

Espacio, tiempo e identidad en el cine de Christopher Nolan: una aproximación filosófica a las claves narrativas de su puesta en escena

Time, identity and memory in the cinema of Christopher Nolan: a philosophical approach to the narrative keys of its staging

Álvarez Gómez, R.¹

Recibido: 7-03-2019 – Aceptado: 30-01-2020

<https://doi.org/10.26441/RC19.1-2020-A1>

RESUMEN: El cine de Christopher Nolan destaca, entre otros aspectos, por una puesta en escena en la que los espacios de representación (decorados y escenarios naturales), el tiempo cinematográfico (tiempo narrativo y tiempo de la historia) y la identidad de los personajes se presentan al espectador de forma sincrónica y fragmentada, como las piezas de un puzle sobre una mesa. Este artículo pretende establecer una conexión entre esa fórmula narrativa, que rompe la clásica estructura cronológica y lineal, y la consolidación tras el 11S de una filosofía de “amor por el fragmento” (Rella, 1998: 38), basada en las distintas derivas del idealismo hegeliano, que desafía la creencia en una razón absoluta y unitaria, en particular en temas relacionados con el tiempo, el individuo y la memoria. Se trata de una reflexión de carácter filosófico antes que narrativo dirigida a situar y comprender el cine de Nolan en las coordenadas de pensamiento propias de su época. Porque sus películas no aspiran a ofrecer respuestas a las grandes cuestiones, sino a formular nuevas preguntas.

Palabras clave: Christopher Nolan; Hegel; puesta en escena; narrativa cinematográfica; filosofía; ontología.

ABSTRACT: Christopher Nolan’s cinema highlights, among other aspects, a staging in which the spaces of representation (sets and natural scenes), cinematographic time (narrative time and time of history) and the identity of the characters are presented to the audience in a synchronic and fragmented style, like pieces of a puzzle on a table. This article aims to establish a connection between that narrative formula, which breaks the classical chronological and linear structure, and the consolidation after 11S of a philosophy of “love for the fragment” (Rella, 1998: 38), based on the different drifts of the Hegelian idealism, which challenges the belief in an absolute and unitary reason, in particular in the subjects related to the individual and the memory. It is a reflection of a philosophical rather than narrative nature aimed at situating and understanding Nolan’s cinema in the thought coordinates of his time. Because his films do not aspire to offer answers to the big questions, but to ask new questions.

Keywords: Christopher Nolan; Hegel; staging; cinematographic narrative; philosophy; ontology.

¹ Raúl Álvarez Gómez es Doctor en Artes (Ciencias Jurídicas y Sociales) y Profesor del área de Teoría y Estética de las Artes de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, imparte clases de narrativa transmedia en el Máster de Guion de Cine y Series de Televisión. Es Autor del libro *Batman. La trilogía de Christopher Nolan* (Rialp, 2018) y miembro del colectivo ArenaLab, dedicado a las humanidades digitales. raul.alvarez@urjc.es, <https://orcid.org/0000-0002-2680-8660>

1. Introducción y Marco teórico

En la primavera de 1888, meses antes de sufrir el colapso mental que lo incapacitaría, Nietzsche adelantó uno de los rasgos del mundo contemporáneo: “La vida ya no reside en la totalidad” (1888/2003: 197). El filósofo daba por muerto el “gran estilo” en el arte y la “palabra plena” en la filosofía, en tanto estos constituirían “la prístina expresión de una época fundada en valores centrales” (Tonkonoff, 2016: 204). En su lugar se impone un mundo fragmentado, heterogéneo, frágil y caduco; “una ‘anarquía de átomos’ que desarticula toda jerarquía de lo real del discurso que debería conferirle un orden (2016: 205)”.

Freud y Benjamin recogieron esta idea para explicar las sucesivas crisis de principios del siglo XX. Y hoy, interpretada por figuras como Rella, sigue vigente para entender la “desesperación contemporánea” (1998: 45) que despierta un mundo en permanente cambio y transformación. Superado el sistema cognoscitivo clásico y, con él, la lógica lineal y acumulativa de la razón ilustrada, la nueva realidad exige la construcción de un saber atemporal y centrífugo que reconozca la “precariedad y la fragilidad de nuestros equilibrios psíquicos, culturales y sociales” (2016: 207).

En este contexto, que tan gráficamente describió Zizek (2010) como vivir en el fin de los tiempos, el cine de Christopher Nolan se erige en uno de los corpus ficticios que mejor entienden y muestran, desde la óptica del individuo, lo que significa vivir en una época de incertidumbres. Máxime si se tiene en cuenta que el grueso de su producción corresponde a los años posteriores a los atentados del 11S, tragedia que hizo añicos el siglo XX, descomponiéndolo en millones de fragmentos que evidenciaron esa muerte de la totalidad anunciada por Nietzsche en 1888 y más tarde por otros “escritores de la perplejidad” (1998: 63) como Musil, Hofmannsthal, Krauss y Wittgenstein.

Tal muerte de la totalidad implica también la muerte del individuo, o su desconexión interna, de manera que quien debería recomponer la unidad del mundo se ve así mismo roto, desunido y desorientado. Los personajes de las películas de Nolan responden a esta descripción, desde el desmemoriado Leonard (Guy Pearce) de *Memento* (2000) hasta el atormentado Bruce Wayne (Christian Bale) de las películas dedicadas a Batman. Se da así una correspondencia coherente entre la narrativa fragmentada de las historias de Nolan, en las que el tiempo y el espacio no obedecen a un patrón lineal, y la psicología quebrada de sus protagonistas, incapaces de recomponer las piezas del puzzle de su existencia.

El propósito de este artículo es estudiar la conexión entre el cine del director londinense y el tiempo histórico en que se producen sus películas. No en el ámbito temático y discursivo propio de los estudios clásicos de cine e historia, sino en el diálogo que se establece entre la puesta en escena y la consolidación, al menos en Occidente, de una nueva filosofía desarraigada del principio de constancia. En un mundo sin certezas, de valores líquidos, las ficciones de Nolan no ofrecen ni conclusiones narrativas ni catarsis personales. El análisis pretende vincular las ideas de Nolan sobre el espacio de representación, el tiempo cinematográfico y la identidad individual con los conceptos de (des)orden social, catarsis y memoria colectiva que forman parte del llamado “pensamiento negativo” (Delleuze, 2006: 72) de Nietzsche, Freud, Benjamin, Rella, Zizek, Connerton y otros.

Las películas de Nolan no aspiran a la unidad de significado tradicional, sino que son piezas heterogéneas cuyo valor reside en la fragmentación de sus elementos, como un cuadro cubista. Parafraseando a Tonkonoff (2016), la extrañeza que produce este hecho en el espectador se encuentra ligada a la ruptura del principio de placer y obliga al sujeto a construir una relación diferente consigo mismo y con lo real. La imagen de una peonza que gira y gira sobre sí misma, en la escena final de *Origen* (*Inception*, 2010), es una de las expresiones icónicas más poderosas de esta idea. Quizá deje de girar o quizá no; quizá alguien la coja o quizá la empuje el viento. Todo es posible en un mundo donde ya no existe la predictibilidad.

2. Estado de la cuestión

Desde el estreno de *Memento*, el cine de Christopher Nolan ha venido cobrando un interés creciente entre estudiosos de distintos ámbitos académicos. La mayor parte de reflexiones proceden de campos afines al audiovisual, claro está, que se fijan en aspectos puramente narrativos y formales para describir las técnicas del Nolan cineasta. Sin embargo, son cada vez más los análisis que indagan en las aristas filosóficas, políticas, sociales y éticas de su cine para tratar de describir al Nolan autor, entendiendo que se trata de un director que traslada conscientemente a sus relatos una serie de ideas e inquietudes propias de su tiempo. En ambos casos se distinguen obras centradas en una o varias películas de Nolan y obras que analizan toda su filmografía.

Entre los análisis narrativos, con referencias puntuales al contexto histórico de producción, destaca un artículo pionero de Torben Schmidt, *Christopher Nolan's Memento: Analysis of the narrative structure of a noirish revenge film* (2003), que identifica los recursos narrativos de puesta en escena que emplea Nolan para construir la estructura laberíntica de su película. Ese interés por desgranar su narrativa inspira también otros artículos como *Multimodal narrative construction in Christopher Nolan's Memento: A description of analytic method* (2012), de Chiaoi Tseng y John A. Bateman; *Narrative Metalepsis as Diegetic Concept in Christopher Nolan's Inception* (2010) (2012), de Miklós Kiss; *Hiperencuadre / Hiperrelato: Apuntes para una narratología del film postclásico* (2012), de José Antonio Palao; y *In Nolan we trust: La obsesión onírica y psicológica que ha conquistado Hollywood* (2013), de Inmaculada Casas-Delgado.

En esta misma línea hay además valiosas monografías con cierto carácter didáctico. Es el caso de *Christopher Nolan* (2008), de Salviano Miceli; *Christopher Nolan: A critical study of the films* (2018), de Darren Mooney; *Christopher Nolan*, de José Abad; *Christopher Nolan. Realtà e sogno al lavoro* (2013), de Simoni Santi; y *Time, Memory & Identity: The Films of Christopher Nolan* (2012), de Stuart Joy. En este ámbito es preciso mencionar también la edición comentada de los guiones de sus películas, con atención particular a *Interstellar –Interstellar: The Complete Screenplay* (2014)– y la saga de Batman –*The Dark Knight Trilogy: The Complete Screenplays* (2012)–.

Los estudios de ciencias sociales, por su parte, abarcan planteamientos que oscilan desde la filosofía hasta la psicología, pasando por la sociología, la antropología y la ciencia política. El cine de Nolan es dado a lecturas complejas, un hecho llamativo por cuanto se trata de un director eminentemente comercial, lo cual es síntoma de su calado más allá del público de cine multisalas. Hay dos obras de referencia en este sentido: *The fictional Christopher Nolan* (2012), de Todd McGowann, que conecta los filmes del director con la filosofía hegeliana; y la recopilación de ensayos *The Cinema of Christopher Nolan: Imagining the Impossible* (2015), editada por Jacqueline Furby y Stuart Joy, en la que se aborda su filmografía a partir de temas como el tiempo, la identidad, la subjetividad del individuo, la crisis de la masculinidad o el feminismo.

Otras lecturas recomendadas por sus tesis humanísticas son *The Philosophy of Christopher Nolan* (2017), editado por Jason T. Eberl y George A. Dunn; *Christopher Nolan, la possibilité d'un monde* (2017), de Timothée Gérardin; y *Christopher Nolan. Il tempo, la maschera, il labirinto* (2018), de Massimo Zanichelli. Los tres son textos que privilegian una significación connotativa a partir de un análisis simbólico de la trama, los personajes y los temas de las películas de Nolan. Hay cuatro ámbitos que parecen preocupar a la mayor parte de estos autores: la filosofía moral, la ética política, la metafísica y la individualidad. Tratándose de un cineasta para quien las apariencias son un velo engañoso, la perspectiva connotativa tiene un peso insoslayable en la valoración de su obra.

3. Metodología

Las diez películas dirigidas hasta el momento por Christopher Nolan abarcan un periodo de casi dos décadas (1998-2017) en las que el cine norteamericano de Hollywood se ha enfrentado a crisis de distinta índole. En lo histórico, es la época del 11S y la amenaza yihadista, la web 2.0, la crisis financiera global, el cambio climático y la crisis migratoria, entre otros acontecimientos. Y en lo industrial, es un tiempo de transformación digital y deriva hacia un modelo económico basado en películas de gran presupuesto, la mayor parte de ellas adscritas a las categorías del fantástico. En definitiva, una época de cambios y desafíos constantes que han supuesto un punto y aparte en la Historia y en el cine.

Uno de los motivos que invitan a estudiar las películas de Nolan es precisamente su valor testimonial de ese tiempo, pero trascendiendo la clásica interpretación basada en conectar el tiempo histórico en que se produce una película con los temas que se tratan en la misma. Se ha establecido, por ejemplo, la relación entre la trama de *El caballero oscuro* (*The Dark Knight*, 2008) y la alarma terrorista causada tras el 11S. Este artículo pretende completar esos análisis con una propuesta de naturaleza filosófico-formal que conecta el tratamiento de tres elementos sustanciales de la puesta en escena en el cine de Nolan, como son el espacio de representación, el tiempo cinematográfico y la identidad de sus personajes, con las nociones contemporáneas de (des)orden social, catarsis individual y memoria colectiva que manejan pensadores como Zizek, Rella y Connerton.

La metodología empleada se apoya en la complementariedad entre el análisis interpretativo (naturaleza estética y semiótica de una película) y el análisis instrumental (efectividad, utilidad y valor de una película a partir de sus contenidos) del lenguaje cinematográfico (Zavala, 2003). En primer lugar, se procede a identificar formalmente los principales recursos de puesta en escena en el cine de Nolan, prestando atención especial a los espacios de representación –interiores (lugares y ambientes) y exteriores (paisajes)– el tiempo cinematográfico –tiempo real y tiempo filmico– y la identidad de sus personajes –insertos en forma de *flashback* y/o *flashforward*–. Y en segundo lugar se traza la posible correspondencia entre la concepción estético-narrativa de esos tres elementos con los conceptos antes citados de (des)orden social, catarsis individual y memoria colectiva que se proponen desde las nuevas corrientes idealistas de la filosofía contemporánea.

En concreto, este artículo se fija en la concepción materialista de la ideología, de Zizek; los estudios sobre memoria colectiva en las sociedades modernas, de Connerton, y la renovación del idealismo hegeliano, de Rella. Con sus diferencias, estos tres autores son representantes de un nuevo idealismo que se alimenta del psicoanálisis lacaniano y de la antropología cultural. Se trata, por tanto, de una metodología interdisciplinaria que integra elementos de semiótica, estética, narrativa audiovisual, sociología y filosofía, conformando un modelo de análisis inferencial y casuístico en línea con las propuestas integradoras de Baker (2000) y González Requena (2007). La necesidad de considerar elementos extra-cinematográficos en el estudio de una película se vuelve casi imperativo en el caso de Nolan, un cineasta formado intelectualmente en la University College de Londres, donde estudió literatura inglesa y filosofía antes de interesarse por el cine, también en la misma institución (Mooney, 2018).

4. Desarrollo

Las películas de Christopher Nolan destacan en la producción reciente de Hollywood por una ambición narrativa que tiene en los espacios de representación, el tiempo filmico y la identidad fragmentada de sus protagonistas tres de sus recursos más relevantes. Se podría afirmar, sin ánimo de ser simplista, que su cine vuela por encima de la media porque desafía las convenciones narrativas más arraigadas en el cine comercial: el desarrollo cronológico de los hechos, los personajes de una pieza, el final feliz

y un discurso ético y moral ajustado a valores tradicionales. Ese desafío es sin embargo algo más que un requiebro formal. A continuación, se analizan las características de esos tres elementos de la puesta en escena atendiendo a su relación con la filosofía de lo caduco y lo fragmentado que se apuntó líneas atrás. “La nada, la locura, el silencio, amenazan y tientan ahora” (1992: 69). Esta cita de Rella bien podría valer para describir cualquier filme del cineasta londinense.

4.1 Espacios de un nuevo (des)orden

Los espacios de representación en el cine de Nolan, tanto los decorados como los escenarios naturales, son fundamentales para entender la relación que establecen autores como McGowan (2012) entre la obra del director y la filosofía de Hegel. En concreto, se apuntan concomitancias entre las tesis sociales de Nolan y el idealismo dialéctico del pensador alemán, inspirado por los hechos de la Revolución Francesa, suceso que está en la base del pensamiento moderno sobre la naturaleza humana (el ser y su esencia), la búsqueda del saber y la verdad, la primacía de la razón sobre los sentidos o la noción de Estado como protector de los derechos del individuo.

Para el autor de la *Fenomenología del espíritu*, el devenir de la Historia se explica a través de la confrontación de fuerzas opuestas, proceso en el que una cosa y la contraria fructifican en una nueva realidad, una nueva idea (1807/2006). El progreso se entiende como un cambio inevitable que se produce en tiempos de crisis, y solo es posible en un contexto de lucha entre ideas contrarias. En ese proceso dialéctico el hallazgo de la verdad se produce desde la refutación de ésta, de manera que una sociedad únicamente avanza cuando sus individuos se percatan de las contradicciones y falsedades de su tiempo. La ficción, o más bien su apariencia, se rebelaría como un mecanismo para conocer la verdad.

McGowan define a Nolan como un cineasta hegeliano precisamente porque el director se sirve de ilusiones varias (mentiras, distorsiones, sueños, pesadillas) para engañar a sus personajes y, por tanto, al público; la realidad permanece oculta. Solo cuando se percatan del engaño, ambos, personajes y público, son capaces de conocer la realidad tal y como es, no como parece ser. “Para Hegel y para Nolan, la verdad es el fracaso de la ficción” (2012: 15). Esta estrategia narrativa es constante desde *Following* (1998) hasta *Dunkerque* (*Dunkirk*, 2017), lo que otorga al cine de Nolan una condición catártica, de descubrimiento, a través de la transformación.

Nolan, como Hegel, pretende asir la realidad a partir de fragmentos, pero esta únicamente aparece tras superar los velos de sus múltiples contradicciones. Siendo interesante como resorte de una ficción, el engaño es quizá el componente hegeliano más superficial del cine de Nolan. Al fin y al cabo, abundan los cineastas comerciales que emplean a veces la apariencia y la ilusión como coartadas creativas para desmontar las certezas de los espectadores. La filmografía de M. Night Shyamalan ofrece varios ejemplos sobre la fuerza de la ilusión –*El sexto sentido* (*The Sixth Sense*, 1999) y *El bosque* (*The Village*, 2004)–, así como algunos filmes de Quentin Tarantino –*Pulp Fiction* (1994)– y David Fincher –*The Game* (1997)–.

La configuración de los espacios donde se desarrollan las historias de Nolan, en cambio, permite profundizar mejor en la dimensión dialéctica de sus películas. La trilogía de Batman ofrece, en este sentido, ejemplos representativos de esta noción de dualidad entre encubrimiento y realidad, simulacro y verdad. Situada bajo los cimientos de la Mansión Wayne –la realidad que parece ser–, la guarida de Batman representa la identidad oculta del héroe enmascarado –la realidad que debe ser–. La destrucción de esta casa en un incendio, al final de *Batman Begins* (2005), simboliza el choque entre ambas realidades y marca un nuevo comienzo para el héroe: la realidad que es.

La Torre Wayne dispone de un enorme sótano donde se llevan a cabo los proyectos secretos de Industrias Wayne; el sanatorio mental de Arkham alberga, también en sus sótanos, celdas ocultas

para los criminales más peligrosos; la fortaleza de Ra's al Ghul, en las montañas, es un entramado de galerías y pasajes que se despliegan bajo la planta principal del palacio. La lista es extensa. De hecho, la ciudad de Gotham, donde se desarrollan las aventuras de Batman, es un escenario bipolar en el que se alternan los edificios de lujo y las grandes avenidas, símbolos del poder de las élites políticas y económicas, con los barrios pobres en los que se hacían las clases desfavorecidas. ¿Cuál es la verdadera Gotham?

El clímax de *El caballero oscuro: La leyenda renace* (*The Dark Knight Rises*, 2012), cuando se enfrentan las autoridades policiales con los revolucionarios de Bane, es una escenificación alegórica del choque entre estas dos Gotham, la que representa la autoridad y el orden establecidos y la que representa a los marginados que quieren un nuevo orden social. Nolan busca la verdadera Gotham enfrentando a sus ciudadanos, en un proceso audiovisual dialéctico que se presta a numerosas lecturas, más allá de su eco hegeliano. El hecho de que el film esté declaradamente inspirado en *Historia de dos ciudades* (1859), la novela de Charles Dickens ambientada en los albores de la Revolución Francesa, reafirma el carácter dialéctico de la película.

Crisis, cambio, realidad fragmentada, ficción y engaño, confrontación de opuestos, idealismo como motor de la sociedad. El cine de Nolan profundiza en este conjunto de claves filosóficas a través de espacios duales que a menudo, además, adoptan forma de laberinto, como la mencionada cueva de Batman, la ciudad onírica de *Origen* (*Inception*, 2010), la casa de Tesla en *El truco final* (*The Prestige*, 2010) o el agujero negro de *Interstellar* (2014). En esas coordenadas ambiguas, el espacio físico de la acción se licua en un escenario donde el tiempo se vuelve también confuso. Pasado, presente y futuro coinciden en un solo instante que, como corresponde a un cineasta de vocación dialéctica, provoca una transformación en el curso de la historia o en el destino de un personaje. El tiempo, literalmente, se escapa de su medida tradicional.

4.2. Tiempo narrativo y catarsis

Una de las singularidades que convierten *Memento* en una película apasionante es la combinación de imágenes, música y sonidos con un propósito dramático y conceptual. Dramático, porque la amalgama audiovisual intensifica la tensión y el suspense de la historia. Y conceptual, porque esa acumulación de estímulos le permite al director exponer una de las particularidades recurrentes en todos sus filmes: el tratamiento no lineal del tiempo cinematográfico. Ante una película de Nolan, las dudas del espectador comienzan por situarse en el tiempo de la historia. ¿De qué sucesos es uno testigo? ¿Qué ocurrió antes? ¿Por qué el pasado se muestra después del futuro? En su análisis de *Memento*, Toth (2015) explica ese vaivén temporal como una expresión narrativa de la amnesia que sufre su protagonista. Sin embargo, el hecho de que esos juegos temporales se encuentren en toda la filmografía de Nolan exige ahondar en otros caminos.

En esta fragmentación del tiempo cinematográfico se puede rastrear la huella de Hegel y, de forma más significativa, la de su coetáneo Thomas Carlyle. Para ambos filósofos, poderosamente influidos por los acontecimientos de la Revolución Francesa, el tiempo histórico es un *continuum* de hechos pasados, presentes y futuros que dialogan, a veces con violencia, entre sí. Lo resume Tonkonoff de manera brillante: “La imagen del tiempo lineal y acumulativo de la razón clásica es incapaz de contener la representación de los procesos psíquicos, que obedecen a otra temporalidad” (1998: 206). A esa otra temporalidad se refiere Rella como un “tiempo recobrado” (1992: 78) que, constituyente de una dimensión temporal diferente, productivo de otra memoria, se articula sobre un conjunto en el cual se inscriben los eventos del pasado y del presente en una forma hasta entonces inexistente.

Esta misma idea volvió a cobrar fuerza en el mundo post-11S de la mano de pensadores como Žižek. Con un matiz nuevo: las ideologías que generan cada acontecimiento histórico son “ficciones

que estructuran la realidad” (2003: 16). Cabe preguntarse, por tanto, si el propio devenir de la Historia es o no una construcción que oculta una realidad inalcanzable. El cine, la gran ficción del siglo XX, puede acercarse a esta cuestión a través del tiempo narrativo, y Nolan es, sin duda, uno de sus articuladores más lúcidos. El director concibe el tiempo como una dimensión simultánea en la que pasado, presente y futuro se entienden como ámbitos sincrónicos. De este modo, los tres pueden fundirse en un instante único, como sucede en los climas de *Interstellar*, *Origen* y *El caballero oscuro: La leyenda renace*. Pero, además, cada tiempo por separado puede aglutinar varios momentos temporales. Así ocurre en *Dunkelque*, una narración en presente dividida en tres acciones que suceden a la vez y, lo más importante, se sienten simultáneas.

La música de Hans Zimmer, el compositor habitual de Nolan desde *Batman Begins*, refuerza esa impresión de tiempos coincidentes mediante el empleo de la escala de Shepard (llamada así por su principal teórico, el psicólogo norteamericano Roger Shepard, autor de numerosos estudios sobre la percepción auditiva y visual). Se trata de una ilusión auditiva por la cual un sonido parece subir o bajar de tono progresivamente. Dicho efecto se consigue superponiendo tres escalas de notas separadas entre sí por una octava. Al hacerlas sonar en bucle, se crea la sensación de ascenso y/o descenso infinito. En las películas de Nolan donde Zimmer recurre a la escala de Shepard, cada escala se corresponde con uno de los tres tiempos de la historia: pasado, presente y futuro, ligados en una espiral sin fin. La función artística de la música importa menos que la función dialéctica –Hegel otra vez–, en tanto la composición debe reforzar la idea de un presente continuo que se conjuga en tres tiempos simultáneos, que terminan enhebrados.

La coincidencia de distintas líneas temporales ilustra además dos conceptos relacionados con la teoría de los sucesos generacionales de Mannheim: la transformación del individuo por fuerzas externas de índole violenta y el descubrimiento de la verdad por parte del individuo (1929/2004). Nolan suele construir sus películas alrededor de dos momentos cruciales que se corresponden con estas ideas. Uno es el trauma que afecta a sus protagonistas y desencadena la acción (el asesinato de los padres de Bruce Wayne, en *Batman Begins*; la separación forzada de Cobb de su familia, en *Origen*; la violación y el asesinato de la mujer de Leonard, en *Memento*). Y otro es la catarsis que libera a sus protagonistas y refuerza su identidad (la conversión de Bruce en Batman; la reunión de Cobb con su esposa e hijos).

El director asocia así la noción de transformación a la de trauma y la de verdad a la de catarsis. Con una peculiaridad que lo distingue de otros cineastas. Nolan concibe ambos momentos de la ficción como instantes de instantes, es decir, vórtices temporales donde el pasado, el presente y el futuro del protagonista se pliegan en un solo plano del relato. Lo consigue alterando la supuesta cronología de la historia. Si sus personajes fueron, son y serán una suma de lo que fueron, son y serán, la presentación del tiempo narrativo debe seguir ese mismo principio. La dialéctica histórica de Hegel se convierte en una suerte de dialéctica temporal que, además, expresa el concepto generacional de Mannheim.

En una narración ordinaria, un director presentaría en orden cronológico la muerte de los padres de Bruce Wayne, su conversión en héroe y su última revelación como liberador de la ciudad de Gotham. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el *Superman* (1978) canónico de Richard Donner. Nolan, en cambio, mezcla los tiempos de la narración para sugerir que esa cronología de acontecimientos se desarrolla a partir de una asincronía existencial, del ser, en la que no es posible diferenciar al hombre que es del hombre que fue y del hombre que será.

En la saga de Batman la simultaneidad de tiempos expresa la simultaneidad de identidades. Este rasgo confiere a las películas de Nolan una tercera dimensión analítica en la que el espacio de representación y el tiempo cinematográfico funcionan, a su vez, como catalizadores del ser. En el mundo post-11S en el que se contextualiza el cine del británico, este es un tema de notable interés filosófico

y sociológico, ya que la identidad y la memoria son los primeros aspectos del individuo que pone en jaque un trauma generacional. Por ese hueco se cuelan los héroes de Nolan.

4.3. Identidad individual y memoria colectiva

En *Sobre los héroes. El culto al héroe y lo heroico en la historia*, Carlyle afirma que “la historia del mundo es la biografía de los grandes hombres” (1841/2017: 46). El filósofo escocés llama “héroes” a esos individuos extraordinarios que, con sus acciones y palabras, han dado ejemplo a los demás. Carlyle identifica distintas clases de héroes –dioses (Odín), profetas (Mahoma), emperadores (Napoleón), hombres de leyes (Rousseau), poetas (Shakespeare)– y les otorga el honor de agitar los procesos históricos. Además, sostiene que el impulso individual activa la inercia colectiva, y que los héroes surgen y se buscan sobremanera en tiempos de crisis.

La eclosión del cine de superhéroes en Hollywood tras los atentados del 11S puede explicarse por varios factores cinematográficos e industriales, tales como el desarrollo de los efectos especiales digitales o la búsqueda de un nuevo espectáculo capaz de competir con internet y los videojuegos por la atención del gran público. Sin embargo, parece también pertinente referirse a Carlyle si lo que se pretende es entender el éxito y la aceptación de esta clase de películas, dentro y fuera de Estados Unidos.

Batman, Superman, los X-Men, Spider-Man, Wonder Woman y tantos otros héroes de cómic resultan atractivos por la vistosidad audiovisual de sus aventuras. Pero a esa dimensión netamente lúdica cabe añadirle otra de carácter social. Son líderes natos, individuos que se enfrentan al mal no solo para derrotar a un enemigo, sino –y esto es lo relevante– para guiar a su comunidad hacia un nuevo horizonte de esperanza. La sociedad se ve reflejada en ellos y les atribuye los valores que consideran firmes e ideales. Por eso son héroes más allá de su valor, porque su cruzada le recuerda a los demás quiénes son y cuál es su destino. El Batman de Nolan ofrece un ejemplo significativo de esta cuestión porque, para el caballero oscuro, vencer a los villanos no es tan importante como devolver a Gotham el esplendor perdido.

Los héroes son, por tanto, símbolos de una identidad y una memoria que debe ser defendida y perpetuada. En sus filmes, Nolan liga este aspecto a los espacios de representación y al tiempo narrativo. Los unos actúan en pantalla como templos de la memoria, en tanto evocan un tiempo pasado y/o el futuro deseado, raras veces el presente del relato. Y el otro expresa el talante múltiple y a la vez unitario de la identidad, individual y colectiva, que primero se muestra fragmentada y luego, aparentemente, unificada.

La Mansión Wayne constituye un buen ejemplo acerca del carácter evocador de los espacios de representación. La casa de los padres de Bruce se concibe como un lugar espectral y sombrío, habitado por el espíritu de los progenitores del héroe, encarnados en el fiel mayordomo Alfred. En sus paredes se perpetúa la memoria de sus antiguos moradores y, al mismo tiempo, la de un pasado modélico en que Gotham fue una ciudad próspera que crecía de la mano de hombres ilustres y visionarios; los héroes de Carlyle. Es una Arcadia totémica de piedra que despierta los recuerdos del protagonista, que son una parte insoslayable de su identidad.

Lo mismo puede decirse de Gotham en su conjunto, filmada casi siempre de noche, entre sombras, semejante a un cementerio. La mirada de Nolan no retrata solo la ciudad que es, sino la que fue, y es precisamente mediante este recuerdo como el director la proyecta hacia el futuro. En la saga hay una obsesión constante por conectar pasado, presente y futuro a través de los espacios de representación. Nolan también dota de esta capacidad sugerente a los objetos. La peonza de *Origen*, la nave espacial de juguete de *Interstellar*, los botes de *Dunkerque*, la punta de flecha de *Batman Begins*, el llavero de *Following*... Son ventanas simultáneas al pasado y al futuro de los personajes.

La cuestión de la identidad y el tiempo narrativo se visibiliza en las escenas catárticas con las que Nolan inaugura los clímax de sus películas. Las historias del director suelen responder a una estructura circular, de eterno retorno, cuyo momento cumbre coincide con la revelación de la verdad. Una verdad doble, hegeliana, pues atañe tanto a la realidad en que transcurre el relato como a la identidad de sus protagonistas. Nolan manipula el tiempo narrativo siempre de la misma manera y con igual propósito. Primero, muestra retazos de la acción que pueden corresponderse con el pasado, el presente o el futuro de la historia. Y finalmente, en una escena reveladora, hace coincidir los distintos tiempos para mostrar la auténtica naturaleza de la narración y sus personajes.

El espectador averigua esa doble verdad solo cuando Nolan acopla todas las piezas de su puzle temporal. Un caso significativo es el final de *Interstellar*, cuando el astronauta Cooper (Matthew McConaughey) entra en el agujero de gusano y descubre que el tiempo se pliega sobre sí mismo, como una hoja de papel, de modo que el pasado y el futuro pueden tocarse literalmente con las yemas de los dedos. El director británico logra concordar ese pliegue del tiempo físico con la doblez del tiempo narrativo, en una escena que culmina además la transformación del héroe.

El de Nolan es un cine que ofrece varias capas de interpretación a causa fundamentalmente de ese juego de pliegues y contrapuestos. En *La leyenda renace*, otro ejemplo, el cineasta pone en marcha su mecanismo narrativo favorito cuando Batman logra huir de la cárcel subterránea donde se haya confinado. Nolan simultanea ese momento –tiempo presente de la acción– con la caída de Gotham a manos de Bane y su pretendido ejército popular de revolucionarios –tiempo presente y futuro, pues se anticipa un nuevo orden social– y con la fuga de una joven Talia (Marion Cotillard) de esa misma cárcel, años atrás –tiempo pasado–.

Las tres acciones se solapan y confluyen en un solo instante situado en el tiempo presente de la acción, concretado en el regreso de Bruce a Gotham. Hasta el final de la película solo existe esa línea temporal presente, condicionada por el pasado y el futuro, que fragua la transformación última de Batman en un redentor, la última fase del heroísmo según la teoría clásica de Campbell (2006: 194). No es este un tema menor, ni en la saga ni en el resto del cine de Nolan, pues la figura del héroe redentor –lo son todos los protagonistas de sus filmes– representa el vínculo entre la identidad individual de este y la memoria colectiva de la comunidad a la que sirve; un tema este tan caro al cine comercial de Hollywood post-11S.

Cuando un héroe se acepta a sí mismo, comprendiendo que su doble identidad es realmente una sola, entonces está dispuesto a sacrificarse por los demás, a asumir que su muerte es precisa para la culminación del viaje heroico hacia el mito. Nolan vuelve a Homero: “un héroe es, cuando es recordado” (García Gual, 2011: 187).

5. Conclusiones

El mundo occidental post-11S sufrió, y aún sufre, cambios drásticos en todos los órdenes de la vida política, social, económica y cultural. Speth considera que el terrorismo islámico y la inestabilidad financiera de las dos últimas décadas van de la mano del cambio climático, el éxodo hacia Europa de miles de refugiados procedentes de África y Oriente Próximo, el rearme nuclear de Afganistán, Irán y Corea del Norte, los recortes al Estado del Bienestar en España, Francia, Italia, Grecia y Portugal, el colonialismo económico de China y el resurgimiento político de Rusia (2018: 17-46).

González Requena (2002: 7-18) y Žižek (2012) han hablado de crisis de la posmodernidad para referirse a este periodo convulso. Inseguridad y miedo son los sustantivos que mejor definen un tiempo plagado de fenómenos dramáticos, tratados a diario en los medios de comunicación. En el cine de Hollywood ese carácter mutante ha encontrado un cauce expresivo y significativo en los géneros especulativos de la fantasía, el terror y la ciencia ficción, produciéndose multitud de historias

que apelan a la transformación del individuo como motor del cambio social. Coyne se refiere a estos años como “fase apocalíptica” (2008: 17), habida cuenta de la sucesión de fenómenos trágicos que afectaron a EE.UU. y a la producción cinematográfica de Hollywood.

La figura de Christopher Nolan es quizá la más relevante en este sentido por cuanto sus películas abordan abiertamente cuestiones del presente (políticas, filosóficas, sociales, culturales) y, al mismo tiempo, son epítome de la sensibilidad de una generación de directores conscientes de su protagonismo cultural en una nueva etapa histórica. Dennis Villeneuve –*La llegada* (*Arrival*, 2016) y *Blade Runner 2049* (2017)–, Alfonso Cuarón –*Hijos de los hombres* (*Children of Men*, 2006)–, Joseph Kosinski –*Oblivion* (2013)–, Rian Johnson –*Looper* (2012), J.J. Abrams –*Super 8* (2011) y Matt Reeves –*Monstruoso* (*Cloverfield*, 2008), *El amanecer del planeta de los simios* (*Dawn of the Planet of the Apes*, 2014)– son algunos de los cineastas que acompañan a Nolan en su viaje por la incertidumbre de una realidad en crisis. Es probable que con el 11S arrancara la era de la posverdad, en tanto la explicación de los hechos, y su supuesta objetividad, ha dejado de ser más importante que los sentimientos que estos despiertan.

Títulos como *Memento*, *El truco final*, *Interstellar*, *Dunkerque* y la trilogía de Batman trascienden su adscripción a los géneros populares para reflexionar sobre un mundo en crisis y expresar la personalidad distintiva de un director marcado, siquiera por su condición de testigo, por un tiempo trágico. El diálogo entre sociedad y pensamiento, el eje generacional de Mannheim, se despliega en un abanico de películas cuyas ideas de cambio, en un sentido ontológico, constituyen un subtexto narrativo apenas disimulado detrás de poderosas imágenes. Los héroes de Nolan son individuos rotos en un mundo fragmentado, caótico y a la deriva, incapaces de volver a casa porque esta, simplemente, ya no existe.

Este concepto responde a un planteamiento idealista en el que se percibe la huella de pensadores como Hegel, Freud, Žižek, Tonkonoff, Connerton, Manheim y Rella. “Escritores (o más bien escrituras) que intentan identificarse con el fluir fragmentario y centrífugo de las cosas, y que dudan, por ello, del signo y de su capacidad de unificar lo real. Una escritura, pues, que se rebela ante lo universal totalizante de la razón clásica” (2016, 208).

Nolan expresa estas ideas a través de una puesta en escena en la que los acontecimientos son sincrónicos, nunca se suceden de manera lineal, y además tanto los personajes como los espacios de representación por los que estos transitan tienen carácter de apariencia; esconden su verdadera naturaleza. “El capullo desaparece en el romper de la flor, y así podría decirse que aquél quedó refutado por ésta, así como la flor queda convicta por el fruto de ser una falsa existencia de la planta, y el fruto como verdad de la planta pasa a ocupar la verdad de la flor (...) la una es tan necesaria como la otra, y es solo esta igual necesidad la que empieza constituyendo la vida del todo” (Hegel, 1807/2006: 112).

La apuesta por estos recursos está lejos de ser un capricho formal o una aspiración estética vacía de contenido. Al contrario, son un patrón común en una trayectoria artística que se desarrolla en un contexto histórico donde algunos discursos narrativos se construyen a partir de pedazos y fragmentos que oscilan entre el pasado, el presente y el futuro de la historia. A un tiempo que puede percibirse quebrado le corresponde una forma quebrada de narrar.

El hecho de que esta narrativa haya tenido éxito en la industria del cine comercial –ninguna película de Nolan ha sido un fracaso de taquilla– sugiere que el gran público está preparado para aceptar propuestas, si no vanguardistas, sí alejadas al menos de ciertas convenciones estructurales. También cabe la hipótesis de que se produzca una identificación entre esa narrativa heterogénea y lo que puede representar en un ámbito filosófico, con las inquietudes íntimas del espectador sobre cómo se percibe a sí mismo y cuál es su lugar en el mundo. Ambas líneas de investigación podrían completar en un futuro la presente propuesta.

6. Bibliografía

- Abad, J. (2018). *Christopher Nolan*. Madrid: Cátedra.
- Boned Purkiss, F. J. (2001). La arquitectura en las películas de superhéroes: del espacio expresionista a la ciudad funcional. En S. Robles Ávila (coord.) *Les damos un repaso a los superhéroes. Un estudio multidisciplinar*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Campbell, J. (1948/2006). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carlyle, T. (1841/2017). *Sobre los héroes. El culto al héroe y lo heroico en la historia*. Sevilla: Athenaica.
- Connerton, Paul (2009). *How Modernity Forgets?* Cambridge: Cambridge University Press.
- Conrad, M.T. (ed., 2006). *The Philosophy of Neo-Noir*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Dixon, W.W. (ed., 2004). *Film and Television After 9/11*. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press.
- Dixon, W.W. (2016) *Hollywood in Crisis or: The Collapse of the Real*. Londres: Palgrave MacMillan.
- Freud, S. (1920/2016) *Más allá del principio del placer*. Buenos Aires: Amorrortu.
- García Gual, C. (2011). *Mitos, viajes, héroes*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- González Requena, J. (2002). 11 de septiembre: escenarios de la postmodernidad. *Trama y Fondo. Lectura y teoría del texto*, 12: 7-18.
- Hart, D.M. (2009). Batman's Confrontation with Death, Angst, and Freedom. En M.D. White y R. Arp (eds.) *Batman and Philosophy. The Dark Knight of the Soul*. Nueva York: Wiley-Blackwell.
- Hegel, G.W.F. (1807/2006). *Fenomenología del espíritu*. Valencia: Pre-textos.
- Lacan, J. (1936/2009). Más allá del principio de realidad. En *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- McGowan, T. (2012). *The Fictional Christopher Nolan*. Austin: University of Texas Press.
- Mannheim, K. (1929/2004). *Ideología y utopía. Introducción a la sociología del conocimiento*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica de España.
- Nietzsche, F. (1886/2012) *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (1888/2003). *Escritos sobre Wagner*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Pheasant-Kelly, F. (2015). Representing Trauma: Grief, Amnesia and Traumatic Memory in Nolan's New Millennial Films. En J. Furby y S. Joy (ed.) *The Cinema of Christopher Nolan. Imaging the Impossible*. Nueva York: Columbia University Press.
- Rella, F. (1998). *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempos de crisis*. Rosario: HomoSapiens Ediciones.
- Speth, J.G. (2008). *The Bridge at the Edge of the World: Capitalism, the Environment, and Crossing from Crisis to Sustainability*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.

Toth, Margaret A. (2015). *Memento's Postmodern Noir Fantasy: Place, Domesticity and Gender Identity*. En J. Furby y S. Joy (ed.). *The Cinema of Christopher Nolan. Imaging the Impossible*. Nueva York: Columbia University Press.

Walker, K. (2012). *The Existentialism Behind Nolan's Batman* (tesis inédita de doctorado). College of Arts and Sciences del Boston College, Boston.

White, M.D. y Arp, R. (eds., 2009) *Batman and Philosophy: The Dark Knight of the Soul*. Nueva York: Wiley-Blackwell.

Zizek, S. (2003). *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Zizek, S. (2012). *Viviendo en el final de los tiempos*. Barcelona: Akal.

Zizek, S. (2015). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Barcelona: Akal.