

TRABAJO DE INVESTIGACION FINAL

El tiempo a través del tiempo: Un análisis de la estructura narrativa en la filmografía de Christopher Nolan (1998-2017)

Autor/es:

Bauza, Santiago / santiagobauza1999@gmail.com

Spellanzon, Giuliana / giulispellanzon@gmail.com

Carrera:

Licenciatura en Ciencias de la Comunicación

Tutor:

Steconni, Natalio

Director de carrera:

Crettaz, José

Año: 2020

RESUMEN / ABSTRACT

La siguiente investigación apunta a lograr un análisis atravesando la filmografía completa del director de cine británico Christopher Nolan con el foco en su aproximación a la temática del tiempo, la cual se hace presente en la mayor parte de su obra.

A diferencia de otras investigaciones acerca del tema, en este caso se busca trazar constantes paralelismos entre las distintas obras del director, así como también observar cómo con el paso de los años fue aplicando conceptos de otros autores, otros formatos e incluso otras disciplinas.

PALABRAS CLAVES

Christopher Nolan - Tiempo - Sueño - Borges - Transposición - Memoria – Relatividad - Narrativa audiovisual.

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN.....	4
1.1.	TEMA.....	4
1.2.	PROBLEMA.....	4
2.	OBJETIVOS.....	6
2.1.	GENERAL.....	6
2.2.	ESPECÍFICOS.....	6
3.	MARCO REFERENCIAL.....	7
4.	MARCO TEÓRICO.....	10
5.	MARCO METODOLÓGICO.....	15
6.	DESCRIPCIÓN DEL CORPUS.....	16
7.	DESARROLLO.....	35
7.1.	CAPÍTULO 1: HUELLAS NARRATIVAS.....	35
7.2.	CAPÍTULO 2: ESTILO VISUAL.....	46
7.3.	CAPÍTULO 3: MANIPULACIÓN EN EL MONTAJE.....	57
7.4.	CAPÍTULO 4: MANIPULACIÓN EN EL MONTAJE.....	65
8.	CONCLUSIÓN.....	76
9.	BIBLIOGRAFÍA.....	79

INTRODUCCIÓN

Tema

La evolución de la percepción del tiempo en la filmografía de Christopher Nolan entre 1998 y 2017: Following (1998), Memento (2000), Insomnia (2002), Batman Begins (2005), The Prestige (2006), The Dark Knight (2008), Inception (2010), The Dark Knight Rises (2012), Interstellar (2014) y Dunkirk (2017).

Problema

El cine en sí mismo no nació como el objeto de análisis comúnmente aceptado hoy en día. Autores que fueron testigo de su génesis, como Henri Bergson, propusieron nuevas formas de pensar la representación del movimiento (1896), pero rechazó a este medio como el indicado para llevar estos pensamientos a cabo (1906). En su lugar, la teoría del cine comenzó a tomar forma a partir de la primera década del siglo XX, con la conformación de las escuelas estadounidenses (Porter, Griffith, Edison), soviéticas (Kuleshov, Eisenstein) y británicas (Williamson, Smith), como lo detalla Marco Grossi en “Elementos del Montaje Cinematográfico” (2002). Es a partir de la década del 1970 que el cine comienza a ser estudiado en términos semióticos y psicoanalíticos, y ya en 1988 Aumont y Marie definen cinco enfoques para dicho análisis; estructural, narrativo, icónico, psicoanalítico e histórico.

Así, llegamos a Christopher Edward Nolan, director de cine, guionista, productor y editor inglés de 49 años, nominado en cinco ocasiones al Premio Oscar; dos como productor, dos como guionista y dos como director. Gran parte de su trabajo fue logrado en colaboración con su hermano Jonathan, con quien escribió los guiones de algunas de sus películas más celebradas, como Memento (2000), The Prestige (2006), The Dark Knight (2008) y su secuela The Dark Knight Rises (2012) e Interstellar (2014).

Un patrón que suele repetirse a lo largo de la filmografía de Nolan es la manipulación. A simple vista puede ser considerado un aspecto que se da por sentado en el cine, dado que todo director es en sí un manipulador de la narrativa de su obra. No obstante, Nolan va más allá y evidencia aún más su intervención,

ya que trastoca las nociones del tiempo, los sueños, la memoria y las estructuras narrativas convencionales.

OBJETIVOS

General

En este contexto, esta investigación busca de qué manera el director manipula el tiempo para modificar la percepción de determinar a narrativa en sus películas a lo largo de los años estudiando los diez largometrajes que Christopher Nolan dirigió entre 1998 y 2017; *Following* (1998), *Memento* (2000), *Insomnia* (2002), *Batman Begins* (2005), *The Prestige* (2006), *The Dark Knight* (2008), *Inception* (2010), *The Dark Knight Rises* (2012), *Interstellar* (2014) y *Dunkirk* (2017). Este análisis busca ser longitudinal, es decir, lograr una comparación entre los objetos de estudio cronológicamente, con tal de observar el desarrollo de los recursos que utiliza a medida que avanza en su carrera cinematográfica, además de observar cómo aplica transposiciones y referencias intertextuales en esta manipulación.

Específicos

- Analizar el tiempo y la memoria como leitmotivs en la filmografía de Nolan y cómo es reflejada en sus personajes.
- Observar la temática del tiempo a partir de la paleta de colores utilizada para dar cuenta efectos de sentido en la construcción del tiempo.
- Estudiar los tipos de montaje utilizados en función de evidenciar las estructuras narrativas.
- Reconocer y explorar las referencias metatextuales y ejemplos de transposición que Christopher Nolan emplea en su filmografía.

MARCO REFERENCIAL

Para poder comprender la forma en que Christopher Nolan suele estructurar temporalmente sus películas es necesario primero entender muchos de los elementos que toma prestado, ya sea de obras cinematográficas como de otras disciplinas.

En primer lugar, se puede definir a la narrativa no lineal, uno de los formatos más utilizados por el director inglés, como una técnica en la que no se respeta la temporalidad convencional del relato. En este caso, los hechos no necesariamente proceden en constante avance hacia adelante, sino que se observan variantes tales como incongruencias temporales y/o espaciales.

Quizá uno de los ejemplos más icónicos del uso de este tipo de narrativa se encuentra en la novela *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar. Dicha obra está compuesta por 155 capítulos, los cuales pueden ser leídos en forma cronológica o bien en el orden en que el lector lo desee, como lo indicó el mismo Cortázar, siendo que de igual forma el relato conservaría el sentido, e incluso puede variar considerablemente su final.

No obstante, teniendo en cuenta la libertad que la literatura le ofrece al lector para darle la forma que desee a la narrativa, el cine se maneja con un lenguaje distinto. Tal como lo expresa la autora Julia Eckel, “el tiempo en la literatura está subordinado a la velocidad de la lectura y la imaginación temporal subjetiva del lector, mientras que en el film el espectador y el medio parecen estar subordinados a la progresión de un tiempo externo y objetivo”. De esta manera, en los primeros ejemplos de atemporalidad en el cine, como el uso de *flashbacks* en *Citizen Kane* (1941), de Orson Welles, no había margen para el público de intervenir en la narrativa como sí podía hacerlo en la novela literaria.

Sin embargo, este fenómeno estuvo sujeto a grandes cambios hacia el fin del siglo XX. Por más que se puedan encontrar ejemplos anteriores, fueron películas como *Reservoir Dogs* (1992) y *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, las que popularizaron un nuevo formato de narrativa no lineal. Dichas

obras presentan un cierto número de escenas en un orden arbitrario, en donde el espectador es quien tiene que otorgarle sentido y/o temporalidad para construir la narrativa. Aún así, el hecho de que estén presentadas de este modo permite otorgarle al público información que los personajes intradieгéticos no tienen, generando así una ironía dramática y un efecto que no lograría una narrativa cronológica.

En segundo lugar, es oportuno también explorar las formas en que otros directores han sabido manipular el tiempo en su narrativa para adentrarse en la psiquis de sus personajes. Uno de los ejemplos más característicos de esto son las narrativas de “bucle de tiempo”, en las que un personaje tiene que revivir una y otra vez un momento de su vida para corregir un aspecto de su personalidad. Este formato fue popularizado por Harold Ramis en su película *Groundhog Day* (1993), y luego revisitado en otras como *Happy Death Day* (2017), de Christopher B. Landon, y *Palm Springs* (2020), de Max Barbakow. Otra forma de manipulación puede ser encontrada también en *About Time* (2013), de Richard Curtis, la cual presenta un concepto de “viaje en el tiempo” diferente de otras realizaciones como *Back to the Future* (1985), de Robert Zemeckis; o *The Butterfly Effect* (2004), de Eric Bress y J. Mackye Gruber. Así, en lugar de avanzar o retroceder décadas en el tiempo para corregir eventos que tendrán consecuencias a gran escala, *About Time* se enfoca solo en retrocesos de unos pocos segundos que solo tienen efectos sobre el protagonista.

En tercer lugar, los sueños también han tenido una importante cobertura en obras predecesoras a las de Christopher Nolan que bien podrían haber influenciado en su trabajo. Una de las más reconocibles es *A Nightmare on Elm Street* (1984), de Wes Craven, que utiliza el concepto de los sueños como una manifestación de las inseguridades de la sociedad estadounidense de su época; el hecho de que el monstruo Freddie Krueger solo ataque a adolescentes en su despertar sexual puede ser visto como una reprimenda a su virilidad y promiscuidad generalizada. Por su parte, se pueden encontrar aún más aspectos que inspiraron a la filmografía de Nolan en *Paprika* (2006), de Satoshi Kon, en donde la protagonista intenta resolver problemas psicológicos de sus pacientes

entrando en sus sueños con un artefacto específico, de forma similar a la creación de escenarios en Inception (2010).

MARCO TEÓRICO

En una instancia preliminar de esta investigación se decidió indagar sobre estudios anteriores hechos en base a la filmografía de Christopher Nolan, con la idea de obtener múltiples perspectivas sobre el objeto de estudio. Con esto en mente, se han encontrado una serie de trabajos que han ayudado a enfocar los puntos en los cuales se debe centrar este análisis, tales como La Influencia de Jorge Luis Borges en las películas de Christopher Nolan, publicado por Rafael Pontes Velasco en 2018. En este caso se buscó profundizar sobre las numerosas referencias intertextuales que se pueden apreciar entre el cine del director británico y el autor argentino, enfocándose en cómo ambos abordan temáticas como la memoria, el tiempo, el sueño y la composición de los personajes en ambas obras y las similitudes que presentan. Así, este estudio ofreció una mirada profunda y detallada sobre cómo el trabajo de Nolan encuentra un fuerte correlato en distintos formatos, los cuales sirven de clara inspiración para manipular la narrativa de sus películas, e incentiva a continuar buscando influencias y ejemplos de transposición en su cine.

Asimismo, algunos de estos ejemplos son explorados por otro de los estudios consultados para este análisis, Análisis de la filmografía de Christopher Nolan, de Rubén Benítez Llamazares. Este autor cita específicamente a Graham Swift al repasar la no linealidad en las estructuras narrativas de películas como *Following* y *Memento*, a los referentes de la novela negra James Ellroy y Jim Thompson, a Jacques Tourneur como figura del *film noir*, a otros autores literarios del calibre de Edwin Abbott, Iain Banks y Madeleine L'Engle haciendo referencia a *Interstellar*, y a Charles Dickens en la composición de *The Dark Knight Rises*. A su vez, Benítez Llamazares también se hace eco de los recursos utilizados por Nolan en cada una de sus películas, no solamente dentro de la narrativa en sí, sino también de aspectos técnicos como la iluminación, el sonido y el montaje. No obstante, el enfoque de este autor está supeditado a cada una de las películas del director por sí mismas, contrario a la naturaleza transversal que busca este trabajo.

A su vez, se investigaron otros dos análisis que se focalizaron puntualmente en dos películas de Nolan, *Memento* e *Inception*, vistas desde dos elementos específicos. Por un lado, *Perspectiva, realidad o sueño: un análisis del filme El Origen de Christopher Nolan*, de Nathaly Paniagua Báez, profundiza sobre la temática del surrealismo en esta película, observando la historia del movimiento artístico y cómo está representado por Nolan en su obra. Por otro, en *Christopher Nolan visto desde Gerard Genette: Análisis narratológico de Memento*, el autor Efrén Cuevas observa el segundo largometraje del director inglés desde el punto de vista del análisis literario del teórico francés, partiendo de los ejes de la temporalidad invertida y la multiplicidad de versiones de la narrativa. Estos estudios serán de gran utilidad para esta investigación, dado que estas visiones de dos películas en particular contienen ciertos conceptos que también pueden ser aplicables en profundidad a otras obras de Nolan, tales como el narrador no fidedigno en películas como *Following* y *The Prestige*.

Por su parte, también han sido consultados para esta investigación algunos teóricos que han estudiado el campo del cine anteriormente y cuyos conceptos serán de gran utilidad para el desarrollo posterior. Para ello, se han utilizado como referencia los objetivos específicos nombrados anteriormente, que servirán de guía hacia la elección de las fuentes más relevantes al estudio. Así, entre los autores consultados para profundizar sobre los tipos de montaje que Nolan emplea a lo largo de su filmografía y así evidenciar las estructuras narrativas, se encuentra Roy Thompson. En su libro *Manual de Montaje Cinematográfico* (1993), Thompson se encarga de definir al montaje como una transición entre dos planos que se realiza mediante el corte, donde la transición no es percibida por el espectador; el encadenado, donde es gradual y se consigue solapando las imágenes; y por fundido, donde se cambia gradualmente hacia una imagen negra. A su vez, estas transiciones difieren en su significado y características, las cuales se aplican en base a la situación que corresponda.

En otro término, en su publicación *Cómo analizar un film* (1990), Francesco Casetti y Federico Di Chio definen los tipos de montaje a partir de las formas de asociación de las imágenes. Entre ellas los autores distinguen la

asociación por identidad, que se verifica cada vez que un elemento se hace presente en dos imágenes continuas; la asociación por analogía, en la cual se repiten dos elementos similares pero no idénticos; la asociación por contraste, donde los elementos diferenciados pero en cuyas diferencias se encuentra una correlación; la asociación por proximidad, donde las imágenes presentan elementos que se dan por contiguos; y la asociación por transitividad, en la cual una situación presentada en un encuadre se prolonga en el siguiente.

Otra visión relevante acerca del montaje cinematográfico es ofrecida por Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía en su *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual* (1999), en donde es caracterizado como la combinación expresiva del tiempo, el espacio y la idea, e incluso lo califican como uno de los elementos más importantes para condicionar la experiencia de los espectadores, dado que “contribuye a la organización del film y al efecto que su observación causará en los espectadores” (1999, pág.173). De este modo, la definición de montaje es ampliada a partir de la apreciación de Román Gubern, que excede el solo corte o transición entre planos y habla de “una operación sintagmática realizada a través de un proceso de análisis basado en la fragmentación y selección de espacios y tiempos y que, por otro lado, no es otra cosa que una aplicación y una extensión de ciertas condiciones y percepción o de evocación de estímulos del mundo físico por el hombre” (1999, pág.173).

A su vez, Casetti y Di Chio también han sido consultados para encauzar el objetivo de observar la temática del tiempo a partir de la paleta de colores utilizada para dar cuenta efectos de sentido en la construcción del tiempo. Específicamente se tienen en cuenta sus reflexiones sobre el uso del blanco y negro y el color en el cine, donde en principio afirman que “los colores que posee un film son los colores del mundo”, pero encuentran excepciones cuando se activan “algunas consigas cromáticas que la mayoría de las veces se descuidan o emplean de una manera casual: la gama de las relaciones perceptivas (el verde que relaja, el azul que tranquiliza, el rojo que excita...); el juego de las tonalidades (calientes, frías, pastel, etc.); las referencias ideológicas (el rojo como progreso, el negro como reacción...)” (1991, pág.91), así como también los casos en que

los colores son funcionales con respecto al relato, ofreciendo códigos suplementarios a los códigos de la narratividad con el objetivo de asociar ciertos personajes o motivos con distintas tonalidades. Por otra parte, en cuanto al uso del blanco y negro, Casetti y Di Chio detallan sobre el giro en la convención; lo que antes era hábito hoy rompe con la normalidad gracias al avance tecnológico, lo cual convierte a la escala de grises en “preciosismo un poco “retro”.

Además, cuando por un lado en esta investigación se busca analizar el tiempo, la memoria y los sueños como *leitmotivs* en la filmografía de Nolan, es muy oportuna la definición de leitmotiv aplicada al guión cinematográfico que ofrecen Angelo Marchese y Joaquín Forradellas en su *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria* (1986). En él, los autores ubican el concepto de *leitmotiv* dentro de lo que comprenden como el desarrollo temático, pensando en la construcción de sentido. De manera similar, los autores también acuden al “tema” para “explicar o resumir de alguna manera la visión del mundo que contiene un relato” (2007, pág.238), que asimismo contiene “el pensamiento central del relato, aquello de lo se habla, lo que hace inteligible la relación entre forma y contenido” (2007, pág.238).

Por otro lado, Emeterio Diez Puertas en su artículo *La Escritura Cinematográfica y el Leitmotiv* expande la aplicación del término en el cine al hablar de su aporte a la construcción del sentido autorial, es decir contener un sentido cultural y un sentido estructural. A su vez, el autor expone tres operaciones de entendimiento de un film; un sentido filosófico, referente a la ética y estética; un sentido literal o ficcional que comprende los sucesos, personajes y situaciones que componen el significado de la trama; y un sentido discursivo, referente a “la intención que el autor esconde tras el plano de la transmisión narrativa y el lenguaje” (2007, pág.239). Diez Puertas así determina que, al igual que en este estudio, prima el sentido filosófico en la consideración del guión, debido a que “determina el sentido ficcional y el sentido discursivo”.

Explotando otro de los objetivos de este análisis, el de explorar las referencias metatextuales y ejemplos de transposición que Christopher Nolan

emplea en su filmografía. Para esto han sido consultados múltiples trabajos del autor argentino Jorge Luis Borges, en particular poemas que se encuentran en sus compilaciones *Ficciones* (1944), *El Hacedor* (1960), *Elogio de la Sombra* (1969) y *El Libro de Arena* (1975), y cuentos como *Las Ruinas Circulares* (1940). Por su parte, para comprender algunos de los saltos y modificaciones que se dan en la narrativa de sus películas, es necesario remontarse a los trabajos de Albert Einstein, específicamente en *Sobre la Teoría de la Relatividad Espacial y General* (1916), así como también los del físico Michio Kaku, en su libro *Mundos Paralelos* (2004).

MARCO METODOLÓGICO

La siguiente investigación, de tipo descriptiva, tiene como objetivo elaborar un análisis longitudinal de la filmografía de Christopher Nolan, y observar una evolución paulatina en su abordaje de la temática del tiempo, tanto en términos narrativos como estéticos y de construcción de los personajes. Para lograr esto, se ha decidido estudiar la filmografía completa del director británico, que incluye los largometrajes *Following* (1998), *Memento* (2000), *Insomnia* (2002), *Batman Begins* (2005), *The Prestige* (2006), *The Dark Knight* (2008), *Inception* (2010), *The Dark Knight Rises* (2012), *Interstellar* (2014) y *Dunkirk* (2017). Se trata así de un análisis cualitativo, el cual se guía por áreas o temas significativos de la investigación desde una perspectiva más bien social y cultural, la cual busca desenmascarar los mensajes ideológicos y filosóficos detrás del corpus a partir del análisis de su contenido (Amezcuca, 2002).

Asimismo, con el fin de encontrar respuestas a la pregunta de investigación, este proyecto empleará técnicas tales como el análisis visual de discurso, el cual ayuda a identificar sentidos o motivos presentes en las películas a través del uso de patrones enunciativos. Específicamente, se observará el uso del montaje para distinguir visualmente los períodos de tiempo comprendidos dentro de la diégesis, tanto en el mundo “real” como en el onírico, las estructuras narrativas tradicionales y cómo Nolan las deconstruye y modifica para adaptarlas a su propia narrativa y cómo se hace eco de conceptos empleados no solo por otros cineastas, sino también por autores de otra disciplina de las ciencias humanas, como la literatura.

Con el fin de proveer una mejor organización del análisis, el mismo estará dividido en cuatro secciones; narrativa, color, montaje y metatexto.

DESCRIPCIÓN DEL CORPUS

Following (1998)

Nolan comenzó su carrera como director tomando también los roles de escritor, productor, camarógrafo y editor en *Following*, en 1998. La ópera prima fue desarrollada economizando lo más posible el presupuesto, parte del cual salía del bolsillo del realizador, por lo cual se filmó con luz natural y muchas de las escenas tuvieron que ser ensayadas repetidas veces para ser grabadas en la menor cantidad de tomas.

La trama gira en torno a Bill (Jeremy Theobald), un joven escritor desempleado que busca inspiración para escribir su primera novela siguiendo a extraños. En principio se pone ciertas pautas sobre a quiénes seguir y por cuánto tiempo, hasta enfocarse en Cobb (Alex Haw) un hombre trajeado y elegante, que no tarda en darse cuenta de la presencia de Bill e invitarlo a participar en una serie de robos que él trama sobre la marcha. Sin embargo, Cobb no dice robar por lo que pueda encontrar, sino para examinar la intimidad de las víctimas y exponer sus secretos.

Bill encuentra asimismo una nueva motivación para su vida, y desarrolla la identidad de Daniel Lloyd, un hombre también trajeado que organiza sus propios robos. En el camino se involucra con una de sus víctimas (Lucy Russell) que resulta ser la novia de un jefe criminal (Dick Bradsell) a quien abandonó tras asesinar a un hombre en su casa. Bajo sospecha de que este hombre la está chantajeando con fotos comprometedoras, Bill lo elige como su próxima víctima, pero es descubierto mientras hurgaba su caja fuerte. El ladrón se defiende con un martillo y logra escapar con dinero y las fotos, pero luego descubre que las fotos eran simples tomas de modelaje. No obstante, al momento de confrontar a su novia por el hecho, intuyendo que era parte de un plan organizado junto a Cobb, ella admite que Cobb está intentando ocultar sus huellas tras encontrar un cadáver en uno de sus robos, alegando que hay más de un ladrón como él.

Bill decide entonces acudir a la policía, y la mujer le informa del avance del plan a Cobb, pero éste le reconoce que todo formaba parte de una trama ideada junto con su exnovio. El cadáver pertenecía a una mujer que él mató, y la mujer tenía pruebas que lo colocaban en la escena del crimen, de manera que arregló el asesinato de su mujer por parte de Cobb, sin pruebas que lo relacionen. Dichas pruebas inculpan, sin embargo, a Bill; el martillo con el que Cobb mató a la mujer fue encontrado con las huellas digitales de Bill, dado que con él se había defendido mientras robaba la caja fuerte.

Memento (2000)

En el año 2000 fue estrenada Memento, la segunda película de Christopher Nolan. La obra, basada en el cuento Memento Mori escrito por su hermano Jonathan, es conocida como “la película que se rodó al revés”, dado que relata una trama criminal haciendo uso de una estructura narrativa no lineal dividida en dos; una que va desde atrás hacia adelante y otra de adelante hacia atrás, las cuales se conectan en el final.

El personaje principal es Leonard (Guy Pearce), un ex investigador de seguros que padece amnesia anterógrada, que le impide generar nuevos recuerdos y retenerlos en su memoria. Lo único que recuerda es el abuso y el asesinato de su esposa. Por lo tanto, está en una constante búsqueda del asesino para ejecutarlo y poder finalizar el deseo de venganza.

Al no poder tomar decisiones por sí solo debido a que no recuerda nada, decide tatuarse en el cuerpo todas las pistas que él considera necesarias para su investigación para atrapar al homicida. Además, Leonard toma fotos con su cámara polaroid con el fin de ayudarlo a reconocer personas o lugares y al reverso de las fotografías escribe anotaciones para recabar más información.

La historia cuenta con dos personajes más: Teddy (Joe Pantoliano) y Natalie (Carrie-Anne Moss). Por un lado, Teddy es un policía corrupto que pretende ayudar a Leonard con su búsqueda. Por el otro, Natalie se hace pasar

por una amiga íntima del protagonista. Sin embargo, ella lo utiliza para su beneficio propio con el propósito de quitar del medio a su ex pareja Dood (Callum Rennie), un narcotraficante que intenta matarla para vengarse de su actual novio Jimmy (Laurence Holden), un rival de Dood, que realiza sus operaciones en el mismo lugar que trabaja de ella como camarera.

En paralelo, Leonard relata por teléfono a una persona un acontecimiento de su pasado, la situación de Sammy Jankis (Stephen Tobolowsky) y su esposa (Harriet Sansom Harris). Cuando el personaje principal era un investigador de seguros examinó el caso de Sammy, quien padecía amnesia a causa de un accidente, y acudió a la aseguradora junto a su esposa para poder cobrar el dinero de la póliza. En esta anécdota Leonard les niega el cobro, dado que considera que está fingiendo y es toda una farsa. Asimismo, el seguro no cubre por enfermedades mentales.

Por consiguiente, la mujer de Sammy cree que él va a mejorar y recordar las situaciones. Él era médico, así que su esposa le pedía que le suministrara insulina. Por lo tanto, al verse colapsada y abrumada por la situación de su esposo, le pide que le inyecte varias veces en el día, esperando que vuelva a recordar. Sammy no puede recordar nada y hace lo que le pide su señora. En consecuencia, ella muere por sobredosis y entra en un estado de muerte cerebral. Como resultado, Sammy queda internado en una clínica para enfermos con problemas de salud mental.

En efecto, ambas historias confluyen dado que Teddy explica que la historia de Sammy en verdad es la vida de Leonard. El protagonista fue el causante de la muerte de su esposa, pero decidió borrar ese recuerdo de su mente y prefirió inventar un suceso paralelo que lo conduciría a una infinita venganza.

Insomnia (2002)

La tercera película que realizó el director británico fue Insomnia, estrenada en 2002. Es un remake del filme noruego Insomnia de 1997 protagonizado por el actor Stellan Skarsgård y dirigida por Erik Skjoldbjærg. Por lo tanto, no es una adaptación o una producción original de Christopher Nolan.

El protagonista es Will Dormer (Al Pacino), un prestigioso detective que viaja junto a su compañero Hap Eckhart (Martin Donovan) hacia una pequeña ciudad de Alaska, en donde nunca anochece, para investigar el brutal crimen de una adolescente de diecisiete años. A la vez, el detective está implicado en un caso que investiga asuntos internos. Por consiguiente, en la trama hay dos investigaciones en marcha: una de ellas es la búsqueda del asesino de la joven y la otra es para desenmascarar a un policía.

Dormer es experto en encontrar al culpable de los hechos, hasta dentro de los policías hay una colega (Hilary Swank) que lo admira mucho. Sin embargo, cuando están a punto de atrapar al homicida, el detective, por culpa de la niebla, confunde a su compañero con el asesino y dispara, matando a su ayudante. El personaje principal se encuentra al límite, ahora es responsable de resolver el crimen y su propio error entre la insomnia que va a sufrir por la culpa que le provoca la muerte de su amigo, alucinaciones y su pasado que lo persigue en toda la trama. El asesino, Walter Finch (Robin Williams), es testigo y empieza a llamarlo en secreto para hacerle ver que tienen mucho en común y chantajear al detective amenazándolo en contar lo sucedido.

Enseguida, el policía encuentra el domicilio de Finch; observa que es un solitario y escueto escritor local que no le importó golpear a la adolescente, una admiradora de su trabajo, por diez minutos. Dormer intenta hacer lo posible para poder incriminarlo, pero se encuentra encrucijado entre revelar la verdad y las amenazas del homicida. Las noches pasan y el detective no consigue conciliar el sueño debido a que esto perjudica la investigación. Mientras tanto, los demás policías interrogan al asesino, pero llegan a la conclusión que el criminal es el

novio de la chica dado que encontraron el arma homicida en su casa, colocada con intención por el cínico escritor.

Finalmente, saturado por la injusticia, Dormer va en busca del verdadero asesino, dispuesto también a confesar lo ocurrido con la muerte de su compañero. Al llegar a la cabaña del culpable, encuentra a una colega de él desmayada en el suelo por un golpe que le dio Finch. El detective inmediatamente saca su arma de fuego para ejecutar al malhechor.

Batman Begins (2005)

El siguiente proyecto de Nolan significaría una importante distancia de sus proyectos anteriores, convirtiéndose en el primer director en llevar al personaje de Batman a la pantalla grande en ocho años con *Batman Begins* (2005). Como inspiración y guía de la dirección de la trama, el realizador británico tomó elementos de los cómics *Batman: Year One* (1987), *The Man Who Falls* (1989) y *The Long Halloween* (1996).

La película comienza con un montaje de secuencias enfocadas en ciertos eventos clave de la vida del heredero multimillonario Bruce Wayne (Christian Bale). Por un lado, se enfoca en su infancia, en cómo desarrolla su fobia a los murciélagos; el asesinato de sus padres Thomas (Linus Roache) y Martha (Sara Stewart) a la salida de una ópera en Ciudad Gótica, dejándolo a cargo de su mayordomo Alfred Pennyworth (Michael Caine); cuando años más tarde se harta de buscar llevar al asesino, Joe Chill (Richard Brake), a la justicia e intenta matarlo por sus propios medios, hasta que la mafia de Carmine Falcone (Tom Wilkinson) lo logra primero, lo cual lleva a Wayne a exiliarse por siete años para conocer mejor el mundo del crimen y el combate alrededor del mundo.

Intercalado entre estas escenas se proyecta el encuentro de Wayne con Henri Ducard (Liam Neeson) en una prisión en Bhután. Ducard le enseña a Wayne las formas de la Liga de las Sombras, liderada por Ra's Al Ghul, cuyo objetivo es combatir la corrupción y demás males a partir del caos, y Wayne accede a entrenarse bajo su ala para mejorar su combate y superar su fobia. No

obstante, al enterarse de que la Liga considera que Ciudad Gótica no tiene salvación, él la rechaza y vuelve a su hogar con la intención de protegerlo.

A su regreso, Wayne se manifiesta como un millonario malcriado y mujeriego en público, mientras que en secreto accede a tecnología de avanzada para la defensa por parte de Lucius Fox (Morgan Freeman), un amigo cercano de su padre, para darle forma a su nueva identidad como vigilante: Batman. Bajo esta nueva persona, Wayne logra llevar a Falcone a la cárcel ofreciendo ayuda a la fiscal Rachel Dawes (Katie Holmes) y al Sargento de policía James Gordon (Gary Oldman). Una vez en prisión, Falcone se encuentra con el psicólogo Jonathan Crane (Cillian Murphy), quien le revela una sustancia alucinógena que lo altera a tal punto de llevarlo a un hospital psiquiátrico. Al ser confrontado por Dawes y luego Batman, Crane revela que busca infestar el suministro de agua de Gótica con el alucinógeno como parte del plan de la Liga de las Sombras de destruir la ciudad, por lo que Batman le entrega a Gordon un antídoto desarrollado por Fox para distribuirlo en masa. No obstante, durante una fiesta de cumpleaños de Wayne reaparece Ducard, quien revela ser en verdad Ra's Al Ghul y que continuaría con el plan de Crane vaporizando el agua de Gótica, con el fin de infectar a toda la población y causar enfrentamientos por la escasez, y liberando a los criminales presos. Wayne rechaza una vez más sumarse a su causa, a lo que Ra's responde quemando su mansión y dejándolo por muerto, hasta ser salvado por Alfred.

Con tal de cumplir con su cometido, Ra's conecta el emisor del alucinógeno al monorriel de Gótica, el cual impactaría en la central hídrica de la ciudad y lo esparciría. Para frenar esto, Batman le instruye a Gordon utilizar uno de los vehículos de Fox, el Acróbata, para destruir las vías del monorriel. Tras salvar a Rachel de un grupo de criminales liderados por Victor Zsasz (Tim Booth) y revelarles indirectamente su identidad, Batman intenta frenar el monorriel conducido por Ra's en un combate cuerpo a cuerpo, pero cuando se le presenta la posibilidad de matarlo, se resiste a hacerlo, pero de todos modos lo deja morir cuando el monorriel descarrila.

Finalmente, Batman se gana el reconocimiento de Ciudad Gótica y se pone a disposición para continuar colaborando con Gordon, que es ascendido a Teniente. A su vez, Wayne toma control de la empresa de su padre, reemplazando al empresario inescrupuloso William Earle (Rutger Hauer) por Fox, y obtiene el amor de Rachel, aunque la rechaza alegando que no pueden estar juntos mientras Gótica continúe necesitando de Batman.

The Prestige (2006)

La siguiente película de la que Nolan se hizo cargo se trató de un proyecto con ambiciones similarmente altas, *The Prestige* (2006). Una adaptación de la novela de mismo nombre publicada por Christopher Priest en 1995, llamó la atención también por ser la tercera película estrenada en cuestión de meses en abordar el mundo de la magia, como ya lo habían hecho *The Illusionist*, de Neil Burger, y *Scoop*, de Woody Allen, que incluso contaba con dos de los actores principales del film de Nolan.

La trama gira en torno a dos magos en la Londres del siglo XIX, Robert Angier (Hugh Jackman) y Alfred Borden (Christian Bale), que solían trabajar juntos bajo la tutoría de John Cutter (Michael Caine), un ingeniero encargado de diseñar trucos para el escenario, pero que se vuelven enemigos acérrimos cuando Angier acusa a Borden de mala praxis que conllevó a la muerte de su esposa, Julia (Piper Perabo), durante un truco de escape de un tanque de agua. Como resultado, cada uno da puntapié inicial a sus propias carreras, mientras que Cutter decide trabajar con Angier.

Borden, por su parte, comienza a ganar notoriedad con un truco en el cual genera la impresión de transportarse de una punta de su escenario a otra instantáneamente, lo cual lleva a Angier a querer replicarlo. Para ese fin, él contrata a un doble para que aparezca en su lugar, pero cuando es el doble quien recibe el aplauso del público, decide descubrir el secreto detrás del truco de Borden enviando a su asistente, Olivia Wenscombe (Scarlett Johansson), para espíarlo. El plan no resulta para Angier, dado que Wenscome se convierte en la

amante de Borden y mejora su espectáculo, pero sí obtiene su diario personal y la clave para obtener su secreto: el científico Nikola Tesla (David Bowie).

Angier luego viaja a Colorado, creyendo que Tesla le construyó una máquina de teletransportación a Borden, pero el diario íntimo resulta ser apócrifo. No obstante, Tesla accede a construir una máquina para Angier, pero en lugar de teletransportar objetos la máquina los duplica. Angier la recibe, aunque Tesla le advierte que su obsesión lo puede llevar a su perdición.

Mientras tanto, Borden exhibe comportamientos erráticos manifestados en sus relaciones con Olivia y su mujer, Sarah (Rebecca Hall), que llevan a que la primera lo deje y la segunda se suicide. Angier presenta su nueva versión del truco, ahora utilizando la máquina que le construyó Tesla, opacando al de Borden. Sin embargo, mientras busca el secreto detrás de la “teletransportación”, el rival encuentra a Angier ahogándose en un tanque de agua de forma muy similar a su esposa. Cutter, testigo de toda la secuencia, acusa a Borden de asesinar al mago, y es por consiguiente condenado a la horca.

Mientras Borden está en el corredor de la muerte, Angier le revela que está vivo, habiendo asumido la identidad de un inmigrante estadounidense llamado Lord Caldlow, y consigue la custodia de la hija de Borden, Jess (Samantha Mahurin). Cutter se indigna ante el engaño de Angier, pero acuerda en que deben deshacerse de la máquina de Tesla.

Angier vuelve a su viejo teatro, pero es sorprendido por Borden, quien lejos de estar muerto le dispara y le revela el secreto detrás de su truco: un gemelo. Mientras ambos tomaban el nombre de Borden en el escenario, fuera del mismo intercambiaban vidas; uno era Alfred Borden, el otro Bernard Fallon, explicando de esta forma sus romances dispares con Olivia y Sarah. En su agonía, Angier le confiesa que su intención detrás de la obsesión era “engañar al público, solo por un segundo”, y ver sus expresiones de asombro, cosa que también logra en Borden cuando éste se entera hasta qué punto llevó a cabo dicha obsesión: cada noche un clon de Angier era creado por la máquina, mientras otro moría ahogado en un estanque.

The Dark Knight (2008)

La segunda parte de la trilogía centrada en Batman que Nolan realizó fue *The Dark Knight* (2008), que se sitúa inmediatamente después de los eventos de su predecesora, *Batman Begins* (2005). En este caso, el realizador obtuvo inspiración de *The Long Halloween* (1996), enfocándose en el origen de Harvey Dent a diferencia de los elementos que tomó para la primera película, y *The Killing Joke* (1988).

La trama se centra en la alianza para desbaratar el crimen organizado de Ciudad Gótica que forman Bruce Wayne (Christian Bale), desde su identidad como el vigilante Batman, el recientemente ascendido a teniente James Gordon (Gary Oldman) y Harvey Dent (Aaron Eckhart), un político idealista, en cuyas manos confía Wayne que puede dejar a la ciudad para desarrollar su relación con Rachel Dawes (Maggie Gyllenhaal, reemplazando a Katie Holmes).

No obstante, el liderazgo de la mafia de la ciudad es tomado a la fuerza por el Guasón (Heath Ledger), un hombre cuyo interés no se encuentra en los bienes materiales o en la superioridad moral, sino en la simple generación de caos. Para lograr esto, su principal objetivo es acabar con la esperanza de la ciudad con una sucesión de asesinatos, cuyas primera víctimas son el comisionado de policía Gillian Loeb (Colin McFarlane) y la jueza (Nydia Rodríguez Terracina) a cargo de juzgar a la gran mayoría de la mafia.

Tras evitar un golpe al alcalde de Gótica, Anthony García (Nestor Carbonell) y enterarse que Rachel es la próxima víctima, Wayne está dispuesto a atender la principal demanda del Guasón: revelarse como Batman. Sin embargo, Dent se le adelanta, confiesa ser Batman y es consecuentemente arrestado, pero mientras es llevado a custodia el Guasón ataca a los policías que lo llevaban. Con ayuda de Batman, Gordon salva a Dent y arresta al Guasón, quien revela que Dent y Rachel no fueron escoltados de vuelta a sus casas, sino que cada uno está atrapado en distintos puntos de la ciudad, llenos de explosivos. Luego de que el Guasón le indique que solo puede salvar a uno, Batman va en busca de Rachel y Gordon de Dent, pero al llegar descubren que

las direcciones eran las opuestas. Ambos lugares explotan, matando a Rachel y dejando a Dent con serias quemaduras.

Tras prometer volar un hospital luego de que un contador (Joshua Harto) de la empresa de Wayne dedujera la identidad de Batman, el Guasón primero visita a Dent en el sanatorio donde está internado, convenciéndolo de que la única forma de vengar la muerte de Rachel es abandonando su idealismo y asesinando a los responsables. Acto seguido, el criminal anuncia que tomará control de una acéfala Ciudad Gótica al caer la noche, causando que gran parte de la población busque escapar. Teniendo esto en cuenta, el Guasón anuncia que plantó explosivos en dos ferries de escape, uno tripulado por civiles, otro por prisioneros, teniendo cada uno la posibilidad de hacer el otro explote si así lo desea; si ninguno toma la decisión para la medianoche, ambos explotarían. Mientras prisioneros y civiles deliberan si unos u otros valen la pena salvar, Batman logra espiar los celulares de toda la ciudad con ayuda de Lucius Fox (Morgan Freeman) para encontrar al Guasón, que finalmente es atrapado por la policía, sin antes informar a Batman y las fuerzas de las nuevas intenciones de Dent.

Batman y Gordon encuentran al expolítico en el mismo edificio donde murió Rachel, y responsabilizando al teniente por el hecho, amenaza con asesinar a su hijo. Batman es capaz de matarlo antes de que lo logre, pero decide que Gordon debe inculparlo por los asesinatos de Dent para que Gótica no pierda la esperanza y honre los ideales que Dent representó en un principio, contrarrestando así las ambiciones del Guasón.

Inception (2010)

En 2010 se estrenó Inception, también conocida como El origen en español. La película fue dirigida por Christopher Nolan, relata la historia de un grupo de ladrones que utilizan una máquina que invade los sueños para conquistar sus objetivos más osados. Se trató del primer proyecto original de Nolan desde Following (1998), un proyecto que el realizador tuvo en carpeta por ocho años antes de llevarlo a cabo.

En la actualidad, es uno de los films más complejos de entender por su particular trama, por lo que hay varias teorías acerca de su final. El protagonista es Dom Cobb (Leonardo DiCaprio), un ladrón que junto a su compañero Arthur (Joseph Gordon-Levitt) se dedican a la extracción de información que se encuentra en el subconsciente de las personas, de modo que se introducen en los sueños para obtener sus secretos más confidenciales.

El inicio de la película encuentra a Cobb considerando su retiro, pero se le presenta una misión imprescindible; solamente acepta hacerla cuando le ofrecen volver a ver a sus dos hijos a cambio, a quienes lleva años sin ver tras ser acusado de asesinar a su esposa.

Esta nueva misión requiere de varias personas importantes para llevarla a cabo. Consiste en inocular el origen de una idea en la mente de su rival para que el sujeto la interprete como propia. La víctima en este caso es Robert Fischer Jr. (Cillian Murphy), el heredero de Robert Fischer (Pete Postlethwaite) y rival de Saito (Ken Watanabe), el jefe de la segunda mayor compañía de energía a nivel mundial. A partir del golpe, el objetivo es lograr que Saito consiga superar al líder que domina este sector económico.

En consecuencia, Cobb reúne a varios expertos para viajar en la mente del cliente: su colega Arthur, en primer lugar, se encarga de la investigación de las víctimas para obtener sus secretos y debilidades. Ariadne (Ellen Page) es la arquitecta responsable de crear un escenario del sueño manipulado, para lo que usa mucha creatividad y artimaña. Ella entabla una relación muy cercana con el protagonista, consiguiendo que él le cuente sus mayores miedos y secretos. También está Yusef (Dileep Rao), un químico que crea los sedantes para inducir el sueño a la víctima y a los participantes en la inserción. Eames (Tom Hardy), por su parte, es considerado un “actor” que debe personificar a cualquier persona haciéndose pasar por íntimos de la víctima para conseguir datos relevantes.

En esta tarea el grupo de delincuentes debe superar varios impedimentos, dado que resultar lastimado de gravedad conlleva a quedar varados en el limbo del sueño. Es un lugar que se encuentra en lo más profundo de la mente humana y sólo se puede acceder al morir durante el sueño. Asimismo, Cobb debe luchar con su pasado; en los sueños inducidos se le presenta su esposa fallecida, Mal (Marion Cotillard), quien sabotea las misiones complicando así el objetivo. A su vez, cada personaje posee un “tótem” para comprobar si están soñando aún.

Con el paso del tiempo la misión va tomando complejidad, lo cual lleva a los personajes a entrar en cuatro diferentes “niveles” de sueño. Es en el tercero donde se produce el clímax de la misión, en la que Fischer Jr. es convencido de que no debe tomar la posta de su padre moribundo, pero en el cuarto Cobb debe enfrentar los demonios de su difunta esposa. De este modo, la película deja abierta la posibilidad de que Cobb haya podido reencontrarse con su familia en la vida real o si es aún parte del sueño.

The Dark Knight Rises (2012)

Nolan concluyó su serie de películas alrededor de los personajes de Batman con *The Dark Knight Rises* (2012). Involucrando al villano Bane en la gran pantalla por primera vez en 15 años (y la única como principal antagonista), en esta ocasión los cómics utilizados como inspiración para el armado del guión fueron *The Dark Knight Returns* (1986), *Knightfall* (1993) y *No Man's Land* (1999).

La historia de esta entrega tiene lugar ocho años después de los eventos de *The Dark Knight* (2008), con un Batman aún prófugo de la justicia tras ser inculgado por el asesinato de Harvey Dent, lo cual ha llevado a Bruce Wayne (Christian Bale) a recluirse y perder grandes cantidades de dinero en su empresa. Por su parte, James Gordon (Gary Oldman), ahora comisionado de la policía, ha logrado en gran parte vencer al crimen organizado de Ciudad Gótica gracias a los poderes especiales otorgados a la policía a través de la Ley Dent.

La incipiente amenaza a esta relativa paz en Gótica está representada por el terrorista Bane (Tom Hardy), un fornido ex miembro de la Liga de las Sombras

dispuesto a cumplir la orden de Ra's Al Ghul de destruir la ciudad por considerarla insalvable. El primer paso de su plan consiste en tomar control de la empresa de Wayne a través de su rival empresarial, John Daggett (Ben Mendelsohn). Para esto, él envía a la ladrona Selina Kyle (Anne Hathaway) en busca de sus huellas digitales, pero al descubrir que Daggett no cumple con su parte del trato le avisa a la policía. Gordon intenta perseguirlo por las alcantarillas de Gótica hasta ser atrapado por Bane, pero consigue escapar y es rescatado por el policía John Blake (Joseph Gordon-Levitt).

Ya con las huellas digitales de Wayne, Bane lleva a cabo su primer gran ataque a la bolsa de valores de Gótica, dejando a la empresa del multimillonario en bancarrota en el proceso, lo cual lleva a que éste vuelva a ponerse el traje de Batman para desviar tanto a los secuaces del terrorista como a la policía. Preocupado por el prospecto de tener que someterse a la imponente fuerza física de Bane, Alfred Pennyworth (Michael Caine) se ve obligado a renunciar como el mayordomo de la familia Wayne. Asimismo, Batman es llevado por Kyle a enfrentarlo, pero luego lo abandona, dejando que Bane lo deje físicamente incapacitado y en una prisión subterránea de donde solo ha podido escapar un niño, el hijo de Ra's Al Ghul, que nació y creció en esa prisión.

Con Batman derrotado, Bane pone en marcha los siguientes pasos de su plan: guía a los policías de Gótica a las alcantarillas de la ciudad donde los encierra bajo tierra, asesina al alcalde Anthony García (Nestor Carbonell), fuerza al físico nuclear Leonid Pavel (Alon Abutbul) a convertir un reactor nuclear desarrollado por Wayne en una bomba de neutrones, revela a la ciudad la verdad sobre Harvey Dent y libera a todos los presos afectados por la Ley Dent.

Wayne pasa cinco meses recuperándose de sus lesiones en la prisión subterránea y finalmente logra escapar, encontrándose con Gótica sumida en la ley marcial y la elite juzgada y ejecutada por el psicólogo Jonathan Crane (Cillian Murphy). Liberando a los policías, Batman desata una guerra entre ellos y los seguidores de Bane, hasta que es traicionado y apuñalado por Miranda Tate (Marion Cotillard), la CEO de su empresa con quien había desarrollado una fugaz relación, y quien manifiesta ser en verdad Talia Al Ghul, la hija de Ra's que logró

escapar de la prisión subterránea en su niñez. Acto seguido intenta detonar la bomba, pero Gordon bloquea su señal, de manera que deja a Bane a cargo de matar a Batman mientras se dirige a recuperarla. Kyle intercede y mata a Bane, y junto con Gordon y Batman persiguen a Talia hasta que muere en un choque, sin antes inundar el reactor para asegurarse de que la bomba se detone. Sin más opciones para apagar la bomba, y con cientos de ciudadanos intentando cruzar los puentes de la ciudad bajo amenaza, Batman se asegura de que detone lejos de la ciudad, evitando que escalen las víctimas.

Gótica asume que Batman murió tras la explosión, y es reconocido como un héroe. Alfred queda a cargo de la mansión de Wayne, a la cual convierte en un orfanato, y tiempo después descubre que Wayne vive, abandonó la identidad de Batman y se encuentra en una relación con Kyle. A su vez, Blake es designado como su “sucesor”, otorgándole acceso a su guarida y arsenal.

Interstellar (2014)

En 2014 se estrenó en los cines Interstellar, considerada la película de ciencia-ficción más emocional de Christopher Nolan.

Originalmente, el filme fue guionado por Jonathan Nolan en 2007 por Paramount Pictures e iba a ser dirigido por Steven Spielberg, pero luego de cinco años no prosperó la propuesta. Por lo tanto, Christopher Nolan y Warner Bros deciden llevar adelante este proyecto. Según el hermano del director el guión estaba más enfocado en la tecnología y ciencia. No obstante, cuando Christopher aborda la idea mantuvo la primera hora del guión pero se volvió a escribir la segunda mitad de la obra para que sea menos técnica y más emotiva.

El protagonista de la historia es Joseph Cooper (Matthew McConaughey) un ex ingeniero y piloto viudo de la NASA que administra una granja con sus dos hijos Tom (Timothée Chalamet) y Murphy (Mackenzie Foy) junto a su suegro Donald (John Lithgow). A mediados del siglo XXI, la destrucción de las cosechas en el planeta tierra han hecho que la agricultura sea cada vez más complicada, amenazando la supervivencia de los humanos. A la vez, su hija cree que dentro

de su habitación hay un fenómeno paranormal dado que se le caen libros y escucha ruidos a través de un mueble, ella piensa que es alguien del más allá que le trata de transmitir un mensaje.

En una escena se puede observar como una tormenta de arena afecta a todo el pueblo y el polvo ingresa a la habitación de Murph ya que no cerró la ventana. En ese momento, aparecen inexplicables patrones de polvo en el suelo, de modo que Cooper entra en razón y se da cuenta que allí estaba el centro de gravedad; e interpreta el patrón como un conjunto de coordenadas geográficas formadas por un código binario.

En consecuencia, Cooper y Murph siguen las coordenadas y los dirigen hacia una zona secreta de la NASA. Allí ellos se encuentran con el ex instructor de Cooper, el doctor Brand (Michael Caine) y su hija Amelia (Anne Hathaway). El profesor le revela a Cooper que hace 48 años apareció un agujero de gusano cerca de Saturno que abrió un camino hacia una galaxia con varios planetas posiblemente habitables. Por lo tanto, se postularon doce voluntarios para viajar a través del agujero para investigar y comprobar la disposición de cada mundo.

Los voluntarios que habían viajado enviaron datos alentadores de planetas cercanos a un agujero negro conocido como Gargantúa. Por consiguiente, Brand le pide a Cooper que pilotee la nave espacial con el fin de investigar más. Mientras tanto el doctor se queda trabajando en el "Plan A", es una teoría que le permitiría la emigración desde la Tierra a ese nuevo planeta. Sin embargo, Brand también ideó un "Plan B" en caso de que la emigración no sea posible; cuando los nuevos voluntarios vayan a examinar se llevan 5000 embriones congelados para colonizar un planeta habitable y asegurar la supervivencia de la humanidad.

Murph no quiere que su padre se vaya al espacio y le promete volver lo antes posible; al irse Cooper le entrega un reloj para que ella pueda comprobar la diferencia en el tiempo cuando vuelva. Su hija no se toma la despedida de la mejor manera, y no le vuelve a hablar.

El equipo del protagonista está conformado por los científicos Romilly (David Gyasi), Doyle (Wes Bentley) y Amelia junto a dos robots inteligentes. Dado que toma dos años llegar hacia Saturno, los tripulantes ingresan en cápsulas de hipersueño para que el tiempo no les afecte. Al llegar a Saturno, despiertan y se preparan para entrar en la órbita del planeta. Comprueban primero al mundo de unos de los voluntarios que había mandado información pero este no es habitable, y mientras los científicos exploraban unas horas transcurrieron 23 años en la Tierra.

Murph(Jessica Chastain) ya es adulta y es ayudante del doctor Brand mientras buscan la fórmula correcta para la investigación. No obstante, el profesor fallece y le confiesa a la joven que el Plan A no es factible; la única posibilidad de continuar con la raza humana es el Plan B. Esto no frena a Murph, quien persevera con el objetivo de encontrar la solución de las ecuaciones para encontrar la forma de mudar a los humanos al nuevo planeta.

La tripulación investiga el mundo del Dr. Hugh Mann (Matt Damon), quien les había enviado coordenadas manifestando que es un planeta habitable. Sin embargo, él miente para hurtar la nave con el fin de regresar a la Tierra y boicotear el plan principal. A pesar de ello, el plan de Mann fracasa, y al buscar conectar su nave con la de la tripulación para volver, ésta explota. Esto deja al equipo con poco combustible y las opciones de supervivencia son cada vez menos. Cooper en ese momento decide sacrificarse y se lanza hacia el agujero negro separando por partes la nave. Atravesando por el horizonte de sucesos del agujero, la nave del ingeniero se destruye y se expulsa al espacio. Aunque sorprendentemente aterriza dentro de un cubo tetradimensional, con la apariencia de muchos pasillos de estanterías tridimensionales. Este espacio le da la capacidad de ver al otro lado la habitación de Murph en diferentes etapas de su vida.

Cooper logra entender lo sucedido y comienza a colaborar con Murph. Él se encuentra al otro lado del agujero de gusano atrapado en un tesseracto en el futuro. Por este motivo, le envía información de los datos cuánticos que Murph necesita para poder resolver la ecuación gravitatoria en la Tierra y poder salvar

la humanidad, dando la posibilidad de una nueva esperanza para trasladar la vida a otro planeta. Estos datos resultan ser precisos.

Después de una expulsión del cubo, Cooper se despierta en un hospital de una nueva estación espacial, que fue construido por la raza humana que orbita en Saturno a una distancia muy cercana del agujero de gusano durante muchos años. Cooper, joven y fuerte se vuelve a encontrar con su hija, ahora una anciana mayor, que se reconcilia con él.

Dunkirk (2017)

En 2017, se estrenó Dunkirk, la primera película bélica de Christopher Nolan que se basó en una verdadera historia. El británico asegura haber encontrado “abrumador” rodar un film con un tema real.

El director realizó el guión desde tres perspectivas distintas: aire, tierra y mar. En la obra hay poco diálogo con el motivo de producir suspenso por medio de los detalles de los protagonistas. Su rodaje comenzó en 2016 en Dunkerque, Francia, y finalizó en Los Ángeles, Estados Unidos. Se necesitó el uso de efectos especiales reales con el empleo de 6.000 extras, la construcción de los botes utilizados durante la operación y la utilización de aeronaves de la época para las secuencias aéreas. No obstante, Nolan fue insistente en reducir al mínimo el uso de efectos especiales.

La película se centra en Dunkerque, una ciudad francesa, que sirvió como escenario para operaciones militares de los Aliados entre mayo y junio de 1940. También conocida como la operación Dinamo, se basó en la evacuación de las tropas aliadas que fueron rodeadas por el ejército alemán nazi durante la batalla de Dunkerque en pleno ataque de Francia. Ante la embestida de los alemanes la mayoría de la fuerza expedicionaria británica parte del ejército belga y tres unidades del ejército francés tuvieron que evacuar las playas y el puerto de Dunkerque.

Nolan para este filme no perfila un personaje principal, sino que el protagonista es la misma trama. De los miles de soldados varados en

Dunkerque, la película se centra, entre otros, en Tommy (Fionn Whitehead), un joven soldado británico y único superviviente de una emboscada alemana. Mientras caminaba hacia la costa, observa a miles de soldados esperando la evacuación y se encuentra con Gibson (Aneurin Barnard). Hay filas y filas de soldados esperando evacuar, pero hay un bombardeo alemán y en ese momento encuentran a un hombre herido. Tommy y Gibson deciden aprovechar la situación y se apresuran a subir su camilla a un barco con la esperanza de subir a bordo y escapar, pero se les niega el paso. Por un ataque en picada, el barco se hunde y Tommy salva a Alex (Harry Styles), otro soldado. A la noche toman viaje en un buque de guerra rápido que luego es atacado por un proyectil. Gibson salva a Tommy y Alex, y un bote de remos los lleva de vuelta a tierra.

Mientras tanto, la Marina Real Británica solicita que buques civiles puedan acercarse a la costa. Específicamente, en Weymouth, el Sr. Dawson (Mark Rylance) y su hijo Peter (Tom Glynn-Carney) marchan en su bote. Sin pensarlo y sin el consentimiento del Sr. Dawson se les suma su amigo George (Barry Keoghan). En el mar, observan desde lejos a un oficial (Cillian Murphy) que se encontraba sentado sobre un barco naufragando, sufriendo de un trastorno de estrés postraumático. No quería volver a Dunkerque, de modo que cuando se entera que Dawson se dirige para allí intenta evitarlo haciendo que George se caiga por el golpe que le dio dejándolo ciego.

Por otra parte, la película se enfoca también en tres aviones durante una batalla aérea sobrevolando Francia. Después de que su líder es abatido, el piloto Farrier (Tom Hardy) asume el mando, pero su indicador le avisa que posee inconvenientes en su combustible. Sufren un nuevo ataque y el piloto Collins (Jack Lowden) es rescatado por el Sr. Dawson, quien se encontraba navegando en los alrededores. Farrier logra llegar a Dunkerque, con su combustible agotado. Hace un aterrizaje en picada, las tropas lo aplauden, pero es detenido por los soldados alemanes nazi.

Finalmente, se confirma que 300.000 soldados logran ser evacuados. Alex y Tommy toman un tren en Weymouth para cruzar el Canal de la Mancha. El Sr. Dawson es reconocido por haber salvado a tantos hombres. El oficial en

shock observa desde lejos el cuerpo sin vida de George siendo llevado y se aleja del lugar con los otros soldados. Al día siguiente Peter mira el periódico local y ve una fotografía de George. Mientras tanto Alex espera llegar y recibir el desprecio del público por el fracaso en la defensa de Francia. No obstante, cuando el tren se acerca a Woking, todos son recibidos con una cálida bienvenida de héroes de guerra por parte de todo el pueblo.

DESARROLLO

CAPÍTULO 1: HUELLAS DEL DIRECTOR

En primer lugar, es oportuno explorar la filmografía de Nolan a partir de su uso de *leitmotifs*, definidos por Marchese y Forradellas como “motivos recurrentes, frecuentemente fundamentales de una obra” (1986, pág.230). Ciertamente uno de los elementos que más se hacen presentes en la obra del realizador inglés es la manipulación, la cual se manifiesta en la totalidad de sus trabajos.

Quizás la mejor definición de la manipulación que emplea Nolan se puede encontrar en las líneas de narración en off que dan inicio a la película *The Prestige*. El personaje de John Cutter, en la voz de Michael Caine, describe los tres pasos de cualquier truco de magia; la “promesa”, donde se le muestra al público un objeto común, la “transformación”, en la cual ese objeto es convertido en otra cosa, algo extraordinario, y el “prestigio”, en donde este objeto debe volver a aparecer, regresar a su estado original. Caine continúa brevemente ofreciendo el mensaje central de la película: al finalizar el truco, el público se queda buscando el secreto que explica su funcionamiento, pero no lo encuentra porque, a fin de cuentas, quiere ser engañado.

Ahora bien, ¿por qué esta frase cobra semejante relevancia para analizar los *leitmotifs* que emplea Nolan en sus películas? Pues esta cita de su quinto largometraje sirve para explicar en síntesis cómo Nolan busca de forma similar engañar a su público. Es por eso que un gran número de sus películas (desde la misma *The Prestige* hasta su primera producción, *Following*, pasando por otros trabajos como *Memento*, *Dunkirk*, *Inception* y *Batman Begins*) posee una estructura narrativa no lineal, que en numerosas ocasiones plantea interrogantes a su público (objetos extraordinarios) que son resueltos y/o cobran sentido a partir de la decisión de Nolan de reordenar los hechos cronológicos en la narrativa.

Justamente en *The Prestige* los tres pasos quedan demostrados en los múltiples “engaños” que la película genera en el espectador, que a su vez reflejan

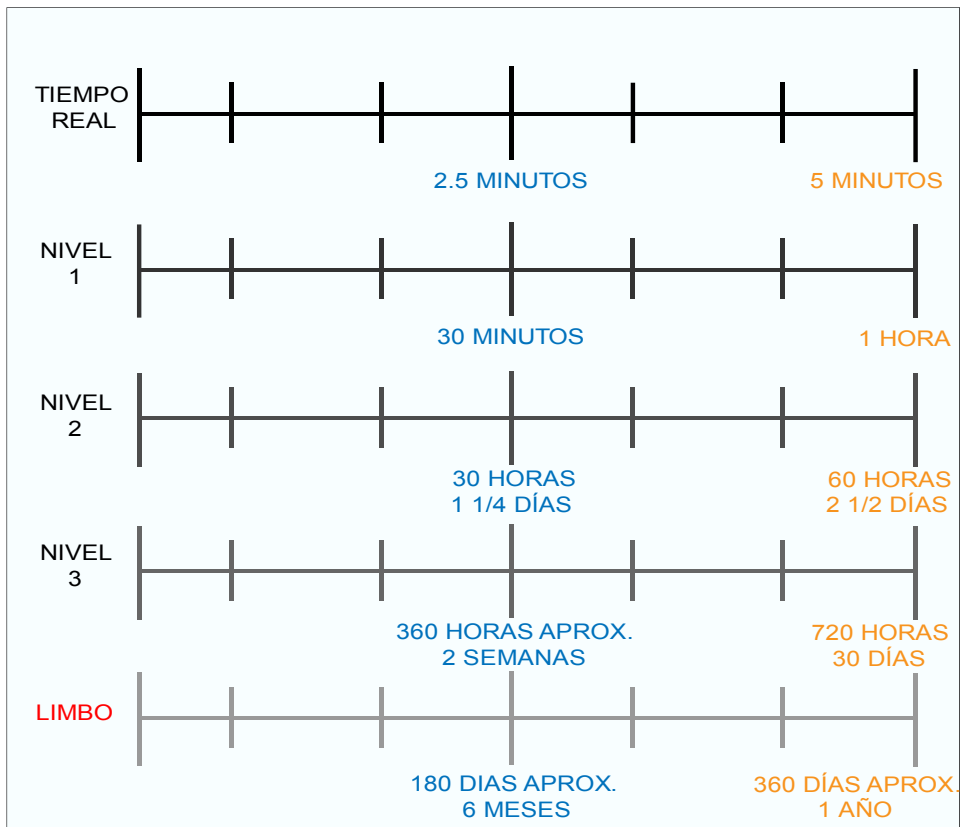
las obsesiones de sus protagonistas por engañarse entre sí. Es de esta forma que la película enfatiza sobre el principal giro en su trama, cuando revela que Angier no logra teletransportarse en su truco, sino generar un clon, matando a la persona que “abre” el truco para generar el “prestigio”. Sin embargo, *The Prestige* redobla la apuesta presentando otro engaño, dado que abre con lo que cronológicamente sería el final del relato, con Jess Borden reencontrándose con su padre Alfred, quien supuestamente había sido condenado a muerte por el asesinato de Angier, pero que en realidad se trata de su gemelo.

Otro de los ejemplos más claros de esta manipulación se puede observar en la película *Memento*, aún cuando Nolan daba sus primeros pasos en la industria. Si se analiza la cronología de los eventos del film, éste comienza con la llamada telefónica del protagonista, Leonard Shelby, la cual luego se revela como falsa, seguida de su encuentro con Teddy en el que le explica que su mujer no fue asesinada por un ladrón, sino que fue él quien la mató inyectándole insulina sin poder recordar cuál era su dosis diaria, pasando por sus encontronazos con la mafia y sus roces con Natalie, para finalmente concluir en que Teddy es el “asesino”, a quien mata erróneamente. En este formato la película pierde gran parte de su atractivo, dado que, considerando el arco narrativo convencional del film, el conflicto de Leonard queda difuso tras el primer acto debido a sus problemas de memoria, y el film finaliza sin que su situación haya cambiado demasiado. No obstante, Nolan decide reorganizar los eventos, tomando la controvertida decisión de dividir el relato en dos; su llamada telefónica va en sentido cronológico, pero paralelamente cuenta el resto de los eventos desde el asesinato de Teddy en reversa. De esta manera, Nolan replica la confusión de Leonard cada vez que su memoria se “renueva”, y puede guardarse la revelación sobre la muerte de su esposa para el final de la película. Es un ejemplo claro de cómo se usa la “promesa” (Leonard y su condición), la “transformación” (el asesinato del primer sospechoso que se presenta en la narrativa) y el “prestigio” (el sospechoso no es tal y Leonard no puede recordarlo).



Esquema narrativo de Memento

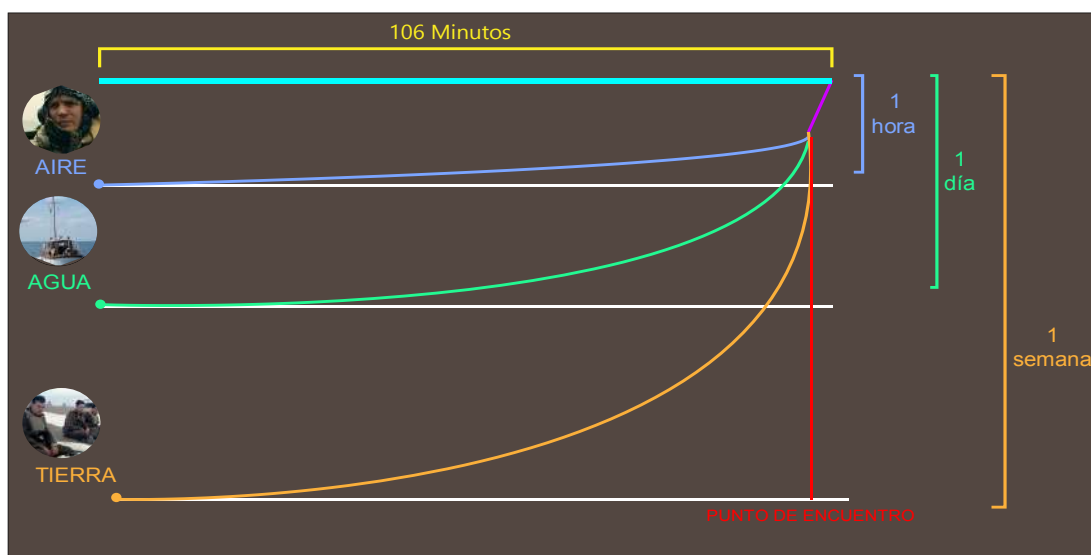
Este fenómeno se repite también en Inception, tomando lo que en gran parte es una estructura lineal, pero que luego toma cuatro dimensiones distintas a medida que los personajes ingresan en niveles de sueño cada vez más profundos, alterando el paso del tiempo. Se puede observar de qué manera el tiempo va alterando las situaciones debido a que en algunas escenas transcurre el tiempo más lento y en otras más rápido, dependiendo el nivel de los sueños. Aún así, el film deja otro interrogante a resolver con su escena introductoria, que con su repetición en el tercer acto revela tratarse de Cobb y Saito encontrándose en el limbo.



Equivalencias del tiempo en cada nivel de sueño en Inception

Por otra parte, esta manipulación también se expresa de forma muy concisa incluso en el primer largometraje de Nolan, *Following*. Aún con recursos mucho más escasos que los que el director utilizaría en producciones posteriores, de mucho mayor presupuesto, Nolan es capaz de transformar un relato que en principio parece sencillo en uno con mucha mayor complejidad. Esto lo consigue gracias al reordenamiento de las secuencias en el film. Así, la película es contada mayormente a partir de las declaraciones de Bill a la policía, pero desorienta al espectador planteando interrogantes con escenas fuera del orden cronológico, las cuales solo son aclaradas cuando los cabos son unidos tanto por Bill como el policía que lo interroga.

Un fenómeno muy similar ocurre en el décimo largometraje de Nolan, *Dunkirk*, el cual aprovecha un recurso muy poco convencional para narrar su historia: se enfoca en tres líneas narrativas, pero cada una de ellas ocurre en franjas temporales distintas, de modo que una puede ocurrir a lo largo de una hora, mientras que en otra los eventos transcurren en una semana. Asimismo, esta estructura también le presenta elementos al espectador que en principio parecen azarosos, pero mientras transcurre la película éste puede relacionarlos y trazar el origen, por qué ocurren, replicando una vez más los pasos del truco de magia.



Línea de tiempo de Dunkirk

Un aspecto interesante que se puede observar también a medida que Nolan altera las estructuras temporales de sus películas es que se suele repetir un patrón en un gran número de ellas; el realizador suele iniciar sus relatos cerca del final cronológico de los mismos. Esta tendencia se puede apreciar en ejemplos como *Following* (Bill en la comisaría explicando su historia), *Memento* (el asesinato de Teddy), *The Prestige* (el encuentro de Borden con su hija) e *Inception* (Cobb y Saito en el limbo). En cuanto a la razón por la cual Nolan acude a este recurso, es oportuno remontarse a la teoría de la historia de Robert McKee, en la cual explica que en la mayoría de los guiones cinematográficos convencionales se plantea un interrogante al poco tiempo de comenzado un film, que debe ser respondido tras su clímax, reforzando una vez más el modus operandi de las producciones del director.

En segundo lugar, otro tema en el que el director británico se hace constante eco a lo largo de su filmografía es en el concepto de la memoria. En la mayoría de sus trabajos Nolan le da un rol preponderante a cómo sus personajes recuerdan o reaccionan a hechos que ocurrieron en el pasado, los cuales terminan moldeando sus personalidades y les dan una cierta motivación. Por su parte, otra variante que presenta muy seguido su filmografía son personajes cuya memoria los inhibe, les impide seguir adelante con sus objetivos y los persigue, mientras ellos intentan evitar enfrentarse a eventos pasados.

Probablemente el ejemplo que mejor ilustra la importancia de la memoria en su filmografía es el de *Memento*, donde lo que Leonard Shelby recuerda es tan importante como lo que no. Su condición solo le permite retener la imagen de su mujer muerta, mientras que debe crearse recordatorios constantes tatuados en su piel para continuar con su camino vengativo. En este sentido, Nolan remarca también la naturaleza subjetiva de la memoria al revelar una clave que estuvo siempre en frente del espectador, pero que por las convenciones del cine había obviado por gran parte del film: un protagonista que no puede crear memorias nuevas no es un protagonista fiable. El plan de venganza que Leonard había construido durante todo el film resulta no ser más que un mecanismo para

lidiar con el duelo del deceso de su mujer, y el recuerdo de su asesinato estuvo siempre tergiversado.

En el siguiente film de la carrera de Nolan, *Insomnia*, la memoria también cobra un papel fundamental para definir las acciones de su protagonista, pero no de la misma manera que en *Memento*. Mientras que en la segunda los recuerdos de Leonard son lo que lo motiva y le da sentido a su vida, en el caso de la primera se genera el efecto contrario y complican la labor detectivesca de Will Dormer. Así, en el marco de la investigación por la muerte de una adolescente, a Dormer lo persigue la memoria de la fabricación de evidencia para resolver un caso sin rumbo y, más adelante, el asesinato accidental de su compañero Hap Eckhart. De este modo Nolan intenta explicar que estos recuerdos representan las consecuencias que Dormer intenta evadir, pero que una y otra vez se le presentan, obligándolo a enfrentarlas.

Asimismo, aún si la base de la historia no fue escrita por Nolan ni por su hermano Jonathan, el personaje de Bruce Wayne en la trilogía de *The Dark Knight* comparte muchos de estos puntos relacionados a la memoria. Particularmente, su identidad de Batman está construida alrededor de la conquista de traumas infantiles que lo marcó por años; su temor a los murciélagos y el asesinato de sus padres. Específicamente, su arco narrativo en *Batman Begins* gira en torno a la comprensión de la importancia de no necesariamente borrar el miedo de su memoria, sino de aprovecharlo para utilizarlo a su favor, y también de mantener el hambre de justicia inspirado por la ausencia de la misma en relación a la muerte de sus progenitores.

Adicionalmente, en el caso de *The Prestige*, el papel de la memoria se manifiesta en el origen de la rivalidad que le otorga sentido a la película entre Alfred Borden y Robert Angier. En esta historia, el motor de la obsesión de Angier por superar y engañar a Borden resulta ser la muerte de su esposa, producida tras un error en un truco en el que ambos trabajaban. La dinámica que se genera en esta ocasión puede asemejarse a lo que se ve en *Memento*; el recuerdo de su mujer es lo que le da razones para perseverar con su manía, pero lo lleva inevitablemente a su perdición al no poder ver más allá de dicho recuerdo.

El caso de *Inception*, sin embargo, puede estar más emparentado con lo que presenta Will Dormer en *Insomnia*. Uno de los principales temas que explora la trama es cómo Dom Cobb es atormentado por el recuerdo de su mujer fallecida, Mal, y lo que él reconoce como su responsabilidad en su muerte. De hecho, al momento de plantear la misión en la que se enfoca la película, Cobb sugiere que ya le había plantado la idea a Mal de que la realidad en la que vivían era un sueño, lo cual luego llevó a que ella no pudiera discernir la realidad. Esta culpa se manifiesta en múltiples ocasiones con las recurrentes apariciones de su mujer en sus sueños, que a su vez ponen en riesgo las operaciones que su equipo lleva a cabo.

Por último, *Interstellar* también supone un ejemplo de un personaje encontrando motivación y sentido en la memoria, contrario a lo visto en *Inception*. La primera media hora del film se ocupa de desarrollar la relación entre Joseph Cooper y su hija Murphy para sentar las bases del interés mutuo en la física, y cuando el primero se ve obligado a emprender su viaje para encontrar un planeta habitable para la raza humana lo que lo empuja para seguir adelante con su misión es la promesa de reencontrarse con ella que le hizo antes de partir. Quizá el momento en que más se evidencia este punto es cuando Joseph recibe el mensaje grabado de una Murphy ya adulta, y su reacción visceral ante la desesperanza de su hija por reencontrarse con él.

En tercer lugar, es posible también encontrar *leitmotifs* en el cine de Nolan analizando sus personajes principales y su forma de pensar. Particularmente, un detalle que suele hacerse presente en casi todos sus protagonistas es que cada uno carga con una cierta obsesión que está fuera de su control, y cuyo éxito en sus cometidos se basa en que puedan dominar o no esta obsesión, dado que sus personalidades giran en torno a esto.

Para empezar, el caso de Bill en *Following* se presenta como una previa de cómo Nolan aborda la temática de la obsesión a lo largo de su filmografía. Sin embargo, su primer largometraje presenta la particularidad de que las intenciones de su protagonista cambian radicalmente en relación al inicio de la trama. En un principio Bill sigue a extraños buscando inspiración para escribir

una novela, pero a medida que Cobb le muestra una nueva perspectiva inspeccionando la intimidad de las personas él encuentra una nueva obsesión a la cual aferrarse. De este modo, *Following* establece que Bill no buscaba necesariamente seguir una carrera como escritor, sino que su mente solo funciona en base a lo que le otorgue sentido a su día a día. No obstante, es justamente esta obsesión lo que sumerge a Bill en conflictos que no puede manejar, dado que él es incapaz de controlar sus obsesiones.

Por otra parte, en *Memento* se da un caso relativamente atípico en Leonard Shelby, en el sentido de que él no solo nunca podrá ser capaz de ser consciente de su propia obsesión, sino que es probable que tampoco podrá descubrir las consecuencias de sus actos, debido a su condición mental. Dado que el último recuerdo que puede conservar es el de su mujer asesinada por un individuo misterioso, Leonard encuentra su razón de ser en encontrar un asesino que en realidad no existe. Sin embargo, aún cuando se le explica la verdad, resulta ser un acto fútil debido a que su memoria siempre termina remontándose a esa imagen específica. A esto se le relaciona la muerte de Teddy, que cuando descubre que no hay forma de hacer entrar en razón a Leonard decide alimentar su obsesión siguiéndole el hilo, solo para que se vuelva uno de los hipotéticos “asesinos” que Leonard inventa en su cabeza. La tragedia de *Memento*, entonces, yace en que el público siempre sabrá que la obsesión de su protagonista no llevará a ningún lado, pero éste nunca se dará cuenta.

Luego, al analizar a Will Dormer en *Insomnia* se da otro caso de interés, debido a que su obsesión tiene una extraña relación con la ética. Más precisamente, Dormer debe afrontar la duda de si el fin justifica los medios, interrogante que lo condujo al caso que lleva a cabo en la película; por un lado, él sabe que tanto Walter Finch como el sospechoso de su caso anterior son culpables, pero por otro no tiene cómo demostrarlo. Esto lo lleva a emplear tácticas poco escrupulosas para cumplir su cometido, pero entran en conflicto tanto con sus compañeros en la policía como con su propia psiquis, resultando en su incapacidad para conciliar el sueño. Por consiguiente, es oportuno afirmar

que su obsesión no suele llevarlo a buen puerto, y pone en tela de juicio sus relaciones interpersonales.

Por el contrario, en la trilogía de Batman se expresa una idea atípica en la filmografía de Nolan si se la compara con el resto de su obra; la obsesión de Bruce Wayne tiene connotaciones más bien positivas. A partir de la impotencia por el asesinato de sus padres y la ausencia de justicia por el crimen, Wayne se decide por proteger a Ciudad Gótica porque cree que su gente vale la pena, pero esta creencia es puesta en tela de juicio constantemente a lo largo de la saga. Quizá quienes mejor representan el contraargumento a la decencia de la ciudad, y por lo tanto el carácter irracional de la obsesión de Wayne, son Ra's Al Ghul y Bane, que intentan convencerlo de que su vida tiene más valor que las de los habitantes de Gótica. No obstante, las grandes medidas en las que Wayne valora el carácter de lo que representa la ciudad se imponen constantemente, aún frente a argumentos posiblemente sólidos de lo contrario.

Volviendo a la posición más predominante, *The Prestige* quizá represente una de las exploraciones de la obsesión y sus consecuencias más manifiestas del director británico. El objetivo que tanto Borden como Angier buscan constantemente es el de engañar, tanto al público como a cada uno, a partir de la búsqueda constante de la perfección y la superación. Lógicamente, la tragedia que los envuelve está en nunca darse cuenta de en qué momento ellos mismos están siendo engañados y dejarse llevar por su soberbia. Así, Angier necesita acudir a la ciencia y la innovación para realizar un truco que Borden siempre logró con un as bajo la manga, mientras que la doble vida literal que Borden vivió condujo a la pérdida de control de ambas, tanto en materia romántica, con el suicidio de su mujer y el abandono de su amante, como personal, con la pérdida de la custodia de su hija.

Finalmente, la forma en que *Inception* hace referencia a la obsesión en el personaje de Dom Cobb es en términos de su aceptación de la realidad. En múltiples ocasiones a lo largo del film el protagonista se enfrenta ante la posibilidad de revivir un mundo de fantasía con su difunta esposa, Mal, a quien indirectamente llevó a la muerte convenciéndola de que podían vivir una realidad

hecha a medida en sus sueños. Y mientras estas intervenciones ponen en riesgo su operación principal, está en Cobb poder aceptar la realidad y dejar su obsesión en el camino para lograr su principal objetivo en la película, reencontrarse con sus hijos. La característica particular que presenta Inception, sin embargo, es que lejos de la tragedia que encarna gran parte de su obra, Cobb es exitoso en su cometido gracias a que puede superar esta obsesión y aceptar la necesidad de dejar su pasado atrás para seguir con su vida.

Curiosamente, la exploración de la obsesión que Nolan hace con muchos de estos personajes protagonistas está conectada por un recurso al que el realizador recurre muy seguido: la muerte del interés romántico para profundizar sus motivaciones. Independientemente de si esto ocurre durante la película (Rachel en The Dark Knight, Julia Angier y Sarah Borden en The Prestige) o fuera de escena (Catherine en Memento, Mal en Inception), Nolan tiende a darle forma a la personalidad muchas veces atormentada de sus protagonistas a partir de la tragedia de perder a sus esposas, de manera que todas sus acciones futuras se lleven a cabo en pos de venganza o de reivindicación de sus figuras.

El constante uso de este *leitmotiv*, sin embargo, ha sido criticado por ciertos grupos que lo acusan de no darle suficiente desarrollo a los personajes femeninos de sus películas. De hecho, a la mujer fallecida de Joseph Cooper en Interstellar ni siquiera le es asignado un nombre, y solo es referenciada para acentuar la difícil convivencia de su familia. Los detractores también aluden a un cierto trasfondo violento de la repetición de este recurso, considerando que estas mujeres suelen perder la vida por vía del suicidio, asesinato o mala praxis de otro personaje, y solo sirven el propósito de darle mayor forma a un protagonista con quien el espectador ya pasa la mayor parte del film. Y aún cuando se trata de mujeres que no son de interés romántico del personaje principal, Nolan también ha recibido críticas por la falta de profundidad de otros personajes femeninos en su filmografía, como Ariadne en Inception, la dra. Brand en Interstellar, Olivia en The Prestige y la mujer rubia en Following. Una vez más, se le acusa de crear estos personajes con el único objetivo de proveer una función para otros personajes en lugar de desarrollarlos y profundizar en su inconsciente y manera

de pensar. Quizá la excepción más clara de esto sea Murphy Cooper en Interstellar, cuya relación con su padre Joseph es esencial para comprender la dinámica de su personaje.

CÁPITULO 2: ESTILO VISUAL

Otro de los múltiples recursos que Nolan emplea siguiendo el omnipresente concepto de la manipulación del sentido, o en este caso de las emociones y el tono de las escenas, es su selección de la paleta de colores en cada una de sus obras. Para comprender la preponderancia que pueden tomar los colores elegidos para una secuencia, o incluso un singular plano, es posible remontarse a la explicación que ofrecen Francesco Casetti y Federico di Chio, que señalan el uso de ciertas consignas cromáticas para dar forma a la percepción, ideología o para asociarlos con ciertos personajes y llevar hacia adelante la trama.

En términos generales, Christopher Nolan fue caracterizado al principio de su carrera por apelar a la “inmersión” en sus elecciones estéticas, en referencia a tomar un estilo más bien naturalista. En ese sentido, los primeros trabajos del realizador inglés destacan por una utilización de planos y colores que buscaban reflejar un cierto “realismo”, intentando asemejarse a la perspectiva de alguien insertado en el universo de su obra. De este modo se evitaba conscientemente recurrir a tomas, tonalidades o trucos de cámara ostensiblemente “cinematográficos”, o que manifiestan más abiertamente que el espectador está viendo una película.

Estas tendencias se pueden observar con mucha claridad en el primer largometraje de Nolan, *Following*. Mientras que las limitaciones económicas tuvieron una gran incidencia en el estilo que tomó la película (filmada mayormente a mano por el mismo Nolan con una cámara de su propiedad), puede existir una justificación estética a partir de los guiños del director hacia el subgénero *film noir*, el cual será explorado con mayor detalle más adelante. De forma similar a las películas que corresponden a esta nomenclatura, producidas mayormente en la década del 1940 y 1950, *Following* hace uso de la escala de grises, así también como el uso constante de las sombras, para simbolizar el oscuro mundo en el que Bill, el protagonista, comienza a adentrarse. Esto se hace aún más evidente con la elección de vestimenta de Cobb, de traje y corbata

cual villano de vodevil, y adquiere un significado casi literal cuando Bill toma su estilo de vestir y modus operandi. Sin embargo, la diferencia fundamental de *Following* con otros clásicos del cine negro como *El Halcón Maltés* (1941) está signada con lo acotado de su presupuesto. Mientras que el *film noir* se gana su nombre por su ambientación mayormente nocturna, las escenas de *Following* tuvieron que ser grabadas de día debido al uso de luz natural por parte de Nolan, de momento que los momentos más oscuros del film están reservados para las secuencias en interiores.



Esta tendencia continuaría en la producción de su segunda película, *Memento*. No obstante, en este caso las elecciones tienen un criterio estético decididamente más definido, dada la sucesión de secuencias en color y en blanco y negro. En el caso de la escala de grises las decisiones son similares a las tomadas en su antecesora, siendo que casi todas las escenas ocurren en interiores, ya sea el cuarto de hotel de Leonard o la casa u oficina de Sammy

Yankis, en cuyos casos hay bastante iluminación, aunque por fin utiliza mayores fuentes artificiales. Justamente aquí es donde se radica la mayor diferencia, sin embargo, de modo que Memento es una película mucho más “luminosa” que Following, con un uso casi exclusivo de iluminación neutra, lo cual es particularmente interesante considerando los tintes más sombríos con los que carga la trama. De hecho, puede ser definida como la película que mejor caracteriza el estilo naturalista del inicio de la carrera de Nolan, acudiendo a muchas escenas al aire libre y con mucho enfoque en planos a la altura del ojo humano, sin cenitales, supinos o picados demasiado evidentes.



Esta aproximación naturalista de Nolan continuaría en sus dos siguientes films, Insomnia y Batman Begins, aunque cada una contiene ciertos matices que las distinguen, estando ambos relacionados con su ambientación. Por un lado, en el caso de la primera, mientras que Nolan sigue con la tendencia de utilizar locaciones exteriores y bien iluminadas, aquí toma un giro de mayor definición estética, en relación lógica con el clima de la película. Como resultado, predominan bastante los colores blancos y celestes y los tonos fríos, que a su vez buscan remarcar la sensación de desasosiego y confusión del protagonista, Will Dormer, al hospedarse en un lugar con días de muy larga duración. Adicionalmente, en Insomnia también hay referencias a otro subgénero

audiovisual, el policial nórdico (considerando además que la película es una *remake* de otra de mismo nombre que pertenece a esta categorización), que contiene correspondencias estéticas similares.



Por otro lado, *Batman Begins* marca un vuelco hacia una mayor presencia del juego de las sombras en la obra del realizador, aunque sin perder del todo su estilo naturalista aún. La iluminación a la que apela es ciertamente más cerrada y agobiante, buscando llevar adelante el tema del miedo (desde la fobia a los murciélagos de la que sufría Bruce Wayne hasta las maniobras de Jonathan Crane en su rol de Espantapájaros). Otro factor fundamental para la construcción de este ambiente mucho más claustrofóbico está relacionado con los antecedentes del personaje de Batman en el pasado, que a partir de la intervención de Tim Burton en 1989 tomó una caracterización más sombría. Es por esta razón que en ambos casos la mayoría de las escenas de acción y de lucha se llevaban a cabo bajo climas de lluvia o de frío nocturno, para favorecer el sigilo y la imprevisibilidad del vigilante, así como también otorgarle más dramatismo y tensión a estos enfrentamientos.



En contraste, el estreno de *The Prestige* a los cines supuso un cambio significativo en la identidad visual de la filmografía de Christopher Nolan, en que representó por primera vez el abandono del estilo naturalista al que Nolan apeló durante casi una década. En el caso de este film, el director británico le otorga en su lugar un estilo más fácil de identificar, donde se observa una clara predominancia de colores terciarios (bordó, marrones, ocre) así como un juego de luces más definido que el visto en *Batman Begins*, mientras que la iluminación es mucho más subrayada e incluso dramática. Las razones detrás de este giro en la estética de Nolan pueden encontrarse primero en su ambientación, siendo la Londres de fines del siglo XIX una ciudad que suele caracterizarse en el cine por el uso de esta paleta de colores, además del sentido de espectacularidad y engaño que vienen acompañados del juego de luces de un show de magia, relacionándose una vez más con el concepto de llevar al público a una dirección para luego revelar otra.



Esta tendencia continuaría en *The Dark Knight*, y en menor medida en su secuela *The Dark Knight Rises*, que a su vez presenta una cierta continuación de lo visto en *Batman Begins*, pero mucho más acentuado. Fiel a la referencia en su título, la segunda entrega de la trilogía que protagoniza el personaje de Batman utiliza mucho más la oscuridad, y hasta logra penetrar el simple recurso estético para volverse un tema más global a lo largo de la película. Para ello, *The Dark Knight* cuenta con muchas más escenas nocturnas o con iluminación muy subrayada que su predecesora o sucesora, reflejando los matices que caracterizan no solo al personaje del Guasón (y a su vez su identidad incierta) sino también al mismo Batman. También se da un juego de luces muy llamativo y a su vez simbólico, de forma similar a lo visto en *The Prestige*, y un predominio de colores fríos, particularmente el azul marino.



Por otra parte, *Inception* presenta un caso bien particular en la filmografía de Nolan, en relación a que se trata de la película que más claramente utiliza la paleta de colores para guiar su narrativa. En efecto, el realizador inglés retorna a la iluminación neutral y colores naturalistas para las escenas en la vida real, pero hace uso de una paleta de color diferente y bien definida para cada nivel de sueño en el que se encuentran los personajes; azules oscuros para el primero, ocre y bordoes para el segundo, blancos y azules para el tercero, y dorados y

rojos para el limbo. De esta forma, se puede hacer un seguimiento evidente de los niveles en los que ocurre la acción además de otorgarle la correspondiente tensión o apuestas involucradas; el primer nivel de sueño representa una de las pinzas en la estructura narrativa, con el inconsciente de Fischer defendiéndose; el segundo nivel ofrece un ambiente más calmo, encontrándose en el punto medio del film; el tercero se presenta en el punto del clímax, cuando las tensiones están en su punto más alto; y el limbo hace referencia a la resolución ambigua del conflicto, retornando a la calma pero aún con un cierto sentido de pérdida.



Paletas de colores en los cuatro niveles de sueño en Inception

Asimismo, en Interstellar Nolan también hace uso de una variedad de tonalidades como elemento narrativo, enfocando el ambiente de la historia a modo de metáfora. Esto se refleja en el inicio, donde la paleta cromática se caracteriza por su palidez y falta de variedad, con colores fríos y predominantemente terciarios, representando la falta de esperanza y persistente sentido de desazón en la humanidad. La nitidez en los colores cambia visiblemente al momento del descubrimiento de la base de la NASA, y así con las misiones espaciales que embarcan los personajes. Otro uso explícito de significación se da en las pigmentaciones de los planetas que la tripulación visita; el azul del primero como punto más bajo de la misión, y el blanco como máscara

de la aparente pureza de las intenciones del Dr. Mann. También es notorio el cambio en el momento en que Cooper entra en la quinta dimensión, representada en dorados que aluden a una cierta esperanza, y en el rotundo cambio en el final, cuando Cooper despierta en una base cuyos colores se muestran mucho más vivos que al inicio del film, en una señal de consecución del objetivo.



En el tercer acto de Interstellar, durante el reencuentro de Cooper con su hija, los colores ganan nitidez

Por el lado de Dunkirk, Nolan vuelve a utilizar una paleta predominante con el objetivo de situar al espectador en la escena y crear tensión e inmersión, como lo hace en The Prestige, pero también existen momentos en los que ofrece alternativas para darle dirección a la trama. En efecto, la película se caracteriza, como otras de temática bélica, por el uso de grises, verdes oscuros y marrones como colores principales, en su mayoría fríos y poco nítidos, con el objetivo de elevar la tensión y la sensación de desazón y de imprevisibilidad a lo largo del film. No obstante, sobre el final de la narrativa, cuando los soldados rescatados llegan a la estación de tren, la imagen cobra nitidez como consecuencia del cambio de perspectiva de la retirada; en vez de ser considerada una derrota, se valora la cantidad de vidas salvadas, y esto es reflejado en el cambio de paleta de colores a blancos y dorados.



En otro término, un aspecto fundamental a considerar también en la manipulación de la narrativa en la filmografía de Christopher Nolan es el encuadre en sus películas, que mayormente ha dejado a cargo de sus históricos directores de fotografía Wally Pfister y Hoyte van Hoytema. Para comprender la importancia del encuadre en el cine, es oportuno remontarse a lo que escriben Cassetti y di Chio acerca del tema: “Filmar un objeto significa también decidir de qué punto mirarlo y hacerlo mirar (ya sea de frente, desde lo alto, desde abajo, de cerca, de lejos, etc.); y estas elecciones no están exentas de consecuencias, pues subrayan o añaden significados a los propios del objeto encuadrado” (1991, pág.87).

En ese sentido, y como lo expresa el creador de contenidos digitales Patrick H. Willems, se ha visto una transformación más que interesante en el modo de encuadre de la filmografía de Nolan. Como se expresó anteriormente, el estilo naturalista del realizador inglés en relación a la paleta de colores también se aplica al uso de la cámara; sus primeras obras, especialmente *Following*, *Memento* y *Batman Begins*, se caracterizan por el uso de planos y angulaciones en las que se busca simular la visión de otra persona, evitando tomas supinas, cenitales o picados y contrapicados demasiado exagerados. El objetivo estaba en ofrecer al espectador la ilusión de formar parte de la acción, como si fuera un personaje más en la historia, y así crear un sentimiento de inmersión. No

obstante, esto limitaba los recursos del director, ya que se evitaba conscientemente el uso de planos que expusieran que el público esté mirando una película, como grandes planos generales para situar una escena.

Sin embargo, esta tendencia comienza a cambiar a partir de *The Dark Knight*, debido a un factor fundamental: el cambio de cámara, y por consiguiente, de relación de aspecto de la pantalla. A partir de la producción de la segunda entrega en su trilogía de Batman, Nolan comienza a emplear cámaras Imax de 70mm para la filmación, las cuales representan un encuadre mucho mayor al que usaba anteriormente, de 35mm, y que además cambiaba la disposición de la pantalla a una forma más bien cuadrada. De este modo, tomas como primeros planos de ciertos personajes durante diálogos ocuparían gran parte de una pantalla, lo cual sería incómodo de ver en un cine. Esto generó que Nolan abandone esta aproximación naturalista de sus orígenes y aproveche esta nueva relación de aspecto, de forma que a partir de *The Dark Knight* el realizador comenzó a experimentar con nuevos encuadres, tales como supinos y contrapicados más atípicos.

En principio, Willems explica que *The Dark Knight* fue filmada en 20% con cámaras Imax, pero con el paso del tiempo esta proporción continuó creciendo, al punto en que Imax fue utilizado en un 90% para *Dunkirk*. Este cambio también le permitió a Nolan expandir masivamente sus horizontes narrativos y estilísticos; escenas como la del cuarto de hotel rotativo en *Inception* o la maniobra de acoplamiento de Cooper a la base en *Interstellar* no hubieran sido posibles de mantener las prácticas vistas al comienzo de su filmografía.





Contraste en la profundidad de los planos de Memento e Inception, reflejada en el uso de cámaras Imax de 70mm en la segunda en comparación con 35mm en la primera

A modo de conclusión, se puede observar una clara evolución en la filmografía de Christopher Nolan, en la que su atención al detalle no solo a nivel de guión, sino también visual y estético, ha ido aumentando constantemente. Con el paso de los años el inglés ha podido crecer como realizador, logrando otorgar sentido o potenciar características de personajes o espacios a partir de nuevos tipos de planos y atención a la paleta de colores, que ha definido cada vez más en cada proyecto, abandonando el estilo naturalista al máximo de sus orígenes. En esto ha sido fundamental el trabajo de los dos directores de fotografía con quienes más ha trabajado, Wally Pfister y Hoyte van Hoytema, que han logrado un nivel mayor de inmersión en las escenas prestando más atención a su composición.

CÁPITULO 3: MANIPULACIÓN EN EL MONTAJE

En otro término, el uso que le da Christopher Nolan al montaje a lo largo de su filmografía también resulta una cualidad central de su obra. Para comprender mejor, en principio, el concepto de montaje, es posible acudir una vez más a Casetti y di Chio, que lo definen como una serie de códigos que se activan entre las imágenes, y que a su vez actúan por progresión, asociando y organizando elementos que forman parte de imágenes distintas y por lo demás contiguas. A su vez, Rafael Sánchez también ofrece una visión más que interesante sobre la puesta en serie, describiéndola como “una deformación intencionada de la realidad que podrá merecer el calificativo de estilización-artística en su tratamiento” (1971, pág. 27). En efecto, se pueden distinguir cuatro tipos distintos de montaje; el narrativo, que describe una acción que ocurre cronológicamente; el alterno, que muestra situaciones que ocurren al mismo tiempo, pero en diferentes espacios; el paralelo, que representa lo contrario al alterno (es decir, situaciones que pasan en el mismo espacio pero en diferentes tiempos); y el invertido, que refleja escenas independientes pero que rompen con la cronología convencional.

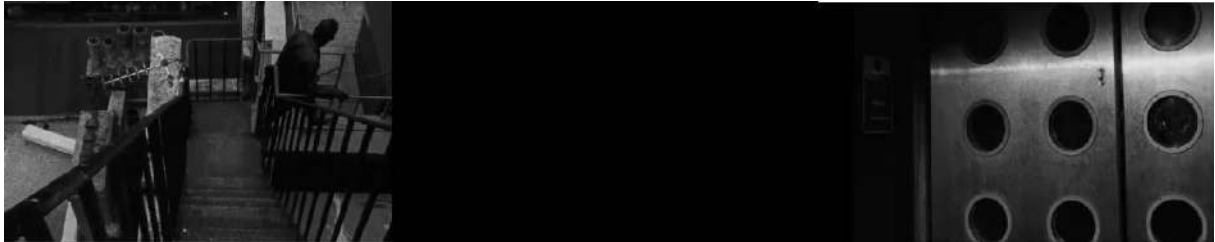
De esta manera, se puede entender al montaje, particularmente el alterno, como un recurso esencial para Nolan en la manipulación de las estructuras narrativas convencionales de las que se habló anteriormente. En contextos en los que el director inglés tergiversa la temporalidad en los eventos de sus films es este tipo de montaje el que les otorga sentido y coherencia a las escenas, ubicándolas en el espacio y tiempo. No obstante, esto no limitó a Nolan a experimentar con otros tipos, dado que esta manipulación también se manifiesta en usos de montaje paralelo y, más frecuentemente, montaje invertido. Quizás la mejor definición del uso que el inglés le da al montaje proviene de Fernández Díez y Martínez Abadía: “El uso adecuado de las formas de transición en la narrativa audiovisual podemos equipararlo a un buen uso de las normas de puntuación en la escritura. La realidad es secuencial a efectos temporales, una hora dura sesenta minutos, pero en los medios audiovisuales normalmente empleamos la elipsis, suprimimos el tiempo muerto a efectos expresivos y

mostramos solo aquellas acciones relevantes, significativas y sugerentes de forma que, por corte o por fundido o por cualquier otra forma de transición, podemos pasar de hoy a mañana, al próximo siglo a próximos milenios” (1998, pág. 81) .

El montaje también está intrínsecamente relacionado con la música, ya sea de banda sonora o de composiciones previas (aunque Nolan usa muy asiduamente música popular en su obra), a partir de lo que se genera con el ritmo que asocia imagen y sonido. Quien ha desarrollado en profundidad esta asociación es Rafael Sánchez: “Si un pasaje filmico ha sido voluntariamente planteado de tal modo que una imagen libre se quiere acompañar con música, parece necesario pensar antes de montar la imagen lo que se pretende con aquella combinación. En algunos casos no habrá solución más lograda que montar sobre la forma musical” (1971, pág.227). Teniendo esto en cuenta, es necesario aclarar que, a diferencia de otros realizadores que destacan por un uso constante de esta convergencia, como Edgar Wright o Martin Scorsese, Nolan es mucho más restringido para seleccionar momentos clave en su obra donde el ritmo del montaje es acompañado con música. En este contexto es fundamental la figura de Hans Zimmer, compositor de seis de las últimas siete películas que produjo el realizador británico, y que ha desarrollado bandas de sonido que han vuelto características del trabajo de ambos.

Estas experimentaciones con el montaje se pueden observar desde las primeras obras de Christopher Nolan, particularmente *Following* y *Memento*. En el caso de la primera, fue establecido anteriormente que está estructurada de forma muy poco convencional, con cada escena representando viñetas que difieren en el tiempo y espacio, y cuyos eventos el público tiene que entrelazar y asociar para dar sentido. De este modo, *Following* presenta un constante uso del montaje invertido, mientras que la asociación que se da entre planos para no perder coherencia, según los parámetros establecidos por Cassetti y di Chio, es por la identidad del protagonista. Para subrayar dicha sensación de confusión inicial, Nolan incluso emplea fundidos a negro bruscos y veloces entre escenas,

lo cual genera una sensación de pérdida de conocimiento al iniciar la próxima secuencia.



Montaje de la primera película de Christopher Nolan

Por su parte, *Memento* ofrece una evolución profunda de este tratamiento, no solo en su estructura casi única en el cine de saltos entre escenas cronológicas y del revés, de *flashbacks* y *flashforwards*, sino que también está representado en el montaje utilizado. El segundo largometraje del realizador inglés destaca en particular por el intercalado entre dichos sucesos que ocurren en diferentes franjas temporales, pero que cuya comprensión se logra primero con el montaje invertido y luego con el paralelo, cuando cada vez que regresa a cualquiera de las líneas narrativas se mantiene el protagonista y el espacio, pero la acción se sitúa en un tiempo distinto. Otro modo de mantener la relación entre planos que emplea Nolan es el uso de paletas de colores opuestas en cada línea temporal, donde la escala de grises representa las escenas del “pasado” y el color las del “futuro” que van hacia atrás, y logrando la conexión de ambas líneas cuando el blanco y negro gana color en el último acto.



Yuxtaposición de las escenas a color y escala de grises

Estas técnicas también son aplicadas en el desarrollo de *Insomnia*, aunque definitivamente no en la misma proporción que en los dos trabajos previos de Nolan. Específicamente, este film se enfoca en el recurso del montaje alterno, a través del cual se pretende capturar dos eventos que ocurren al mismo tiempo pero en diferentes espacios, como lo demuestra el momento en que Ellie visita a Walter Finch en la cabaña del lago mientras que Will no puede mantenerse despierto en el auto cuando va hacia el mismo lugar.



La producción de *Batman Begins*, por otra parte, se caracteriza por una aproximación al origen del personaje de Bruce Wayne que difiere de otras películas del subgénero de la adaptación del cómic, que suelen virar hacia un relato lineal de los eventos del pasado. En el caso de la primera entrega de la trilogía de Nolan centrada en Batman, el director británico opta por ir generando asociaciones por identidad de Wayne en múltiples eventos clave de su vida temprana, tales como el desarrollo de su fobia a los murciélagos, el asesinato de sus padres y su impotencia por la falta de impunidad hacia el asesino. Esto es logrado, en efecto, a partir del uso del montaje invertido, intercalado con escenas del entrenamiento que Wayne lleva a cabo en Bhután, con el objetivo de demostrar el porqué de las motivaciones del protagonista y cómo estos eventos dan forma a su personalidad y forma de pensar.



Intercalado entre flashbacks y el presente en *Batman Begins*

A su vez, *The Prestige* presenta ejemplos de montaje que pueden trazar similitudes con lo visto anteriormente en *Following*. Esto se debe a que esta película también reordena escenas para “distraer” o “confundir” al público, revelando la verdad cuando los actos ya fueron llevados a cabo. Justamente es el modo en que se dan estos descubrimientos en donde Nolan experimenta con el montaje, cuando acude al tipo invertido volviendo sobre escenas ya proyectadas con anterioridad, pero vistas desde nuevos puntos de vista, generando asociaciones por identidad con los protagonistas pero en situaciones diferentes. Un ejemplo de esto se da cuando Angier visita a Borden, condenado a muerte, demostrándole que sigue vivo y que fue clonado por la máquina construida por Nikola Tesla, en una señal de superación del truco de teletransportación.



Sin embargo, en su regreso a la trilogía de Batman, Nolan exprime al máximo el tipo de montaje alterno con el objetivo de aumentar la tensión y el suspenso, a la vez de la sensación de intriga e imprevisibilidad, en los actos del Guasón. Esta técnica se observa en la gran mayoría de los atentados terroristas que el antagonista lleva a cabo; las escenas se intercalan entre los avances del Guasón y los intentos de Batman y las fuerzas de seguridad de evitarlos. Ejemplos de este accionar están en el intento de asesinato al alcalde de Ciudad Gótica, el traslado de Harvey Dent a prisión cuando dice ser Batman, la carrera al salvataje de Dent y Rachel cuando cada uno está amarrado a explosivos, la explosión del hospital y la disyuntiva de los ferries de los civiles y presos de Gótica.



Esta tendencia al uso constante del montaje alterno se exacerbaría en la siguiente película que dirigió Nolan, Inception. No obstante, en este caso se le otorga una dimensión nueva al concepto de la alternancia, dado que mientras que el montaje alterno se sigue utilizando para dar cuenta de hechos que ocurren al mismo tiempo, Nolan relativiza la “duración” de los mismos debido a que ocurren en diferentes niveles de sueño. De este modo, y como ya se desarrolló al hablar de la estructura narrativa de este film, el tiempo se “ensancha” mientras más profunda sea la capa del sueño, por lo cual el inglés decide utilizar este tipo de montaje manipulando el tiempo con el fin de aumentar la tensión pero también dar a entender lo que ocurre en cada situación con la mayor claridad posible. Hay un correlato también con la música que Nolan selecciona para cada nivel, que de forma similar al uso de paleta de colores varía en cada uno, además de una de las escasas oportunidades en que una canción popular gana protagonismo en su obra: “Non, je ne regrette rien”, de Edith Piaf, la cual indica el comienzo del derrumbe de un sueño y que a su vez converge con la banda sonora de Zimmer desde la perspectiva del sueño.



Coherencia temporal representada en la acción dos niveles de sueño en Inception, el de la izquierda está ralentizada, en el de la derecha está en velocidad normal

Por su parte, The Dark Knight Rises, la conclusión a la trilogía centrada en Batman, presenta una ruptura con la experimentación con tipos poco convencionales de montaje que Nolan fue desarrollando en ocasiones

anteriores. Centrada más en ubicar al espectador en tiempo y espacio en una película que contiene más eventos lineales y combate cuerpo a cuerpo de lo habitual en su filmografía, la aproximación que toma el realizador es mucho más básica y directa, apelando sólo en contadas ocasiones al montaje invertido.



Nolan regresaría a la manipulación que lo caracteriza en su siguiente largometraje, *Interstellar*, donde incluso decide poner en práctica técnicas que no había empleado en el pasado. Mientras que continúa aprovechando las posibilidades del montaje alterno para flexibilizar el segundo acto (particularmente para intercalar los conflictos de la tripulación con el Dr. Mann y los problemas domésticos de la familia Cooper en la Tierra), en este film también incursionaría en una experiencia con el montaje paralelo en el clímax. De este modo, para proyectar la entrada de Joseph Cooper a la tercera dimensión, Nolan utiliza este tipo de montaje en múltiples escenas de Murphy Cooper en la misma habitación en innumerables líneas temporales, mientras Joseph busca transmitir las coordenadas necesarias a su hija para completar el estudio que salvaría la humanidad.



Montaje alterno en *Interstellar*

Finalmente, *Dunkirk* presentaría la culminación de las distorsiones que emplea Nolan hacia el concepto del tiempo en su filmografía. Esto se logra con la introducción de tres arcos narrativos que se llevan a cabo en tres líneas de tiempo diferentes, aunque sin la necesidad de que se explicite. Es de este modo

que, a partir del montaje invertido, Nolan proyecta una escena interior nocturna de un bombardeo a un barco tripulado por los soldados que intentan escapar de las playas de Dunkerque, seguido de una escena exterior de día de un combate aéreo, que en realidad ocurre a lo largo de una hora. El momento cúlmine de la película, sin embargo, ocurre cuando las tres historias convergen, y el montaje invertido pasa a ser alterno, debido a que para el final del segundo acto la acción ocurre al mismo tiempo, pero en distintos espacios. En Dunkirk también juega una vez más un rol fundamental en el montaje, y a su vez en la alternancia entre diferentes líneas temporales, la banda sonora de Zimmer, que destaca en esta ocasión por la utilización de tics de reloj que ascienden y descienden en intensidad para acentuar la tensión de cada escena.

De esta manera, Nolan convierte en una costumbre, y en cierto modo un leitmotiv, la constante tergiversación del tiempo cronológico en sus películas, aplicando múltiples tipos de montaje que a fin de cuentas contribuyen a modificar la estructura narrativa de sus films. Su trayectoria da a entender que el realizador inglés constantemente busca encontrar nuevas y más inesperadas formas de contar hechos que en principio parecen sencillos y directos, pero que les otorga nuevos significados a partir de estos trucos de montaje. Así, el británico logra aplicar el concepto de montaje asociado a la puntuación en un texto que proponen Fernández Díez y Martínez Abadía, pero añadiendo un alto grado de expresividad y variedad a estos “signos” de puntuación (1998).

CÁPITULO 4: METATEXTUALIDAD Y METAMENSAJES

En otro término, otro aspecto fundamental para comprender las decisiones de Christopher Nolan en la narrativa de su filmografía son sus influencias, los géneros, obras y autores de los que se inspiró para construir sus historias. Como fue detallado en el marco teórico, el realizador británico tiende a tomar un gran aporte de autores que abarcan no solo otros géneros y épocas del cine, sino también otros formatos como cuentos, poemas e incluso teorías de la física.

En este sentido, si hay una figura que se hace presente a lo largo de casi toda la obra de Nolan es la del autor argentino Jorge Luis Borges. El escritor, cuya trayectoria se extiende a lo largo de seis décadas, se caracterizó por publicar un vasto número de poemas y cuentos cuyos tópicos más comunes eran reflexiones acerca de la naturaleza onírica e infinita del tiempo, la memoria y la vida en general. Sus *leitmotifs* más recurrentes incluyen los espejos, los laberintos, la mitología europea y un contenido metafísico constante. Es en estos elementos en donde ya se puede observar una clara relación entre su trabajo y el de Nolan, pero mientras se hace más evidente en las películas que abordan el tiempo y los sueños de forma más directa, estas reminiscencias se presentan a lo largo de toda la obra del inglés.

Esta influencia ya se puede vislumbrar en el primer largometraje de Nolan, *Following*. En particular, la naturaleza del protagonista, un hombre al que solo conocemos por nombres falsos o poco confiables, sin demasiada dirección en su vida, y que se deja llevar por las decisiones de otros hasta caer en trampas inesperadas, muestra claros paralelismos con Juan Dahlmann en el cuento *El Sur*, publicado en 1953 en la colección *Cuentos Hispanoamericanos*, y Yu Tsun en *El Jardín de los Senderos que se Bifurcan* (1941). En las tres historias se da un correlato entre los personajes, que deambulan por su vida sin certezas (“Dahlmann aceptó la caminata como una pequeña aventura”. p. 156), simplemente tomando decisiones espontáneas sin demasiada noción de sus consecuencias (“Bajo los árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo

imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña”. p. 89). Lo que buscan definir, entonces, las tres narrativas pueden ser entendidas como advertencias hacia la toma de estos caminos aleatorios, y lo que puede deparar el destino hacia este tipo de decisiones.

La pluma de Borges se manifiesta ya de forma más directa en el segundo largometraje de Nolan, *Memento*, que aborda uno de los ejes que mayor presencia tiene en la obra del argentino; la memoria. Son múltiples las obras a las que *Memento* hace referencia, desde los poemas *Cambridge* (“Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos”, *Elogio de la Sombra*, 1969, p. 7), que recuerda la naturaleza inconclusa y efímera de la memoria, un tema fundamental en el largometraje que queda demostrado en los incompletos recuerdos de su protagonista, Leonard Shelby; y *Fragmentos de un Evangelio Apócrifo* (“Yo no hablo de venganzas ni de perdones; el olvido es la única venganza y el único perdón”, *Elogio de la Sombra*, 1969, p. 24), que se refiere directamente a los conflictos internos de Leonard alrededor del recuerdo de la muerte de su mujer; y los cuentos *El Aleph* (“Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz”, *Revista Sur*, 1945), que también refleja la lucha de Leonard por recordar el motivo de su vida, vengar la muerte de su esposa; y *El Otro* (“Mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón”, *El Libro de Arena*, 1975), que apunta hacia el ejercicio de Leonard de olvidar el modo en que su mujer murió para que su vida siga teniendo sentido. En un sentido más amplio, es interesante también observar la relación de este film con el cuento *Funes el Memorioso*, publicado en la colección *Ficciones* en 1944, que reflexiona sobre temáticas similares sobre la carga que concierne la memoria desde un personaje que, al contrario de Shelby, tiene la capacidad de recordar absolutamente todo lo que vivió. De hecho, el mismo Nolan se hizo eco de la relación entre ambas obras en una entrevista a *Movieline*, donde describió su película como una “prima” del cuento, en la que buscó emular “la precisión” de Borges.

Las referencias al autor argentino son menos explícitas en la siguiente película de Nolan, *Insomnia*, lo cual puede deberse al hecho de que no se trata de una producción original del director y su hermano, sino de una adaptación de otro largometraje. No obstante, el inglés aún así pudo lograr imprimir ciertas huellas de Borges en este relato, relacionadas, una vez más, con *Funes el Memorioso*. Es una vez más el concepto de la memoria lo que une a estas dos obras, pero desde un eje diferente al de *Memento*; mientras ésta se caracteriza por la naturaleza arrestante de la ausencia de la memoria, en contraposición con la abundancia en *Funes*, *Insomnia* sigue la lógica del cuento al presentar a un Will Dormer que es atosigado por el constante recordatorio de su error, lo cual tiene claros ecos en la obra de Borges (“El presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales”. p. 3)

Algo similar a lo expresado en *Insomnia* se puede decir acerca de la trilogía de películas enfocadas en Batman, que más allá de que se trate de guiones escritos de cero contienen arcos narrativos y algunos hechos inspirados en tramas de múltiples comics protagonizados por los personajes de DC Comics. Sin embargo, hay una excepción fundamental en la segunda entrega de la saga, *The Dark Knight*, en términos de su final, que está relacionado con otro corte de Ficciones, *Tema del Traidor y del Héroe*. Nolan así extrae de este cuento la tragedia que implica el ocultar hechos aberrantes de parte de alguien que simboliza un ideal más grande que sí mismo, con el fin de mantener viva su lucha original (“Irlanda idolatraba a Kilpatrick; la más tenue sospecha de su vileza hubiera comprometido la rebelión; Nolan propuso un plan que hizo de la ejecución del traidor el instrumento para la emancipación de la patria. Sugirió que el condenado muriera a manos de un asesino desconocido, en circunstancias deliberadamente dramáticas, que se grabaran en la imaginación popular y que apresuraran la rebelión”, p. 125).

Por otra parte, *The Prestige* sí cuenta con mucho más lenguaje borgiano que sus predecesoras, en un punto en que quizás no se veía desde *Memento*. En particular, Nolan genera el correlato con la obra del argentino en dos temas clave del film; la rivalidad entre los dos protagonistas, que tienen más similitudes

de las que quieran admitir, y el foco de su rivalidad, el truco de la teletransportación. Por un lado, en cuanto a lo primero, la relación más directa apunta al poema Milonga de Dos Hermanos, que a su vez se hace eco de una de las historias más reproducidas de todos los tiempos (“Así de manera fiel conté la historia hasta el fin; es la historia de Caín que sigue matando a Abel”, Para las Seis Cuerdas, 1968), como también de su carácter constante y repetitivo. Por otro lado, para el segundo eje es necesario remitirse al poema Al Espejo, donde Borges deja claros indicios de lo que tomaría Nolan para representar la lógica de los giros argumentales de *The Prestige* (“Cuando esté muerto, copiarás a otro y luego a otro, a otro, a otro, a otro...”, La Rosa Profunda, 1975), aunque este trabajo también deja una reflexión muy interesante sobre el accionar de los protagonistas y su hambre voraz de superarse el uno al otro (“¿Por qué persistes, incesante espejo? ¿Por qué duplicas, misterioso hermano, el menor movimiento de mi mano? ¿Por qué en la sombra el súbito reflejo?”).

Sin embargo, el pico de interés de Nolan en Borges no llegaría quizás hasta la producción de *Inception*. Asimismo, la séptima película del director inglés tiene como eje principal uno de los *leitmotifs* más trascendentales de la obra del autor argentino, la naturaleza de los sueños. Si hay un trabajo al que se podría señalar como el más influyente sobre el largometraje, el más acorde a esta caracterización puede ser el cuento Las Ruinas Circulares, donde Borges construye un personaje que lleva a cabo acciones que pueden corresponderse con las del “arquitecto” de los sueños en *Inception* (“Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma”, Ficciones, 1944, p. 56). Las referencias del largometraje al cuento no terminan en este concepto; Nolan también hace referencia a las definiciones de Borges en cuanto al carácter frágil de la memoria onírica (“Quiso congregarse el colegio y apenas hubo articulado unas breves palabras de exhortación, éste se deformó, se borró”, *Ibid*, p. 57) y las cargas del pasado que se manifiestan en ese entorno (“El hombre, en el sueño y en la vigilia, consideraba las respuestas de sus fantasmas, no se dejaba embaucar por los impostores, adivinaba en ciertas perplejidades una inteligencia creciente”, *Ibid*, p. 57). Las referencias borgianas en *Inception* tampoco se limitan

a Las Ruinas Circulares; la idea de múltiples niveles de sueño, así como también del limbo, fue introducida por el argentino en el cuento La Escritura de Dios (“No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta el infinito. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente”, El Aleph, 1949, p. 46), mientras que en La Casa de Asterión se referencia la naturaleza apática del personaje de Dom Cobb al principio de la historia (“A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa. A veces me duermo realmente, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos”, El cuento hispanoamericano como género literario, 1947, p. 95).

Esta tendencia a la inspiración profunda en un trabajo específico de Borges continúa en Interstellar. Mientras gran parte del concepto de los viajes espaciales está respaldado por la teoría de la relatividad (un aspecto que será analizado en mayor profundidad más adelante), el punto de mayor correlato con la obra del autor rioplatense se encuentra en el clímax de la película. En efecto, el momento en que Joseph Cooper viaja a la quinta dimensión y se encuentra con infinitas líneas temporales de su hija Murphy en su cuarto contiene reminiscencias a la concepción de Borges del universo en dos de sus cuentos; El Jardín de los Senderos que se Bifurcan (“Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades”, Ficciones, 1941), donde se puede incluso graficar la escena del film en sí, y La Biblioteca de Babel (“El universo (que otros llaman La Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente”, Ibid, 1941). Este último trabajo es particularmente interesante porque, mientras plantea una premisa similar a la escena de Interstellar, los objetivos de sus protagonistas y sus intenciones distan significativamente; mientras Cooper necesita transmitir un mensaje a su hija, el bibliotecario está detrás de un objetivo más ambicioso, el de buscar el libro definitivo, cuya obsesión lo lleva hacia su caída (“Pensé en un laberinto de

laberintos, sinuoso y creciente, que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo”. Ibid, 1941).

Ciertamente Jorge Luis Borges resulta ser una influencia muy abarcativa de la obra de Christopher Nolan, pero está lejos de ser la única. En efecto, el estilo del realizador inglés, particularmente en sus inicios, puede estar asociado al subgénero del *film noir*, o bien el término que se utiliza en referencia a otros trabajos que no pertenecen a la época, pero sí toman prestados ciertos elementos y temáticas del mismo, el *neo noir*. Al tratarse de un subgénero, cuyas reglas y convenciones pueden variar hasta un cierto punto, el *film noir* tiene una definición más bien fluida, como lo explica Homero Alsina Thevenet (“Los temas, por ejemplo, han sido casi siempre los del cine policial: uno o más crímenes, un detective, varias pistas falsas, una colección de personajes secundarios que ejemplifican la extravagancia de conducta y las variantes de la patología criminal. Pero también puede ocurrir que el criminal no se produzca y solo sea una amenaza, o que no haya un detective, o que el argumento prefiera elementos de pesadilla y alucinación, en lugar de pistas, deducciones y revelaciones”. Cine Lecturas Vol. 1, 1990, p. 72).

Teniendo esta información en cuenta, se puede observar que en varias películas del inicio de la carrera como director de Nolan se pueden reconocer algunos de estos elementos característicos, que lógicamente no pueden otorgarles la etiqueta de “*film noir*”, sino la más acertada “*neo noir*”. En el caso de *Following*, por ejemplo, el británico adopta el blanco y negro para dar fe de un ambiente ambiguo e incierto, con cierto dilema moral; un protagonista que a su vez es narrador poco confiable y una suerte de antihéroe, cuya ética es cuanto menos cuestionable y que participa en una serie de crímenes; un antagonista que responde a ciertas inseguridades generales, como la falta de confianza en el sistema y la noción de que el fin justifica los medios; y la figura de la *femme fatale*, una mujer que puede servir como el interés romántico del protagonista, pero que a menudo es quien lo arrastra al conflicto y al peligro por su vida.

Estas características también pueden ser vistas en *Memento*, particularmente el protagonista como narrador poco confiable y con dilemas morales y la *femme fatale* que se presenta como víctima, pero en realidad lo lleva al conflicto. Sin embargo, ciertas decisiones, como la luminosidad del ambiente y la falta de un antagonista que funcione como símbolo de ciertas ansiedades compartidas de la sociedad, disminuyen las posibilidades de que pueda catalogarse como un *neo noir*.

No obstante, una película que sí cumple con creces la mayoría de los “requisitos” para obtener esta categorización es *The Dark Knight*. En este caso se puede observar quizás la mayor aproximación de Nolan hacia el subgénero de toda su carrera, dado que este film se caracteriza principalmente por su estilo estético profundamente oscuro, eligiendo filmar múltiples escenas nocturnas o bajo la lluvia y contrastando drásticamente las sombras. Además de las guías visuales, *The Dark Knight* también cuenta con un protagonista que obra como un antihéroe y un villano que representa los temores de su entorno como lo es el Guasón.

Sin embargo, la segunda entrega de la trilogía centrada en Batman va aún más allá con sus lazos con el *film noir*. Según las creadoras de contenidos audiovisuales *The Take*, hay un paralelismo manifiesto entre la noción del nacimiento del subgénero, una respuesta a la situación de incertidumbre y dilema ético que dejó la Segunda Guerra Mundial, y el contexto de producción de *The Dark Knight*, marcado por la desconfianza en las instituciones y el establishment y el miedo sembrado por el ataque a las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001. Asimismo, estas ideas tienen un claro correlato en sus personajes; El Guasón es directamente llamado un terrorista en el guión del largometraje, y funciona como un agente del caos, buscando que la población de Ciudad Gótica pierda la fe en el sistema; Harvey Dent es precisamente la representación del sistema y las instituciones, y la predisposición de llevar a cabo cambios por la vía legal, que durante la película queda demostrado que no es posible; y Batman resulta ser la voz de quienes creen que para que haya cambios hay que actuar

por fuera de la ley, que el fin justifica los medios y que es necesario usar todas las vías posibles y sin límites para contrarrestar la amenaza terrorista.

En otro término, *Inception* es otra película de Nolan que está cargada de referencias metatextuales, provenientes de múltiples fuentes. Además de los fuertes lazos con Jorge Luis Borges ya explorados, la séptima obra del director británico contiene un elemento clave del *film noir*: el personaje de la *femme fatale*, representado por Mal Cobb. Aún si el largometraje carece de la mayoría de los componentes que caracterizan los *neo noir* actuales, el personaje de Mal significa una presencia prominente en la historia, que busca tentar al protagonista a volver a sus viejas y tóxicas costumbres, y que conlleva casi siempre al conflicto. Mal incluso va un paso más allá en *Inception* ya que, a diferencia de las convenciones más establecidas del subgénero, ella se posiciona como la principal antagonista del relato, dado que es el único personaje cuyos intereses van directamente en contra de los de Dom; volver a ver a sus hijos.

Además, muchos autores han señalado que *Inception* también contiene múltiples referencias a la película animada japonesa *Paprika* (2006), del director Satoshi Kon. De hecho, la premisa de esta producción, protagonizada por una detective que busca entrar en el subconsciente de las personas para resolver conflictos internos, tiene claras similitudes con la producción de Nolan. Incluso existen ciertas escenas y conceptos, señalados por la autora Nuria Vidal Trapero, que denotan una evidente inspiración, tales como el pasillo de hotel giratorio, el espejo quebrado como puerta de entrada, la modificación del entorno y la idea del arquitecto del mundo de los sueños. No obstante, esta misma autora aclara que ambas películas toman su premisa y la llevan hacia planos diferentes, principalmente en el hecho de que *Paprika* pone su enfoque en la extracción de información, mientras que *Inception* gira en torno al intento de plantar una idea de raíz.

Asimismo, *Inception* también presenta un metacomentario por parte de Nolan más que llamativo a través de la composición de sus personajes y su papel en el proceso de inculcar la idea en el subconsciente de Robert Fischer. En

efecto, la película genera un claro correlato entre las funciones de estos personajes y los roles que se suelen llevar a cabo en una producción cinematográfica. De este modo, Dom Cobb se posiciona claramente como el director, asignado por Saito, representando a la compañía productora, que debe ensamblar su equipo de trabajo para proceder. El equipo finalmente queda compuesto por Arthur, cuya labor de investigación se condice con la de un guionista que debe estar atento a la continuidad; Ariadne, que como “arquitecta” del mundo de los sueños tiene una función muy acorde a la de un diseñador de producción; Eames, quizás el ejemplo más obvio de los listados, dado que su fácil caracterización encaja con los actores en la producción; y Yusuf, al que su condición de “farmacéutico” se le puede asemejar con el encargado de los efectos especiales en un film. Finalmente, en esta alegoría todas estas funciones están destinadas para ingresar al mundo subconsciente de Robert Fischer, quien desconoce todo este proceso, por lo cual le corresponde el papel de público.

Por último, *Interstellar* también contiene un amplio número de referencias a otros campos que exceden a la prominente figura de Borges. De cierto modo el punto de partida de la mayoría de los conceptos que se observan en este film apunta hacia la Teoría de la Relatividad propuesta por Albert Einstein. Lo que busca lograr Nolan es aplicar lo que el físico alemán propuso a modo teórico; la relación entre la gravedad y el espacio-tiempo, y su deformación en presencia de una masa. Es así cómo se explica el proceso por el cual los astronautas pasan unas pocas horas en los planetas que intentan investigar para ser habitados, pero al regresar el tiempo transcurrido en la Tierra es mucho mayor.

Además, Einstein también desarrolló otro concepto que toma un papel fundamental en *Interstellar*, como es el de los saltos temporales a través de agujeros de gusano. Tal como lo explica el periodista científico de la BBC Marcus Woo, Einstein plantea que se pueden generar túneles en los agujeros de gusano, que a su vez surgen de forma natural, por los que, considerando al Universo como un plano bidimensional, uno puede saltar y aparecer en otro extremo de la galaxia de forma mucho más rápida de lo normal. En la realidad, estos fenómenos suelen aparecer y desaparecer con tal rapidez que ni siquiera pueden

ser alcanzados por la luz, aunque la trama de Interstellar se centra en uno de estos agujeros que es detectado y luego rastreado por los astronautas, con Joseph Cooper incluso intentando tomar este “atajo” en el clímax de la película.

Por su parte, Interstellar también muestra una coherencia con quien continuó hasta cierto punto el trabajo comenzado por Einstein, el estadounidense Michio Kaku. El físico, reconocido por desarrollar sus estudios acerca de la Teoría de las Cuerdas y sus investigaciones acerca de la existencia de mundos paralelos, explica en su libro Física de lo Imposible la evolución de un concepto que Nolan gráfica en la película (“Kaluza partía de la teoría de la relatividad general de Einstein, pero la situaba en 5 dimensiones, cuatro espaciales y una temporal. Si la quinta dimensión (como se llama a la cuarta dimensión temporal) se hacía más y más pequeña, las ecuaciones se desdoblaban mágicamente en dos partes. Una parte describía la teoría de la relatividad estándar de Einstein, pero la otra parte se convertía en la teoría del electromagnetismo de Maxwell”. p. 250). Quizá no hay escena que ejemplifique mejor esta noción que la escena culminante del largometraje, en la que se proyectan múltiples líneas temporales de Murph en el mismo espacio.

Finalmente, Interstellar también explora de forma muy explícita la idea acerca de la Ley de Murphy. Específicamente, en el primer acto del film se da un diálogo entre Joseph Cooper y su hija Murphy, donde ella se expresa molesta por la decisión de su padre de bautizarla como la célebre ley, alegando que carga con una connotación negativa, a lo que Joseph responde que eligió ese nombre al entender la Ley de Murphy como un axioma de que “si algo puede ocurrir, ocurrirá”. En efecto, esta acepción se acerca a lo propuesto por quien acuñó la ley, el ingeniero aeroespacial estadounidense Edward A. Murphy. La frase nació mientras se llevaba a cabo un experimento que buscaba determinar la resistencia del ser humano a movimientos bruscos, como frenadas de automóvil, como resultado de la fuerza de la gravedad. Los constantes contratiempos de la prueba llevaron a Murphy a llegar a proponer que “si algo puede salir mal, saldrá mal”.

De este modo, es oportuno considerar que Christopher Nolan suele proveer de gran cantidad de referencias metatextuales a sus películas, abarcando no solo guiños a otros largometrajes, géneros, convenciones y escenas, sino también un gran interés por prácticas que exceden el cine, como lo es la literatura y la poesía, e incluso el arte. La obra de Nolan ha sido estudiada desde múltiples perspectivas en base a esto, y es claro que el cineasta británico busca proponer ideas y conceptos propios basado en el trabajo de grandes autores, por lo que sus películas trascienden sólo su trama y escenario, sino que también busca generar conversaciones más abarcativas.

CONCLUSIÓN

A modo de conclusión, se puede determinar que la característica que trasciende toda la filmografía de Christopher Nolan es la manipulación, tanto del tiempo y espacio como de la narrativa y los contextos en los que se sitúan sus relatos.

Ahora bien, en una primera instancia esto podría decirse sobre la gran mayoría de los cineastas de toda la historia. A fin de cuentas, desde el momento en que un director inserta su impronta sobre su obra, elige relatar una trama desde un cierto punto de vista, aplicar elipsis o analepsis para agilizar el ritmo del relato, toma todo tipo de decisiones con respecto a la iluminación, ambientación, paleta de colores, etc., éste siempre le estará aportando su propia subjetividad, por lo tanto toda película contiene un grado de manipulación con el objetivo de que se cumpla la visión de su director.

Teniendo esto en cuenta, en lo que Nolan se diferencia de otros realizadores con respecto a la manipulación es que el inglés va más allá, explicitando claramente las instancias en las que se modifica el espacio, el tiempo y la narrativa para hacer al público más partícipe en la obra. Cuando el británico decide cambiar la perspectiva de Memento dejando la revelación de que Leonard mató a su mujer, lo cual ocurre en el punto medio cronológico, para el final de la película, el punto consiste en replantear el film como un estudio de la pérdida y las dificultades de seguir adelante. Cuando acude a concepciones borgianas del tiempo y expone una aplicación práctica de la teoría de la relatividad de Einstein en Interstellar, lo que se busca es explorar el poder de la voluntad y la relación entre un padre y su hija. Al plantear The Prestige desde el principio como un truco de magia en tres partes, en clara alusión a la estructura narrativa convencional de un guión cinematográfico, Nolan invita al público a participar de su ilusión, como dice Robert Angier en los últimos minutos, para ser sorprendido. Proponiendo en Dunkirk un relato que ocurre en tres ventanas temporales diferentes, pero que finalmente se conectan, se ponen en perspectiva las consecuencias de acciones que parecen, en principio, superfluas. Durante

toda su obra, el gran objetivo del cineasta es interpelar directamente al público, que éste se haga consciente de la manipulación, en contraposición al tradicional montaje “invisible” estadounidense.

De este modo, esta investigación ha buscado observar cómo, con el paso de los años y el desarrollo de su carrera, Christopher Nolan ha ido añadiendo cada vez más elementos de manipulación explícita a su arte. Es claro, también, afirmar que el británico no incurre en estas modificaciones del entorno en que se llevan a cabo sus películas por el solo hecho de jugar con las estructuras convencionales. Efectivamente, este trabajo ha intentado exponer cómo Nolan busca explorar temas que abarcan desde la metafísica y el poder de la memoria como otros más universales, tales como los mecanismos para lidiar con la pérdida, el poder del amor y los peligros de la obsesión. Para ello, la investigación se ha enfocado, por ejemplo, en las coherencias temporales que Nolan traza a partir del uso de múltiples paletas de colores, una técnica que ha sabido perfeccionar en la segunda mitad de su filmografía, así como también las coherencias generadas con las técnicas de montaje y planificación que el cineasta adquirió con el paso del tiempo.

Por supuesto, Nolan piensa continuar con esta tendencia en su filmografía, e incluso llevarla a terrenos no abarcados aún. Al momento de producción de esta investigación, se encuentra en cartelera la undécima película del director inglés, *Tenet*. Mientras que la pandemia ha impedido de momento que el film llegue a los cines argentinos, los adelantos difundidos invitan a sospechar que Nolan va a continuar analizando la idea del tiempo desde la perspectiva de Jorge Luis Borges, así como la pérdida, lo cual se ha convertido en uno de sus *leitmotivs* más consultados. Sin embargo, esta nueva producción promete entrar en un área no explorada por el momento por el director, como es la no linealidad del tiempo y los retrocesos y avances del mismo.

Aún no es seguro determinar cuándo la más reciente película de Nolan se estrenará en salas de cine en esta parte del mundo, o si se verá obligada a desembarcar en una plataforma de *streaming*, contrario a los deseos del realizador. De lo que sí se puede estar seguro, es que cada nueva producción

del inglés se presta lo suficiente al análisis y la introspección, sin perder el atractivo para las masas, para atraer altos niveles de interés e intriga sobre qué vendrá después. En un contexto del cine dominado por las franquicias multinacionales y su explotación constante, es un logro gigantesco que un director logre mantener este nivel de atención comparable con el auge del cine de autor de la década del 1970.

BIBLIOGRAFÍA

Amezcuca, Manuel y Gálvez Toro, Alberto (2002). *Los modos de análisis en investigación cualitativa en salud: perspectiva crítica y reflexiones en voz alta*. Rev. Esp. Salud Pública [online]. vol.76, n.5, pp.423-436.

Aumont, Jacques y Marie, Michel (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Benítez Llamazares, Rubén (2015). Análisis de la filmografía de Christopher Nolan. (Tesis inédita de maestría). Universidad de Extremadura, Badajoz.

Borges, Jorge Luis (1960). *El hacedor*. Buenos Aires: Sudamericana.

Borges, Jorge Luis (1975). *El libro de arena*. Buenos Aires: Emecé.

Borges, Jorge Luis (1969). *Elogio de la sombra*. Buenos Aires: Emecé.

Borges, Jorge Luis (1944). *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé.

Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1990). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Diez Puertas, Emeterio (2006). *La Escritura Cinematográfica y el Leitmotiv*. (Tesis inédita de maestría). Universidad Antonio de Nebrija, Madrid.

Eckel, Julia (2013). *Twisted Tiempos: La no linealidad temporal y desorientación en el cine contemporáneo*. Bielefeld: transcript, 274–291.

Efrén Cuevas (2005). Christopher Nolan visto desde Gerard Genette: Análisis narratológico de Memento. (Tesis inédita de maestría). Universidad de Navarra, Navarra.

Einstein, Albert (1916). *Sobre la Teoría de la Relatividad Espacial y General*. Madrid: Alianza.

Fernández Díez, Federico y Martínez Abadía, José (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós.

Grossi, Marco (2002). *Elementos del Montaje Cinematográfico*. Buenos Aires: Centro de la investigación cinematográfica.

Kaku, Michio (2004). *Mundos Paralelos*. Vilahur: Atalanta.

Kaku, Michio (2008). *Física de lo imposible*. Buenos Aires: Debolsillo.

Marchese, Ángelo y Forradellas, Joaquín (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

Paniagua Báez, Nathaly (2018). *Perspectiva, realidad o sueño: un análisis del filme El Origen de Christopher Nolan*. (Tesis inédita de maestría). Universidad Federal de Integración Latinoamericana, Estado de Paraná.

Pontes Velasco, Rafael (2018). *La Influencia de Jorge Luis Borges en las películas de Christopher Nolan*. Joint Forces Military University, Corea del Sur.

Sánchez, Rafael C. (1971). *Montaje cinematográfico: arte de movimiento*. Barcelona: Pomaire.

The Take. [The Take]. (2018, agosto 4). *The Dark Knight: The Only Post-9/11 Noir* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cfm-ttvZhSc>

Thevenet, Homero Alsina (1990). *Cine lectura Vol. II*. Montevideo: Trilce.

Thompson, Roy (1993). *Manual de Montaje Cinematográfico*. Madrid: Plot Ediciones.

Velasco, Rafael Pontes (2018). *La influencia de Jorge Luis Borges en las películas de Christopher Nolan*, Inti: Revista de literatura hispánica: No. 87, Artículo 15.

Yamato, J. (2011). *Chris Nolan and Guillermo del Toro: 10 Highlights From Their Memento Q&A*. *Movieline*. Recuperado de <http://movieline.com/2011/02/05/when-nolan-met-del-toro-10-highlights-from-their-memento-qa/>