpresa). En el cine de Egoyan los sentidos se van entrelazando, como los ropajes que van cayendo, hasta llegar al punto que ha desencadenado todo el juego: es un proceso menos evidente pero sigue un desarrollo similar. Otro isomorfismo: hay algo que queremos ver/saber pero el llegar a ello no invalida el proceso anterior, que es lo que da valor a la revelación final. Hay otros films que construyen también el principio de su trama “en paralelo”; pero antes de llegar a término el sentido converge con efectos retroactivos y el cuerpo desvelado es menos sugerente, misterioso, ¿atractivo?, que lo que prometía vestido por los ropajes de la ficción, de la anticipación. Éste es el secreto del cine de Egoyan: la resolución final (que en sus últimos films adquiere la forma de una epifanía) altera el sentido de situaciones y conductas anteriores, las explica incluso, pero no se agota en su función clarificadora. La ambigüedad no se disuelve, la escritura metafórica no se solventa con un ordenamiento de los elementos previos (como en el *dénouement* de la prosa policíaca), la resonancia no se apaga sino que queda vibrando, reverberando a lo largo de todo el cuerpo de la ficción. La circulación del sentido no se detiene y toda la ardua construcción inicial no queda invalidada como el puñado de ropas de la *stripper*, parte esencial de su ritual, que quedan abandonadas en el suelo del escenario. Finalmente, la condición del espectador de un *strip-tease*, un mirón que evalúa imágenes, resulta muy adecuada para la relación con su cine que propone Egoyan.

Toda película es un sistema, a veces contradictorio, a veces incoherente. La dinámica concreta y particular que se establece entre los elementos que lo constituyen convierte a todo texto fílmico en un sistema: si utiliza expresivamente un código de color, el color de un objeto dramáticamente significativo responderá a ese sistema particular definido por ese film concreto. El llamado cine clásico era más sistémico que el actual, en especial el realizado por cineastas de estética cerrada, según la expresión de Leo Braudy: “todo

significa” en las obras resonantes de Hitchcock, Lang, Sirk. Dejando aparte la modalidad abierta del cine clásico (Renoir, Rossellini) y la voluntad de cierto cine moderno, heredero de aquélla, de abrirse a la textura de la realidad y privilegiar la heterogeneidad de materiales, lo que caracteriza al cine posclásico y contemporáneo es la pérdida de gran parte de esa capacidad de formalización que tenía, no sólo la escritura clásica, sino en general todo aquel cine rodado en estudio por directores o productores que podían controlar todo el material que estaban utilizando. No deja de haber algunos cineastas modernos que enlazan con esa idea orgánica del cine; si bien las nuevas condiciones de rodaje hacen que esa voluntad de hacer films *cerrados* se concrete más a menudo en el terreno de las ideas que rigen la organización de los elementos de una escena que en el de los “valores de producción” propiamente dichos.

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