

2018

### La influencia de Jorge Luis Borges en las películas de Christopher Nolan

Rafael Pontes Velasco

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

#### Citas recomendadas

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

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss87/15>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

# BORGES EN LAS PELÍCULAS DE CHRISTOPHER NOLAN

**Rafael Pontes Velasco**

Joint Forces Military University (Icheon, Corea del Sur)

## INTRODUCCIÓN

La envergadura de las creaciones de Jorge Luis Borges y Christopher Nolan nos impelen a asumir un propósito humilde. El objetivo del presente análisis consiste en apuntar algunas semejanzas existentes entre sus obras, con la convicción de que los retos intelectuales que abordan estos autores generan sensaciones parecidas entre sus admiradores, no pocas veces comunes. Los textos fantásticos del argentino parecen encontrar un correlato perfecto en el cine del británico, donde aparecen motivos tan representativos de la poética borgiana como el doble y el laberinto, así como parte de sus planteamientos filosóficos.

De esta forma, estudiamos el modo de tratar tres temas simbólicos (la memoria, el sueño y el tiempo) y la concepción de los personajes. Todo ello va acompañado de una reflexión sobre Borges y Nolan como artistas afines.

### 1. MEMORIA. “FUNES EL MEMORIOSO” Y *MEMENTO*

En el borgiano “Funes el memorioso” (1944), la prodigiosa habilidad de no olvidar nada implica una maldición contrapuesta a otro destino no más deseable: la pérdida absoluta de memoria a corto plazo, traducida en la incapacidad para crear recuerdos nuevos que sufre el protagonista de *Memento* (2000). En ambas historias, la memoria se erige en un símbolo capaz de generar y/o distorsionar el mundo que rodea a los personajes principales. Tanto la hipermnesia como la amnesia son metáforas de

la aptitud que posee la mente para falsear la realidad, haciéndonos reflexionar sobre las experiencias que condicionan la personalidad, así como sobre los sucesos definitorios que desaparecen del pensamiento inconsciente o intencionadamente.

A través de técnicas narrativas poco convencionales en el cine contemporáneo, como un *flash-back* constante (a su vez sometido a retrovisiones, como una analepsis dentro de otra), el filme narra cómo Leonard Shelby se halla en continua sospecha de sí mismo y con dificultades para precisar su identidad. La forzosa necesidad de estar alerta por medio de fotografías y tatuajes a manera de pistas que le incitan a confiar sólo en sus certezas - "Me guío por hechos, no por recomendaciones", declara en una ocasión -, paradójicamente se contradice con el autoengaño que se inflige al manipular sus anotaciones. El *leitmotiv* que justifica su vida estriba en el deseo de vengarse del asesino de su esposa. Elegir "olvidar" que ella había muerto por su culpa, en cierto modo, le hace libre y le ayuda a mantener la cordura. En esta línea, el narrador anciano que encuentra a su versión joven en «El otro» afirma con prudencia que su «primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón» (Borges 1975: 7).

En *Memento*, se nos muestra la doble cara de la memoria: aunque prevalece la desconfianza hacia ella, entendida como una interpretación parcial que desfigura los hechos y determina los actos, también se alza como forjadora de sentido. Leonard actúa desorientado y con frecuencia por instinto, pero evocar el pasado en el que fue feliz junto a su esposa y tratar de vengarla le otorga una aspiración vital: «Ella murió y el presente son trivialidades». Pese a ser consciente de su anatema - «¿cómo se supone que voy a sanar si no puedo sentir el tiempo?» -, el sentimiento de pérdida y el ansia de venganza le permiten levantarse todos los días con una finalidad. Si bien es un narrador poco fiable destinado a traicionarse a sí mismo y a sus imperativos éticos, su obsesión puede identificarse con la que marca a Bruce Wayne en *Batman Begins* (2005). Aquí la consciencia de la muerte de sus padres lo convierte en un hombre mejor, en tanto pasa de intentar disparar a traición al asesino de sus progenitores a honrarlos con la imposición de no matar a nadie en su cruzada enmascarada.

La influencia de «Funes el memorioso» en *Memento* se plasma más en la variación que en la repetición: frente al carácter sucesivo del tiempo literario, la imagen en movimiento del cine; frente al cerebro recolector de memorias, el cuerpo transformado en una máquina de almacenar recuerdos, en un banco de datos capaz de influir en las acciones de su portador. Si, como señala Pedro Javier Pardo, el propio engranaje intelectual de Shelby se convierte en el gran misterio del film - «la mente del detective, el funcionamiento de su memoria, acaba siendo el

auténtico enigma, y éste es un laberinto sin salida. (...) El detective se ha convertido en enigma, y el enigma no tiene solución» (Pardo: 261) -, no menos melancólico se vuelve el devenir del joven Funes, prácticamente incapaz de dormir y fallecido tras una congestión pulmonar.

En *Interstellar* (2014), por otro lado, el concepto de memoria recibe un tratamiento más expansivo. Cooper, piloto intergaláctico, descubre un espacio de cinco dimensiones donde puede comunicarse, por medio de ondas gravitacionales que atraviesan el tiempo, con civilizaciones del pasado. La memoria se torna aquí en un mecanismo que posee el universo para atesorar cada detalle de los momentos preciosos de la existencia.

## 2. SUEÑO. «EL OTRO», «LAS RUINAS CIRCULARES», «EL MILAGRO SECRETO» E *INCEPTION*

«El otro» concluye con la teoría de que el sueño y la realidad interactúan de tal modo que es posible superponerlos a través de distintos planos: «El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el encuentro» (Borges 1975: 14). *Inception* (2010) comienza con la evocación de «un hombre que conocí en un sueño recordado a medias», ya que la película plantea la posibilidad de robar e implantar ideas a los soñadores. La trama parte del encargo que el empresario Saito designa al ladrón profesional Dom Cobb, consistente en insertar al hijo de su inmediato competidor la creencia de que ha de abandonar el imperio paterno. Para ello, el extractor de sueños debe contar con un arquitecto que diseñe edificios «que no podrían existir en el mundo real» y suplante así la creatividad del soñador. La arquitecta Ariadne no tiene que concebir escenarios reales completos, sino construcciones imaginarias, ya que de otra manera podría perder la noción de la realidad. Esta confusión perceptiva es lo que padece el protagonista, interpretado por Leonardo DiCaprio.

Para «sembrar» una idea, deben considerarse tanto los prejuicios del sujeto como la noción de que los sentimientos positivos producen un efecto más permanente que los negativos. Dado que una implantación de este tipo modifica lo más profundo del ser, es necesario construir un laberinto, que puede ser desde una habitación hasta una ciudad entera, a fin de confundir o engañar al sujeto. El sueño como influjo indirecto y forjador de realidades se visualiza en el citado relato borgiano, donde el soñado despierta y trasciende la proyección que el soñador había realizado sobre él.

Nolan, consciente de que crear las circunstancias de un sueño requiere cuidar cada matiz del mismo, se inspiró en «Las ruinas circulares» y «El milagro secreto» a la hora de erigir su película. En el primero, Borges

narra la llegada de un mago a un templo circular en cuya cúspide destaca la estatua de un tigre o un caballo. Capaz de dormir «no por flaqueza de la carne, sino por determinación de la voluntad» (Borges 1944a: 57), el hechicero se consagra a la meta de «soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad» (57). En el segundo, se nos cuenta que el condenado a muerte Jaromir Hladík planea el siguiente pasaje para la obra teatral que anhela escribir:

[Su personaje] no conoce a las personas que lo importunan, pero tiene la incómoda impresión de haberlos visto ya, tal vez en un sueño. Todos exageradamente lo halagan, pero es notorio - primero para los espectadores del drama, luego para el mismo barón - que son enemigos secretos, conjurados para perderlo. (Borges 1944b: 178)

Estos retazos argumentales recuerdan las suspicacias que presienten los inducidos al sueño en *Inception*, en especial si el subconsciente del sujeto está `militarizado´ con `anticuerpos´ introducidos para evitar la extracción de ideas. En tal eventualidad, la táctica llamada «Mr. Charles» permite que el sujeto se vuelva en contra de sus propias defensas. A través de este mecanismo, la víctima cree convertirse en victimario y ser capaz de interferir en sueños ajenos. Como se observa, el reto que se propuso Nolan con esta película es mayúsculo. De hecho, en «Las ruinas circulares» se asegura no sin razón que «el empeño de modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños es el más arduo que puede acometer un varón» (Borges 1944: 60).

El dispositivo imaginado en la película posibilita que un sueño inducido contenga a otro, de suerte que el del primer nivel influya en el siguiente, y así sucesivamente. El ardid propicia que las turbulencias atmosféricas producidas en un sueño se transmitan en los demás, si bien se distingue por la diferente percepción del tiempo en cada uno de ellos. En «El otro», donde la reunión entre el Borges anciano con el joven ocurre en un banco «que está en dos tiempos y en dos sitios» (Borges 1975: 14), el primero reconoce que su «sueño ha durado ya setenta años» (9). Entre 1918 y 1969, entre Ginebra y Cambridge, la relatividad del lapso temporal permite que confluyan épocas y ritmos diferentes en una sola entrevista.

Volviendo a *Inception*, el incremento del paso del tiempo en los sucesivos eslabones oníricos, cada uno más profundo que el anterior, de manera que el sueño que está dentro discurre más veloz que el que lo incluye, conecta con la cita del Alcorán que encabeza «El milagro secreto»: «Y Dios lo hizo morir durante cien años y luego lo animó y dijo: - ¿Cuánto tiempo has estado aquí? - Un día o parte de un día, respondió» (Borges 1944b: 173). La facultad de alargar la duración de los minutos de otro plano sensorial, a fin de cumplir un objetivo extraordinario, parece inspirada por el cuento borgiano, donde el protagonista se dirige

a Dios aduciendo que si «de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de *Los enemigos*. Para llevar a término ese drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más» (179). Esta voluntad se le concede a Hladík para que complete su labor, logrando que en su memoria transcurra un año «entre la orden y la ejecución de la orden» (182) de su fusilamiento.

En *Inception*, y también en *Interstellar*, presenciamos escenas en las que, como ocurre en «El milagro secreto», el universo físico se paraliza. En rigor no se congela el tiempo, puesto que, en tal caso, «se hubiera detenido su pensamiento» (182). Dado que, como se afirma en un diálogo de la película, cinco minutos del mundo real equivalen a una hora en el sueño, entendemos que la mente funciona más rápido a medida que el tiempo se percibe más lento. Para inducir un sueño de diez años de duración, se requiere el apoyo de un potente sedante. Aunque es posible despertarse de un sueño programado si el soñador muere allí, un abuso de la sedación supone que en el mismo lance el soñador se sumerja en una especie de limbo.

En este sentido, nótese que en «Episodio del enemigo» se esboza la posibilidad de deshacer lo soñado: «Sus argumentos, Borges, son meras estrategias de su terror para que no lo mate. Usted ya no puede hacer nada. / - Puedo hacer una cosa - le contesté. / - ¿Cuál? - me preguntó. / - Despertarme. / Y así lo hice» (Borges 1968: 76). En el filme, al igual que se sugiere en los reveladores versos de «Laberinto», adentrarse en los entresijos de cualquier dédalo implica una introspección en uno mismo:

No habrá nunca una puerta. Estás adentro / y el alcázar abarca el universo / y no tiene ni anverso ni reverso / ni externo muro ni secreto centro. / No esperes que el rigor de tu camino / que tercamente se bifurca en otro, / que tercamente se bifurca en otro, / tendrá fin. Es de hierro tu destino / como tu juez. No aguardes la embestida / del toro que es un hombre y cuya extraña / forma plural da horror a la maraña / de interminable piedra entretejida. / No existe. Nada esperes. Ni siquiera / en el negro crepúsculo la fiera. (Borges 1968: 25)

La esposa fallecida de Cobb que aparece fatalmente en la mayoría de los sueños en los que participa, interponiéndose entre sus objetivos y rogándole que vuelva a vivir con ella, puede identificarse tanto con el «otro yo» que se refugia en la sombra como con el inexistente toro borgiano. Este intento de mantener con vida a la amada a través de memorias, revividas en el sueño propio o ajeno, la arquitecta Ariadne lo interpreta como la construcción de «una prisión de recuerdos para atraparla». Según el protagonista, «una idea es como un virus. Resistente. Altamente contagiosa. La más pequeña semilla de una idea puede crecer. Puede crecer para definirte o destruirte». La que obsesionó a su mujer hasta el punto del suicidio, implantada por su marido para que ambos

podieran escapar del paraíso onírico que habían diseñado y así regresar a la realidad con sus dos hijos, consistía en pensar que su mundo no era real. Cobb no accede a quedarse con su esposa en el 'limbo de amor' porque allí ella sería sólo una proyección, no tan completa como era realmente ni con las imperfecciones que la hacen digna de amor. Además, él espera reunirse de nuevo con sus retoños cuando cumpla su último trabajo y, a cambio, Saito solucione sus problemas legales.

Como nunca recordamos el principio de los sueños, el filme postula que el sueño siempre sucede *in medias res*, lo que nos trae a la memoria la sentencia incluida en «Nathaniel Hawthorne»: «la literatura es un sueño, un sueño dirigido y deliberado» (Borges 1968: 214). El sueño inducido voluntariamente se convierte en una droga, crea una adicción que sólo es posible apaciguar cuando el soñador ve su tótem y comprende que no está viviendo en el sueño de alguien. El final de «Las ruinas circulares» es menos ambiguo, pero también en *Inception* se plantea la contingencia del héroe engañado por sí mismo. El colofón del relato borgiano parece dirigirse, de alguna manera, al espectador del filme que observa la última escena, inquietado por el girar obsesivo de la peonza de Cobb, sin saber a ciencia cierta si ésta se detendrá, lo que probaría que ha retornado a la realidad con sus hijos, o si continúa durmiendo: «Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo» (Borges 1944a: 65).

Una reflexión en torno al simbolismo del tótem nos lleva a intuir la superioridad de los elementos materiales, en este caso de la peonza, sobre la propia consciencia de los hombres. En «Las cosas», se asegura que «Durarán más allá de nuestro olvido; / No sabrán nunca que nos hemos ido» (Borges 1968: 53); mientras que, en «A una moneda», el poeta confiesa que «A veces he sentido remordimiento / y otras, envidia, / de ti que estás, como nosotros, en el tiempo y su laberinto / y que no lo sabes» (Borges 1968: 56). Quizá la película postula también que ignoramos hasta qué punto los objetos pueden ser más fiables que nuestras percepciones.

En cualquier caso, parece posible visualizar *Inception* a través de nuestro conocimiento de la literatura borgiana. Si «La escritura del Dios» advierte de la fatalidad de nuestro destino - «Alguien me dijo: *No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta el infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente*» (Borges 1968: 262) -, «La otra muerte» se ampara en idéntica filosofía para reflejar un concepto más simple: «ya los griegos sabían que somos la sombra de un sueño» (Borges 1968: 175).

3. TIEMPO. «EL RELOJ DE ARENA» E *INTERSTELLAR*

Borges interpreta la noción del tiempo al menos de dos formas. Por un lado, como expresa en «El reloj de arena», se relaciona con la caducidad de nuestras vidas: «Todo lo arrastra y pierde este incansable / hilo sutil de arena numerosa. / No he de salvarme yo, fortuita cosa / de tiempo, que es materia deleznable.» (Borges 1968: 20). La fugacidad de su transcurso aboca a desconfiar tanto del pasado como del futuro ya que, como indica en «El instante», «El hoy fugaz es tenue y es eterno; / otro Cielo no esperes, ni otro Infierno» (Borges 1968: 44).

Por otro lado, el Tiempo es un juez implacable y ecuánime que da sentido a nuestros logros. En el prólogo de *Nueva antología personal* Borges lo vincula a la eternidad, de modo que los seres humanos descubrimos en él un camino de trascendencia: «el Tiempo acaba por editar antologías admirables. Lo que un hombre no puede hacer, las generaciones lo hacen» (Borges 1968: 7).

Ambas apreciaciones del tiempo, con minúscula o mayúscula, se observan en *Interstellar*. La primera radica en el inminente fin de la supervivencia en la Tierra, provocado por una plaga en los cultivos. La segunda confluye en el hallazgo de un agujero de gusano por parte de la NASA, el cual conduce a nuevos planetas habitables. El liderazgo de Cooper en la misión de `rescate` se asienta en la tesis de que «la humanidad nació en la Tierra, pero su destino no es morir aquí». En «El milagro secreto», se nos dice que «la realidad no suele coincidir con las previsiones; con lógica perversa infirió que prever un detalle circunstancial es impedir que éste suceda» (Borges 1944b: 175). Desde esta perspectiva pero bajo una mirada más optimista y menos escéptica, el protagonista de *Interstellar* le da a su hija el nombre de Murphy porque, en su opinión, «la ley de Murphy no significa que va a pasar algo malo, sino que si algo puede pasar, pasará. Y eso nos parecía fantástico».

Respecto a la imposibilidad de que exista un tiempo lineal y absoluto, dilema que preocupa al héroe de «El jardín de 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» (Borges 1968: 136)-, en la película prevalece la esperanza de que la ciencia enmiende los errores del pasado a partir de la teoría de la relatividad.

Si en «Edipo y el enigma» Borges admite que nuestras limitaciones nos dificultan obtener el puzzle entero, otorgándonos sólo breves piezas que extraviarnos o desechamos periódica y perpetuamente - «Nos aniquilaría ver la ingente / forma de nuestro ser: piadosamente / Dios nos depara sucesión y olvido» (Borges 1968: 45)-, en *Interstellar* comprendemos que

la historia de cada ser humano se conserva con la misma consistencia con que perdurarían los libros en una biblioteca eterna. El mejor consuelo ante las contrariedades de la vida lo hallamos en este pasaje de «Everness», que tanto nos recuerda a la escena en la que Cooper sobrevuela en la quinta dimensión, se superpone a los designios del tiempo uniforme y se comunica con su hija ya adulta:

Sólo una cosa no hay. Es el olvido. / [...] Y todo es una parte del diverso / cristal de esa memoria, el universo; / no tienen fin sus arduos corredores / y las puertas se cierran a tu paso; / sólo del otro lado del ocaso / verás los Arquetipos y Esplendores. (Borges 1968: 51)

Una interpretación poética del flujo temporal, que puede conectar con la minimalista banda sonora compuesta por Hans Zimmer para el filme, se manifiesta en «Otro poema de los dones»: «por la música, misteriosa forma del tiempo» (Borges 1968: 43).

#### 4. LOS PERSONAJES AL SERVICIO DE LAS IDEAS Y EL AMOR COMO FUERZA INDIVIDUALIZADORA

Los hilos que tejen las tramas borgianas sobre los personajes, que parecen más arquetipos con una función simbólica que individuos carismáticos, parten de la concepción de que los seres humanos somos piezas de un ajedrez cuyo movimiento lo dirige una sola mano, a su vez controlada por otra superior. Así, el poema «Ajedrez» da cuenta de nuestro restringido papel en el tablero del destino: «Cuando los jugadores se hayan ido, / cuando el tiempo los haya consumido, / ciertamente no habrá cesado el rito» (Borges 1968: 16).

Esta construcción de los personajes al servicio de las ideas se aprecia en los primeros filmes de Nolan. El cortometraje *Doodlebug* (1997) trata el tópico del cazador cazado, reflejado en un hombre que persigue un insecto que resulta ser él mismo con un tamaño inferior, poco antes de que su doble de mayores dimensiones lo atrape. Víctima y victimario, acaba como la marioneta de un argumento elaborado para cuestionar la identidad personal. En *Following* (1998), rodada en blanco y negro, se presenta la historia de un escritor que decide «seguir» a transeúntes por la calle con el fin de inspirarse en ellos y recobrar su creatividad. Aparecen sólo cuatro personajes esenciales, paradigmas del género negro, llamados sintomáticamente «el hombre joven, Cobb - [que es un nombre falso] -, la rubia y el policía».

En «Nathaniel Hawthorne», leemos: «Schopenhauer, en su libro *Parerga und Paralipomena*, compara la historia a un calidoscopio, en el que cambian las figuras, no los pedacitos de vidrio, y a una eterna y confusa

tragicomedia en la que cambian los papeles y máscaras, pero no los actores» (Borges 1968: 229). A menudo Nolan recurre a los mismos actores en diferentes películas. Si bien elige a los que aportan los matices humanos más sutiles, no deja de sospechar de la individualidad de sus personajes al moldearlos en torno a roles. En *The Prestige* (2006), el enfrentamiento entre los magos rivales que se provocan y se buscan como si fueran la sombra del otro, puede evocar «Milonga de dos hermanos», donde se resalta «la historia de Caín / que sigue matando a Abel» (Borges 1968: 62). Esta semejanza aumenta cuando descubrimos que bajo el disfraz de uno de los ilusionistas se ocultan dos gemelos idénticos.

En cuanto al interés por recurrir a narradores no fiables podemos mencionar, además del protagonista de *Memento*, a los villanos imprevisibles que rompen las reglas del juego y se salen del tablero propuesto en la intriga. Un ejemplo se evidencia en *The Dark Knight* (2005) con el Joker, agente del caos, pero no menos cínico se muestra el antagonista de *Following*, quien destaca por ser imposible de rastrear y burlarse de las apariencias. En *Inception*, el desafío del héroe consiste en cumplir una misión cargando con el trauma de la culpa. El elemento irracional que le impide tener todo bajo control es su esposa suicida.

El asombro por la delgada línea que separa al héroe del villano es una cuestión clave tanto para Borges como para Nolan, pero ambos postulan por el sacrificio del verdadero adalid. Su gesto heroico suele sustentarse en la renuncia al prestigio personal, a fin de que un bien mayor prevalezca. En *Insomnia* (2002), el agresivo detective Dormer se redime a ojos del espectador cuando, poco antes de morir, privilegia que se sepa la verdad - enturbiada por sus cuestionables métodos - sobre la heroicidad ignorada de sus actos. Lo mismo ocurre en *The Dark Knight* cuando Batman permite que se le inculpe por los crímenes de Harvey Dent para que la población de Gotham no pierda la esperanza que había depositado en este fiscal del distrito. Probablemente el título de esta película alude a la generosidad del auténtico caballero, a quien no le importa «oscurecer» su fama con tal de defender una causa noble. Esta entrega heroica se aprecia de forma similar en «Tema del traidor y del héroe», donde curiosamente un tal Nolan, de nombre James, refuerza su gesta en el anonimato:

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. (Borges 1968: 142)

«Otro poema de los dones» da gracias «por el amor, que nos deja ver a los otros / como los ve la divinidad» (Borges 1968: 40). Varios personajes nolanianos cobran su idiosincrasia a través de este sentimiento, manifestado en el cónyuge o en los hijos. En *Memento*, Leonard justifica su agonía con estas palabras: “Mi esposa merece venganza. No importa si yo lo sé o no. Sólo porque hay cosas que no recuerde no hace que mis acciones no tengan significado”. Al término de *Inception* Cobb deja su tótem rodando sin fin en la mesa, dando prioridad a su emoción por ver la cara de sus retoños e ignorando el resultado del vaivén de la peonza. En *Interstellar*, Cooper afirma que «cuando eres padre, eres el fantasma del futuro de tus hijos»; mientras que la joven científica Brand concluye que «el amor es lo único que podemos percibir que trasciende las fronteras del tiempo y del espacio».

## CONCLUSIONES. DOS ARTISTAS CLÁSICOS Y AFINES

La escritura en sí misma posee un fuerte peso en la cinematografía de Nolan, cuyos guiones, escritos en colaboración con su hermano Jonathan, están repletos de frases memorables y de alto contenido literario. En ellos - como en los relatos borgianos - los personajes pueden anticipar el argumento o dar pistas sobre la historia, de modo que parece cumplirse un extraño destino: el del espectador que ve sus filmes con los ojos del lector de Borges. Esta retroalimentación entre cine y literatura logra que los planteamientos filosóficos se plasmen magníficamente en la gran pantalla, gracias también a que los textos borgianos ya se alzan por sí mismos como felices portadores de imágenes.

En las tramas diseñadas por ambos autores prolifera la técnica de provocar lo que en el prólogo de *Nueva antología personal* se denomina «perplejidad metafísica» (Borges 1968: 9). Seducidos por retos intelectuales complejos y aventuras laberínticas, debemos decidir qué es la realidad y si ésta se determina sólo por lo que queramos que sea. Borges y Nolan crean fantasías que se materializan en cada uno de nosotros, en función de nuestras percepciones y referentes culturales. Sus ficciones están abiertas a la imaginación y apuestan por la relevancia del receptor en la instauración de sentido. La primera frase de *The Prestige* resume esta idea: «¿Está poniendo atención?». El escenógrafo interpretado por Michael Caine expone las tres partes de todo truco - «la promesa», «el giro» (con el que un objeto común se vuelve extraordinario) y «la prestidigitación» (con la que resurge lo desaparecido) -, omitiendo intencionadamente la clave que sintetiza el alcance de la magia y da al final de la película: «Uno quiere que lo engañen». Como se explica en «De las alegorías a las novelas», nos hallamos en una encrucijada que nace del anhelo de platonismo frente al escepticismo que impele a ser aristotélicos:

Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos intuyen que las ideas son realidades; los primeros, que son generalizaciones; para éstos, el lenguaje no es otra cosa que un sistema de símbolos arbitrarios; para aquéllos, es el mapa del universo. El platónico sabe que el universo es de algún modo un cosmos, un orden; ese orden, para el aristotélico, puede ser un error o una ficción de nuestro conocimiento parcial. (Borges 1968: 267-268)

En «Sobre los clásicos», Borges aduce que las obras perdurables se caracterizan por ofrecer interpretaciones ilimitadas: «Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad» (Borges 1968: 282). Clasicidad es lo que encontramos en sus invenciones y en las de Nolan, tanto en la forma como en el fondo. No sólo por la belleza de sus imágenes, estilizadas por el pudor con que envuelven sus escenas (donde nunca se presenta exceso de violencia ni de sexo), sino también por la ejemplaridad - que no moralidad - con la que se comportan sus héroes. Sus habilidades narrativas, distinguidas por la contención, la elegancia y el equilibrio entre diálogo y acción, se erigen en el mejor modo de ofrecer contenidos filosóficos que la memoria y el tiempo revalorizarán.

#### OBRAS CITADAS

- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1999, [1944].
- \_\_\_ *Nueva antología personal*. Barcelona: Bruguera, 1980, [1968].
- \_\_\_ *El reloj de arena*. Madrid: Alianza, 1986, [1975].
- Nolan, Christopher (1997): *Doodlebug*. Reino Unido: Cinema 16, 1997.
- \_\_\_ *Following*. Reino Unido: Momentum Pictures, 1998.
- \_\_\_ *Memento*. USA: Newmarket, 2000.
- \_\_\_ *Insomnia*. USA: Warner Bros, 2002.
- \_\_\_ *Batman Begins*. USA: Warner Bros, 2005.
- \_\_\_ *The Prestige*. USA: Warner Bros, 2006.
- \_\_\_ *The Dark Knight*. USA: Warner Bros, 2008.
- \_\_\_ *Inception*. USA: Warner Bros, 2010.
- \_\_\_ *Interstellar*. USA: Warner Bros, 2014.

Pardo García, Pedro Javier. "El relato antipolicial en la literatura y el cine: *Memento*, de Christopher Nolan". En: Martín Escribá, Álex y Sánchez Zapatero, Javier (eds.): *Informe confidencial: La figura del detective en el género negro*. Valladolid: Difácil, 2007, pp. 249-264.