

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



NOVIEMBRE - DICIEMBRE 2018

CINEASTAS DEL SIGLO XXI (IV):

CHRISTOPHER NOLAN

ORGANIZA

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE



EN
LA CAPILLA
entrarán ver-
ras obras de
en muebles,
ros, manto,
porcelanas.
Al mismo
po que po-
vender cuan-
lese con la
ridad que
ará satisfecho
ntezuelas, 14

tares

A GRANADA.
Inserta en el
o del Ejército
o al Gobierno
comandante de
Rodríguez Leal.

Avisos

ra con un apa-
R BAYOS X.



**El Cine - Club celebró
su primera sesión**

* En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

Imposible el
mero de es
han sido t
corruptos d
cias a todos
Igualmen
muy noble
sús que tu
en reverenc
a todos los
mente a la
lesianos, Te
gios de er
que no cit
han acudid
nuestros ac
Rendidas
granadina,
parroquiale
tísimas aut
muy especi
cuelas Nor
entusiasmo,
veterana A
rio, tan ca
dos
No quise
mos colabo
tiguos Alun
día de este
ron el hon
líquas a p
lo hicieron
Gracias a
molesto si
La Escue
Escuela Pi
ble recuerd
comunicado
Roma.
Y, junta
agradecimie
modo espec
Que se a
res esta de
que estudie
gía y, lo q
practiquen.
más que ul
colaborar d
gelizadora
la Santa Ig
Gracias a
que han vo
que se ha
nas para d
dre. Tambié
tiene que e
turado de
A todos:

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada

Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".

Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2018-2019, cumplimos 65 (69) años.

CINEASTAS DEL SIGLO XXI (IV):

FILMMAKERS OF THE 21st CENTURY (IV):

CHRISTOPHER NOLAN

CHRISTOPHER NOLAN

Martes 6 noviembre / Tuesday 6th november 21 h

FOLLOWING [70 min.]

(1998)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 9 noviembre / Friday 9th november 21 h

MEMENTO [113 min.]

(2000)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 13 noviembre / Tuesday 13th november 21 h.

INSOMNIO [118 min.]

(INSOMNIA, 2002)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 16 noviembre / Friday 16th november 21 h.

*** BATMAN BEGINS** [131 min.]

(2005)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 20 noviembre / Tuesday 20th november 21 h.

EL TRUCO FINAL [129 min.]

(THE PRESTIGE, 2006)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 23 noviembre / Friday 23th november 21 h.

*** EL CABALLERO OSCURO** [146 min.]

(THE DARK KNIGHT, 2008)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 27 noviembre / Tuesday 27th november 21 h.

ORIGEN [148 min.]

(INCEPTION, 2010)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 30 noviembre / Friday 30th november 21 h.

*** EL CABALLERO OSCURO:**

LA LEYENDA RENACE [164 min.]

(THE DARK KNIGHT RISES, 2012)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 4 diciembre / Tuesday 4th december 21 h.

INTERSTELLAR [170 min.]

(2014)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 11 diciembre / Tuesday 11th december 21 h.

DUNKERQUE [106 min.]

(DUNKIRK, 2017)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en
la SALA MÁXIMA de la ANTIGUA FACULTAD
DE MEDICINA (Av. de Madrid).

Entrada libre hasta completar aforo

*All projections at the Assembly Hall in the
Former Medical College (Av. de Madrid)*

Free admission up to full room

*Estas películas también forman parte del ciclo

CINECLUB UNIVERSITARIO MEETS

GRANADA NOIR (II):

NEGRAS VIÑETAS EN NEGRO CELULOIDE

organizado por el Cineclub Universitario /

Aula de Cine y Festival Granada Noir

Seminario “CAUTIVOS DEL CINE” nº 25

Miércoles 7 de noviembre, a las 17 h.

EL CINE DE CHRISTOPHER NOLAN

con la participación del profesor José Abad

(autor del libro “Christopher Nolan”;

ed. Cátedra, col. Signo e Imagen/ Cineastas nº 114)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza



(...) Al repasar parte de la bibliografía en torno al cine de CHRISTOPHER NOLAN (1970-) –en forma de críticas, artículos de opinión, ensayos, entrevistas...–, publicada en los más diversos y, en ocasiones, opuestos medios (...) se constata un curioso fenómeno: o se le ama o se le odia, rabiosa y apasionadamente, sin medias tintas. Sin duda, semejante fenómeno es aplicable a muchos realizadores no solo actuales, sino también clásicos, y más en una época como la nuestra, dada a extremismos de todo tipo. Pero en el caso de Nolan adquiere un especial significado. Porque aquí no se trata solamente de una confrontación generacional: los “viejos” críticos contra los “nuevos” (...) Estamos ante un choque filosófico, historiográfico, cultural, entre un pensamiento “moderno” y otro “posmoderno”.

Para unos, Christopher Nolan es un truquista, un hábil prestidigitador cuya idea del cine, curiosamente, se define en una de las primeras escenas de **EL TRUCO FINAL** cuando el personaje de Cutter (Michael Caine) explica cuáles son los tres pasos que debe seguir un ilusionista cuando ejecuta un truco: mostrar al público un objeto convencional, normal; hacerlo participar en un supuesto hecho extraordinario para que parezca extraordinario; y, sobre todo, lo más importante, encontrar un espectador que esté dispuesto a dejarse engañar, a participar en ese suceso increíble, algo jamás nunca visto...

Para otros, Christopher Nolan ha dejado claro que su modo de entender el cine está más cerca de Georges Méliès que de los Lumière, porque aquel intentó mostrar la magia del cine mientras que estos, sin negarla, prefirieron trabajarlo como documento de reproducción de la realidad, donde se encuentra no poca magia (...)

(...) La corta pero intensa obra de Christopher Nolan propone un estudio de las posibilidades y límites del lenguaje cinematográfico desde una óptica constructivista, puesto que los humanos nos limitamos a contar historias y relatos sobre nuestros conocimientos y emociones, a través de nuestra amplia/ limitada capacidad lingüística... Por ejemplo, el mito de la realidad emancipada –según el cual la realidad (el mundo) existe con independencia de lo que podamos pensar y experimentar de ella– es negado por el cineasta al afirmar que la idea misma de realidad nunca es ajena a las prácticas sociales, culturales e históricas de los seres humanos. La realidad tal como la conocemos, la conocimos y la conoceremos, depende de nuestra propia constitución biológica y psicocultural... Asimismo, destruye el mito de la verdad basado en unos principios universales (científicos, religiosos, psicológicos, etc.) fuera del destino, la subjetividad y las creencias humanas de tipo trascendente. La verdad siempre está sujeta a las contingencias del vivir humano, de su subjetividad. Nolan, al igual que los constructivistas, apunta que la idea de la “verdad” es arbitraria, y que se mantiene por criterios de la contingencia humana... (...)

(...) El cine de Nolan es posmoderno por cuanto no predomina en él una personalidad estable, sino varias, fluctuantes, cambiantes: frente a una lógica / interpretación férrea y unívoca, surge la necesidad de liberar un sensualismo de la imagen, de participar de una inteligencia emocional capaz de reconocer los sentimientos propios y ajenos, así como la habilidad para manejarlos / estimularlos; frente a la soberbia de la vanguardia artística, se produce una recuperación de un arte popular y plural (...). Christopher Nolan ha optado por explo-



rar las posibilidades del cine como lenguaje sin lengua, capaz de tender a la abstracción; ha apostado, incluso, por la más pura irracionalidad. (...) En consecuencia, los personajes de los films de Nolan, en mayor o menor medida, experimentan un proceso de reencuentro con su verdadero yo, presos de un indefinible destino, guiados por los más opacos brillos de su voluntad. Los planos subjetivos abundan, enfrentados a la mirada de personajes que observan al protagonista (nos observan) con sorpresa, desconfianza, miedo, complicidad... (...) Uno de los aspectos menos comentados del cine de Christopher Nolan es la presencia del Mal como problema de la entidad del Yo -entendido este como máscara que disfraza al Ello: es decir, la expresión psíquica de las pulsiones y deseos-, y su turbulenta relación con el orden social que lo rodea. Y es ahí donde hace su aparición el estremecedor tema del “doble”. La proyección del alma o de la conciencia en forma de entidad especular, sombra o alter ego en el que se desdobra una persona y que la acosa, la atormenta, como un fantasma; la pareja antagónica, la imagen invertida del Yo transformada en el Otro. Los protagonistas de **FOLLOWING**, **MEMENTO** o **INSOMNIO**, sin olvidar al *Bruce Wayne* de su **TRILOGÍA SOBRE BATMAN**, acechan, buscan, persiguen, sufren a su *doppelgänger*, inmersos en un mundo en descomposición: su propia mente, zarandeada por sus sueños, ambiciones, pesadillas... Curiosamente, **EL TRUCO FINAL**, el film que hace de semejante asunto su tema principal -ligándolo al resbaladizo tema del ilusionismo: nuestros ojos, nuestro cerebro, nuestra manera de percibir el mundo, nos engañan, no son fiables-, es la menos arriesgada en su forma narrativa.

En diversas entrevistas, Nolan ha desvelado cuáles son sus películas favoritas como espectador: **Sed de mal** (*Touch of Evil*, Orson Welles, 1958), **Lawrence de Arabia** (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962), **Topkapi** (id. Jules Dassin, 1964), **A quemarropa** (*Point Blank*, John



Boorman, 1967), **2001: Una odisea del espacio** (2001, *A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), **007 al servicio secreto de Su Majestad** (*On Her Majesty's Secret Service*, Peter Hunt, 1969), **Contra el imperio de la droga** (*The French Connection*, William Friedkin, 1971), **Chinatown** (id. Roman Polanski, 1974), **El hombre que pudo reinar** (*The Man Who Would Be King*, John Huston, 1975), **Taxi Driver** (id. Martin Scorsese, 1976), **La guerra de las galaxias** (*Star Wars*, George Lucas, 1977), **Blade Runner** (id. Ridley Scott, 1982) o **Carretera al infierno** (*The Hitcher*, Robert Harmon, 1986). Más allá de la anécdota frívola -la cinefilia como fetichismo contagioso y compartido-, de tan sorprendente (y ecléctica) selección se deduce que el director de **FOLLOWING** ama el cine por encima de firmas, etiquetas y géneros, pero también que la heterogeneidad de su obra es una opción creativa libre y personal. Por ejemplo, Nolan asume sin dificultades la idea de los géneros como uno de los principales pilares sobre los que reposa el vigor industrial de Hollywood (...).

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, "Christopher Nolan: los laberintos de la mente", en sección "Estudio", rev. Dirigido, julio-agosto & septiembre 2012

(...) El cine de Nolan acusa la licuefacción del mundo hodierno en el modo de estructurar sus historias -fragmentadas, laberínticas, problemáticas- y en el dibujo de sus personajes característicos -escindidos, rotos, frágiles-. Sin embargo, Nolan sigue confiando en la coherencia de la trama, la definición de la psicología de sus hombres y mujeres o la necesidad de



un conflicto concreto para erigir el edificio de la ficción. Si la realidad tiende a esfumarse, el cine todavía es capaz de retener, inmovilizar, esculpir, solidificar, atrapar ese tiempo huidizo. Nolan reivindica el papel urgente de la ficción tanto para salvarse a sí misma de la disolución (esto es, la conversión de la ficción en videojuego) como para darle al ciudadano de hoy unos argumentos sólidos que le permitan resistir al menos hasta mañana; más no se puede pedir. La adscripción genérica -el recurso a un código compartido por el autor y el público- jugaría en este sentido. Nolan conoce este imaginario común, extraído de un patrimonio ya secular, que condiciona nuestra manera de ver las cosas, pero le exige al espectador una mayor participación del artificio mediante el diseño de esas intrincadas tramas (...).

(...) Nolan reconoce los problemas de comunicación e indaga en ellos, pero no sucumbe a ellos. Está convencido no ya de la existencia de un entendimiento entre él y el espectador, sino de que la ficción se cimienta precisamente en esta voluntad de entendimiento. De ahí su gusto por una planificación límpida o su rechazo a violentar la puesta en escena con retorcimientos en los emplazamientos de la cámara. Incluso en una película tan enrevesada como **MEMENTO** domina la línea clara. El mundo narrativo de Nolan es en última instancia inestable, no caótico. Y satisface cumplidamente uno de los objetivos primordiales de la ficción: evitar que el hombre sea indiferente al hombre (...).

(...) A pesar de sentir una misma atracción por la ética y la estética del cine de los años 70 -un período recalificado de "clásico" por una crítica poco exigente- y a pesar de coincidir en lo que, a falta de una definición mejor, llamaré "la circunspección" de sus propuestas, Nolan no cultivó un thriller como el de James Gray, que prefiere narraciones de férrea linealidad para seguir mejor la evolución de los personajes, sino uno más cercano al de David Fincher: los filmes



de ambos coinciden en la permeabilidad a las nuevas formas. En cualquier caso, se trata de obras poco o nada complacientes, de largo alcance, muy exigentes.

Los tres primeros largometrajes de Nolan son trabajos singulares, seminales, inquietos. Por su adscripción genérica, **FOLLOWING** (1998), **MEMENTO** (2000) e **INSOMNIO** (2002) están apegados a los tiempos que corren -al tiempo que corre- y levantan acta del estado de cosas hodierno. Estos largometrajes proponen distintos acercamientos al ciudadano y la sociedad occidentales en la encrucijada producida por el salto del siglo XX al siglo XXI (...)

Texto (extractos):

José Abad, Christopher Nolan, col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 114, Cátedra, Madrid, 2018.



Sábado 6 de noviembre 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

FOLLOWING

(1998) Gran Bretaña 70 min.

Título Orig.- Following. **Director y Guión.-** Christopher Nolan. **Fotografía.-** Christopher Nolan (1.37:1 – B/N – 16 mm. inflado a 35 mm.). **Montaje.-** Christopher Nolan y Gareth Heal. **Música.-** David Julyan. **Productor.-** Christopher Nolan, Emma Thomas y Jeremy Theobald. **Producción.-** Syncopy para Next Wave Films. **Intérpretes.-** Jeremy Theobald (*Bill*), Alex Haw (*Cobb*), Lucy Russell (*la mujer rubia*), John Nolan (*el policía*), Dick Bradsell (*el calvo*), Gillian El-Kadi (*la patrona*), Jennifer Angel (*la camarera*).

versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 2 de la filmografía de Christopher Nolan (de 12 como director)

Música de sala:

Terciopelo azul (*Blue velvet*, 1986) de David Lynch
Banda sonora original compuesta por **Angelo Badalamenti**



“Siempre me encuentro a mí mismo gravitando hacia la analogía de un laberinto. Piensa en el cine negro y, si te imaginas la historia como un laberinto, no quieres estar colgado por encima viendo cómo los personajes toman las decisiones equivocadas, porque eso es frustrante. Lo que realmente quieres es estar en el laberinto con ellos, dando vueltas a su lado, y eso mantiene la emoción. Me gusta bastante estar en el laberinto”.

Christopher Nolan

“Uno solo investiga a fondo el valor de algo cuando se desvanece ante nuestros ojos, cuando desaparece o se desmorona.”

Zygmunt Bauman

Las dos primeras películas de Christopher Nolan, **FOLLOWING** y **Memento**, se centran en la construcción de la identidad de sus protagonistas -es decir, de cómo una persona crea o no su ser- a través de la narración y de la dislocación temporal de la misma. Tanto el escritor llamado *Bill* (Jeremy Theobald) en **FOLLOWING**, como *Leonard* (Guy Pearce) en **Memento**, están confundidos acerca de quiénes son y qué son, por lo que intentan construir una identidad a través de pequeñas y ambiguas pruebas físicas, de brumosos recuerdos; a veces, en función de las interesadas crónicas de otros personajes... El cineasta británico utiliza en ambos films una estructura narrativa poco convencional, obligando a la audiencia a participar activamente en la formación de significado al observar con cuidado cada plano donde aparece el protagonista sin identidad definida, y empujando al espectador a “reordenar” un relato que altera el tempo lineal de la narración -ya que cada uno de esos relatos suceden dentro de la

cabeza del personaje principal-. De esta forma, Nolan nos hace compartir su inquietud, su desconcierto: nadie en la película, ni siquiera el narrador, tiene claro qué está ocurriendo (...)

(...) Sorprenden las grandes ambiciones de **FOLLOWING**, que en setenta escasos minutos ofrece un denso caldo de cultivo de temas genuinamente nolanianos. Algo en la textura del film, en su imaginería, en su atmósfera, recuerda a David Lynch (...). **FOLLOWING** es un thriller abstracto a la manera de **Terciopelo azul** (*Blue Velvet*, 1986), la historia de un joven que desciende a los abismos, o a la manera de **Carretera perdida** (*Lost Highway*, 1997), que también trata la intrusión en hogares ajenos y la transformación de un individuo en otro. El hiperrealismo de las imágenes, tal como sucede en Lynch, es pura apariencia. Estamos en un mundo fuera del mundo real. No un mundo fantástico, sino uno fantasmático. Un mundo que apela al fantasma, el miedo, el deseo, lo inconsciente. Los personajes, voluntariamente estereotipados, nos resultan a la par reconocibles y chocantes. En **FOLLOWING** se concilian elementos clásicos y otros abiertamente rupturistas. Nolan, buen conocedor de los géneros tradicionales, recurre con inteligencia a sus ingredientes característicos, pero reniega de la linealidad habitual a favor de una estructura a modo de puzzle que nos hace pensar en un thriller muy estimado por él: **A quemarropa** (*Point Blank*, 1967) de John Boorman (...).

(...) **FOLLOWING** es la primera película de Christopher Nolan que documenta el fin de la modernidad, cuando la identidad descansaba sobre unos pilares sólidos -trabajo, familia, nación, ciencia...-, cuando existía una determinada forma de conciencia temporal, en la que se recogían las experiencias del progreso, de la diferencia entre espacio de experiencia y horizonte de expectativa, cuando las obras de arte aparecían como punto de encuentro entre actualidad y eternidad. Para Nolan, las identidades son semejantes a una costra volcánica que se endurece, pero que vuelve a fundirse y cambia constantemente de forma (...).

(...) *Bill*, un aspirante a escritor de viejo cuño -en su escritorio vemos una máquina de escribir, no un ordenador-, ha decidido buscar la inspiración siguiendo a desconocidos por la calle. Quiere descubrir de dónde vienen y a dónde van, quiénes son, qué hacen, qué piensan. No es una mala estrategia: la ficción se basa precisamente en indagar en la vida de los otros. *Bill* justifica y trasciende esta práctica mediante una sugestiva coartada: en el instante en que se fija en una persona cualquiera y la sigue, esta deja de pertenecer a la muchedumbre, la salva del más atroz de los anonimatos (...) *Bill* confiesa que “*lo que sigue es mi (su) historia*” (...) durante una entrevista con ¿un psiquiatra, un sacerdote o un oficial de policía (John Nolan)? Pronto sabremos que uno de esos desconocidos a los que siguió, *Cobb* (Alex Haw), le inicia en su personal perversión: irrumpir en las casas ajenas para robar / manosear sus objetos personales, a fin de hacerles sentirse vulnerables y, sobre todo, forzarles a valorar lo que tienen. El robo empujará a *Bill* a liarse con una *Rubia* (Lucy Russell), amante de un gángster con tendencias sádicas (Dick Bradsell), y a perpetrar un arriesgado golpe. (...) *Bill* es un típico exponente del individuo occidental de este siglo XXI, ejemplar en su indefinición. El individualismo a ultranza y el debilitamiento de los vínculos humanos, según el diagnóstico de Zygmunt Bauman, están convirtiendo a los seres humanos en islas a merced de corrientes cambiantes. La desaparición de los grandes sistemas políticos y religiosos en Occidente



(o la supremacía de uno sobre los demás) ha generado una situación de grave quiebra ideológica que ha dejado al individuo a la intemperie o a la deriva, sin unas metas precisas. (...) **FOLLOWING** mezcla los tiempos y los hechos como si mezclara las piezas de un puzzle, obligando al espectador a reordenar este material disperso, atento a no extraviar ninguna pieza. Esta estructura a modo de rompecabezas no es arbitraria; sería un equivalente al balbuceo, las rectificaciones o las digresiones del relato oral (recuérdese: **FOLLOWING** es la confesión de *Bill*). Al mismo tiempo se siembran dudas, sospechas. Se insiste en el carácter falible, no fiable, del narrador. No podemos dar por sentado que los personajes (los seres humanos) son como dicen ser ni que sus acciones sean exactamente las que dicen haber hecho. Estamos ante la licuefacción del relato. (...) El cuestionamiento del narrador tiene ilustres precedentes -pensemos en *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa-, pero lo que ayer eran apasionantes reflexiones ocasionales sobre la materia, hogaño parecen ser frutos de una necesidad, de una urgencia. Numerosos films incluyen elementos que nos hacen temer una manipulación consciente o inconsciente del material narrativo. Tenemos ejemplos paradigmáticos en el así llamado *Narrador* (Edward Norton) de *El club de la lucha* (*Fight Club*, 1999) de David Fincher, o en la *novelista* (Charlotte Rampling) de *Swimming Pool* (2003) de François Ozon, sendas obras que se desmarcan de la concepción clásica de la narrativa cinematográfica.

(...) De *Cobb* nadie sabe nada. Tampoco nosotros, de modo que podemos llenar ese vacío a nuestro gusto: *Cobb* será lo que cada uno quiere que sea (su apellido hace pensar en la palabra Cobweb: telaraña en inglés). Algunos críticos han visto en él una dimensión mefistofélica, arimando las ascuas al mito de *Fausto*. *Bill* sería el incauto deseoso de saber más y *Cobb* el demonio que satisface dicha pretensión y que, de paso, le revela los peligros que acarrea



el conocimiento. Algunos detalles apuntan efectivamente a la naturaleza demoníaca de este hombre. *Cobb* vive o dice vivir en un edificio de oficinas abandonado (...) *Cobb* representaría al Mal, que ejerce un indudable poder de fascinación, mayor si cabe al presentarse desde una indiscutible superioridad intelectual, y no como pura y dura fuerza destructora (...).

(...) Fomentando en el público la incredulidad hacia la narrativa -reforzada por los frecuentes cortes en distintos puntos de la cronología de la historia; por el hecho de que los protagonistas se ven rodeados de personajes indignos de confianza, quienes a menudo ocultan algo-, Nolan subraya la interrelación de la identidad y el tiempo... Asimismo, en **FOLLOWING**, *Bill* se inventa varias personalidades para presentar a los otros personajes, situación agravada por el hecho de que nada ni nadie confirma cuál es la verdadera identidad del joven... La *Rubia* no tiene nombre y sus vínculos con (los diferentes) *Bill(s)*, así como con el resto de personajes, es confusa, puesto que cada uno de ellos parece resistirse a revelar información sobre sí mismo: no podemos confiar ni tan solo en las imágenes que los muestran hablando, bebiendo, sonriendo, moviéndose por espacios, en ocasiones, irreales, simples construcciones mentales... Personajes que desempeñan cuidadosamente su función dentro de la laberíntica trama, frecuentemente sin el conocimiento de los demás. *Bill* cree en el papel que está interpretando, el de un ladrón "honesto" que sale en defensa de la "bad-good-girl" a la que ama o cree amar... Aunque acaba tan inmerso en su nueva identidad que ya no puede volver a ser ese escritor frustrado y menesteroso del principio, y se transforma en un hampón acusado de asesinato y robo. Su transformación física así lo demuestra: de su decadente aspecto "grunge" pasamos a un *Bill* con sobrios traje y corbata negros, buen corte de pelo e impecable afeitado... En la escena final, *Cobb*, el mefistofélico ladrón que parece pervertir al



pobre *Bill*, aparece en una concurrida calle, como varado entre un enbravecido mar de gente yendo y viniendo. Es un plano prácticamente idéntico al que abre la película: *Bill* contra la multitud, intentando sobreponerse al anonimato. Sin embargo, mientras que *Bill* prevalece sobre esa multitud, *Cobb* desaparece lentamente, a la deriva, al tiempo que el interrogador -finalmente, un oficial de policía- informa a *Bill* que no existe información alguna sobre el susodicho *Cobb*. Estas imágenes finales hacen hincapié en la situación de precariedad y de la naturaleza poco confiable de la narración de *Bill*... (...) ¿quién nos asegura que **FOLLOWING** no es simplemente la fantasía de un esquizofrénico? (...)

(...) Tal vez lo más inquietante de **FOLLOWING** es la transformación del escritor en ladrón aficionado. Al igual que el propio director, *Bill* observa el comportamiento humano desde la distancia. Al parecer, el germen del argumento fue un robo sufrido por Christopher Nolan, que le hizo pensar sobre qué opinión tendrían los criminales de su vida a través de los objetos personales que removieron y/o sustrajeron de su apartamento. Hay un punto de conexión muy íntimo entre la intrusión de los escritores en la privacidad de aquellas personas que están a su alrededor -el robo del carácter, del nombre, la violación del espacio privado, utilizando la propiedad de alguien contra su voluntad-, convirtiendo al ladrón y al escritor en una misma persona. (...)

(...) Lo más sorprendente de **FOLLOWING**, en el ámbito estilístico, es la capacidad de Christopher Nolan para sacar fuerza de las evidentes limitaciones técnicas, confiriéndole a su trabajo un fascinante aire vintage -a veces, **FOLLOWING** recuerda a ciertos títulos del Free Cinema-, un tono surreal. Hay una crudeza de las escenas, tanto en la forma en que se rodaron como en la interpretación de los actores, que hace que la historia de la intrusión en

la vida personal de los demás sea aún más incómoda. No se trata de set pieces hechas para llamar la atención, sino de la afortunada conjunción de talento y de (coactivas) circunstancias profesionales/ creativas. (...)

(...) **FOLLOWING** cosechó galardones por doquier: el Premio Silver Hitchcock en el Dinard British Film Festival, el Premio al Mejor Director en el Newport International Film Festival, el Premio Tiger en el Festival Internacional de Róterdam el Premio Black & White en el Slamdance Film Festival, etc. Fue una óptima carta de presentación, sin duda. Durante la promoción, Nolan escribió un nuevo guion basado en un relato inédito de su hermano menor Jonathan, que ya le había echado una mano como operador en *Doodlebug* y **FOLLOWING** y que en adelante se convertirá en uno de sus colaboradores más preciados. El libreto de **Memento** gustó a Summit Entertainment, un sello norteamericano de reciente incorporación al mercado, que puso nueve millones de dólares a su disposición, una cifra discreta para los estándares de Hollywood, astronómica para Nolan tras haber tenido que apañárselas con unos pocos miles (...).

Texto (extractos):

José Abad, Christopher Nolan, col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 114, Cátedra, Madrid, 2018.

Antonio José Navarro, “Christopher Nolan: los laberintos de la mente”, en sección “Estudio”, rev. Dirigido, julio-agost



Viernes 9 de noviembre 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

MEMENTO

(2000) EE.UU. 113 min.

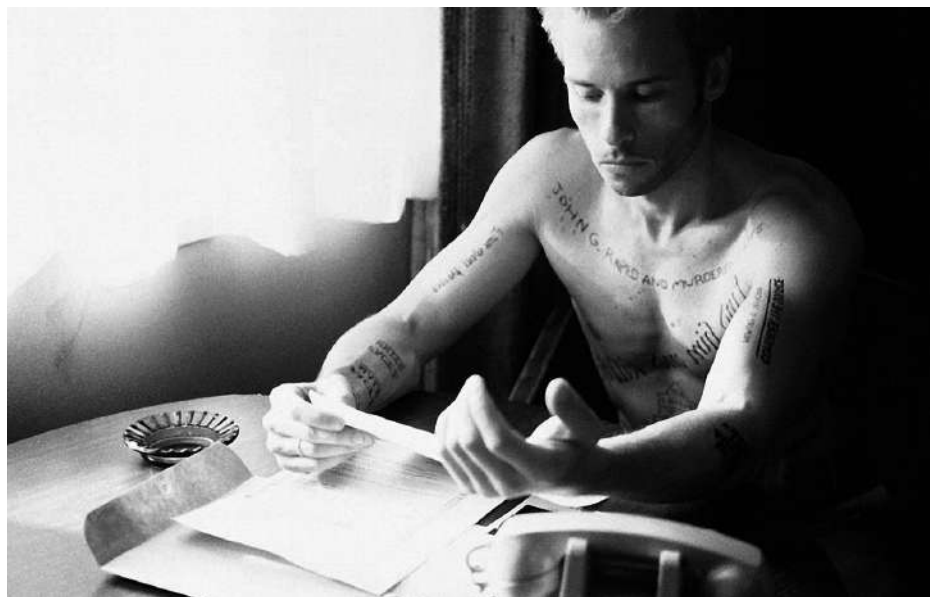
Título Orig.- Memento. **Director.-** Christopher Nolan.
Argumento.- El relato "Memento mori" (2000) de Jonathan Nolan. **Guión.-** Christopher Nolan. **Fotografía.-** Wally Pfister (2.35:1 - Foto-Kem y B/N). **Montaje.-** Dody Dorn.
Música.- David Julyan. **Productor.-** Suzanne & Jennifer Todd.
Producción.- Newmarket Films - Team Todd - I Remember Films para Summit Entertainment. **Intérpretes.-** Guy Pearce (*Leonard Shelby*), Carrie-Anne Moss (*Natalie*), Joe Pantoliano (*Teddy*), Stephen Tobolowsky (*Sammy Jenkins*), Harriet Samson Harris (*sra. Jenkins*), Mark Boone Junior (*Burt*), Jorja Fox (*la esposa de Leonard*), Larry Holden (*Jimmy Grant*).
versión original en inglés con subtítulos en español



2 candidaturas a los Oscars: Guión Original y Montaje.

Película nº 3 de la filmografía de Christopher Nolan (de 12 como director)

Música de sala:
"Hours..." (1999)
David Bowie



*“Me sorprendió muchísimo el éxito de **MEMENTO**. Todo el mundo me había dicho que cuando se estrenara iba a tener su público. Y por eso hicimos esa película a escala muy pequeña, para que no fuera necesario que llegara a todo el público para cubrir los costos y así poder hacerla tan extrema como quisiéramos. Por eso, todos los que hicimos **MEMENTO** nos sorprendimos por el numeroso público como el film encontró”.*

Christopher Nolan

Cineasta de la memoria y el recuerdo, entre otras muchas cosas, el francés Chris Marker es un ilustre desconocido en las pantallas españolas, pero también uno de los cineastas mayores de la contemporaneidad. Pionero del documental moderno, ecléctico contumaz que suele mezclar material real con turbadores marcos de ficción, su trabajo más contundente y emotivo, para quien esto firma, continúa siendo **San soleil** (1983), una fascinante investigación sobre la búsqueda de la imagen justa, sobre el descubrimiento de la realidad tras las apariencias que muestra la cámara. Pero es en **Level Five** (1997) donde se agazapa no sólo la clave del entero trabajo de Marker, sino también su relación con gran parte del cine actual más avanzado. Y en ese preciso instante es cuando **MEMENTO** entra en escena.

Me explico. En **Level Five** se cuenta una inquietante leyenda judía. Según la tradición hebraica, los niños, antes de su nacimiento, almacenan en su mente toda la memoria del mundo.

Un misterioso ángel, sin embargo, procede a borrar todas esas huellas en el momento mismo del parto. ¿No sería posible entonces que, a lo largo de nuestra vida, ese mismo ángel



se dedicara a aniquilar periódicamente parte de nuestros recuerdos, de manera que nos viéramos condenados a vivir siempre entre la memoria y el olvido? En **MEMENTO**, la segunda película de Christopher Nolan, el protagonista es un hombre que pretende vengar la muerte de su mujer. Pero tiene un problema: la imposibilidad de preservar su memoria inmediata, pues transcurridos unos pocos minutos es incapaz de recordar lo que acaba de hacer. Así, del mismo modo en que Marker recurre a la captación de la imagen más fugaz con el fin de que no caiga en los abismos del olvido, el protagonista de **MEMENTO** escribe continuamente notas y tatúa su cuerpo para que su búsqueda tenga elementos en los que apoyarse.

Evidentemente, no es que Nolan sea un seguidor de Marker, ni que sus respectivos trabajos se muevan en el interior de una misma tradición, pero lo cierto es que las concomitancias apuntadas sugieren que **MEMENTO** tampoco es una simple película de acción y suspense, ni siquiera un ingenioso juguete filmado para amantes de los puzzles y las adivinanzas. Muy al contrario, su atractivo envoltorio, su vistosa mezcla de texturas, su montaje rápido y desconcertante, su estilo narrativo basado en la yuxtaposición indiscriminada de tiempos y acciones, lejos de sugerir engañosos espejismos posmodernos, propone una reflexión sobre los mecanismos narrativos utilizados que se convierte automáticamente en reflexión sobre el propio cine. Y no sólo eso -por supuesto una potestad en absoluto exclusiva de esta película-, sino que además, en esa misma indagación, se incluye un apasionante rastreo de la relación entre las imágenes cinematográficas, sus procesos narrativos y el papel del espectador, por cierto una de las preocupaciones principales del cine de Marker.

En efecto, desde el momento en que obliga al público a implicarse activamente en una trama deslavazada, a identificarse con los procesos mentales del protagonista, se puede decir



que **MEMENTO** pertenece a ese nuevo tipo de ficciones que se pregunta desde dónde se narran las historias, cuál es el punto de vista que las unifica y, sobre todo, si existe un punto de vista tal. En **El protegido**, la película realizada por M. Night Shyamalan tras la famosa **El sexto sentido**, la totalidad del discurso confluye, como en la película anterior, en la alteración perceptiva que inevitablemente produce el cine: contemplamos las evoluciones de un muerto como si estuviera vivo, seguimos el itinerario moral de un pobre hombre como si se tratara de su conversión en aguerrido superhéroe. Lo que importa, no obstante, es lo que hay detrás de todo eso. Tanto el protagonista de **MEMENTO** como los dos personajes interpretados por Bruce Willis en las películas mencionadas desean fervientemente que sus sueños sean reales: dedicar su vida al ejercicio de una venganza, estar vivo, ser un superhéroe, respectivamente. Lo peor de todo es que, al final, los sueños en que queremos creer siempre tienen su reverso en las pesadillas que se nos imponen. Y, al igual que Willis descubre siempre su condición de pelele, de títere manejado por oscuros poderes, el Guy Pearce de **MEMENTO** termina siendo víctima de sí mismo, de su punto de vista irreal, de la falsa imagen que tenía de su propia persona.

Pero, como insinuábamos, **MEMENTO** es una película narrativa, no un ensayo al estilo de Chris Marker. Y, a partir de ahí, su búsqueda de una narratividad propia se revela tan tenaz como angustiada. En **Sans soleil**, Marker habla de una historia que tiene en mente desde hace tiempo pero que sabe que nunca dirigirá, quizá porque, como todos los de su generación, es demasiado consciente de la imposibilidad del relato tradicional en una época como la nuestra. Nolan, en cambio, sigue fervientemente a su protagonista en su búsqueda de una identidad propia, de la reconstrucción de su vida anterior, es decir, de la construcción de un relato. El

personaje de Pearce necesita recrearse a sí mismo como ser humano, del mismo modo en que **MEMENTO** necesita crearse a sí misma como ficción narrativa. El sueño de una identidad propia, o mejor, el sueño en el que necesitamos creer para, a nuestra vez, creernos poseedores de una historia vital, de un hilo conductor que dé sentido a nuestras vidas, es el sueño de una nueva forma de relato que se revela igualmente imposible. Al final, como los personajes de Bruce Willis, el protagonista de **MEMENTO** acaba engullido por su propio relato, del mismo modo en que las películas en cuestión terminan fagocitadas por su hiperinflación narrativa. ¿Un reproche? En absoluto: es el signo de los tiempos. Y es más, esa condición de testimonio de una época, de reflejo de un momento de desorientación, pero simultáneamente de insólito ajuste de cuentas con el presente, de constatación de un fracaso, no sólo deja constancia de un estado de cosas desde el punto de vista estético, sino que también propone un nuevo modelo existencial. En fin, no sé si **MEMENTO** es una de las mejores películas de los últimos tiempos, pero de lo que estoy seguro es de que es una de las que más nos pueden ayudar a comprender la época en que vivimos, el arte que la representa y el papel que nosotros -espectadores- podemos desempeñar en ese nuevo escenario. Como en el caso de Marker. O, por qué no, de Shyamalan.

Texto (extractos):

Carlos Losilla, “Memento: las necesidades del relato”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, febrero 2001.

MEMENTO es una especie de secuela de **Following** en términos de ideas, un artificio aún más ambicioso y sofisticado que supondrá el lanzamiento de Nolan a la escena internacional. La intriga vuelve a girar en torno a la identidad evanescente del protagonista y a su falibilidad como narrador. *Leonard*, el protagonista central (interpretado por Guy Pearce de forma dramática, tensa -algo admirable teniendo en cuenta que, por definición, su personaje no tiene arco emocional-), no puede recordar el pasado inmediato y vive inmerso siempre en el presente: padece amnesia anterógrada, un tipo de pérdida de memoria donde los nuevos acontecimientos no se guardan en la memoria a largo plazo; es decir, la persona afectada no es capaz de recordar algo si deja de prestarle atención unos segundos... Vive una vida líquida, una vida precaria y vivida en condiciones de incertidumbre constante. *Leonard* es otro individuo *borderline*; un personaje expuesto y trágico, prisionero de un extravagante oximoron: el de una transitoriedad permanente. *Leonard* crea un sistema a fin de “recordar” los sucesos de su vida: toma fotos Polaroid para tener un registro de la gente con la cual se relaciona, escribe multitud de notas para saber dónde se hospeda y otros elementos básicos para el desarrollo de su vida. La información relevante o perentoria la tatúa sobre el propio cuerpo, último reducto firme en esta existencia inestable. Su cuerpo no es exactamente un lienzo, sino un palimpsesto, en el cual las últimas líneas impresas se superponen a las líneas precedentes y tergiversan el sentido. Resulta inevitable pensar en las semejanzas con el vagabundo con el cuerpo tatuado de “El hombre ilustrado” (1951) de Ray Bradbury, y resulta



asimismo forzoso pensar en las desemejanzas: en Bradbury, cada tatuaje del protagonista contaba una historia distinta; en la película, cada tatuaje emborriona la historia en marcha. En **MEMENTO**, el cuerpo de Leonard Shelby se transforma en un campo de batalla. Los tatuajes podrían interpretarse como heridas auto infligidas por el sentimiento de culpa, estigmas que señalan permanentemente el pecado de no haber conseguido salvar a su esposa; Leonard tiene una obsesión que le espolea a superar sus limitaciones: la venganza. Busca al hombre que violó y asesinó a su esposa, trauma que desencadenó su enfermedad, para matarlo...

La narración regresiva sobre la que se construye **MEMENTO** exige una actitud participativa del espectador. Diríamos que Nolan nos arroja a la voracidad del laberinto y, allí, la inteligencia ha de ejercer de hilo de *Ariadna*. La duda y la sospecha serán útiles, o preferibles a la credulidad y la aquiescencia. No digo que una película pueda cambiar a nadie, tampoco lo descarto, sino que películas como **MEMENTO** dejan un sedimento, un limo, unos granitos de arena, unas virutas de serrín, lo que prefieran, que contribuyen a forjar un determinado tipo de espectador y, en consecuencia, un determinado individuo. A través de la puesta en escena, Nolan agudiza el espíritu crítico del público, le remueve la conciencia, lo hace sentirse implicado (y culpable, en vista del estado actual de las cosas) (...). Entre los escasos precedentes de **MEMENTO** se cita indefectiblemente **El riesgo de la traición** (*Betrayal*, 1983), dirigida por David Jones y basada en la obra teatral de Harold Pinter, que contaba una historia de adulterio sirviéndose también de una progresión inversa (resulta difícil darle un nombre satisfactorio a esta técnica). En el ámbito cinematográfico, no hay muchos ejemplos más. En el ámbito literario, además de la obra de Harold Pinter, podrían citarse “El pianista” de Manuel Vázquez Montalbán, “Viaje a la semilla” de Alejo Carpentier o “Goodbye to the Past: Scenes from the Life of William

Meadows” de W.R. Burnett, entre otros. No obstante, El riesgo de la traición empalidece en comparación con **MEMENTO**. La película de David Jones no alcanza el grado de sofisticación de la de Nolan y, lo que es peor, no convierte esta estructura impar en una necesidad. A Nolan le basta una docena de minutos para imponer la lógica aplastante del relato regresivo. La amnesia del protagonista es una fuente inagotable de hallazgos. La amnesia deja al personaje a merced de los demás continuamente. (...) Los espectadores acumulamos experiencia (datos, información) a medida que avanza el film (y retrocede la historia), en tanto Leonard sigue siendo un recipiente resquebrajado que no termina nunca de llenarse. El mecanismo es complejísimo: tal como le ocurre a Leonard, los otros nos resultan sospechosos, las acciones enigmáticas, los diálogos crípticos, y no tardamos en percibir la relatividad de todo. Poco a poco, conoceremos cuánto ignora (y cuánto ha decidido ignorar) y percibimos que la necesidad de la venganza es tan intensa como la insensatez de la misma. La carga ética de **MEMENTO** es de gran alcance: ¿cómo podemos arrogarnos el derecho a impartir justicia a partir de tan pocas evidencias? La ficción no es la realidad sino una interesada reconstrucción de dicha realidad. El protagonista de **MEMENTO** está contando su versión de los hechos, distorsionada por la enfermedad, la culpa y el instinto de supervivencia. Según el metraje avanza conoceremos detalles que redimensionan la trama; una estrategia típica del thriller que adquiere aquí una dimensión tanto metanarrativa como metafísica (...).

(...) A lo largo del metraje, a modo de contrapunto, Nolan intercala una secuencia lineal en blanco y negro de *Leonard* en el apartamento de un motel, hablando en off, en voz alta o al teléfono, quizás con *Teddy*, que se alterna con un flashback, también en blanco y negro. El flashback inserta una pequeña historia dentro de la historia principal que actúa como un reflejo distorsionado de esta, un eco. Es la historia de *Sammy Jenkins* (Stephen Tobolowsky), un caso investigado por *Leonard* cuando trabajaba para una compañía de seguros, o eso sostiene él.

(...) La tensión entre una convicción supuestamente justa -la venganza- y la constante aparición de informaciones que ponen en tela de juicio dicha convicción, son una versión noir del conflicto entre una identidad moderna, interna, y una identidad posmoderna, social. Esta tensión se acrecienta a causa de la narrativa regresiva del film, la cual hace hincapié en la incapacidad de *Leonard* de recordar, así como en su necesidad de contar su relato, moviéndose entre una historia hacia atrás y hacia adelante, intercalando los puntos clave en la trama, dejando a la audiencia tan ignorante de los acontecimientos que ocurrieron antes de cada escena como lo está el protagonista. Su primera imagen ya se presenta como una clara representación de esa narrativa regresiva que articulará el resto del film: como soporte visual de parte de los títulos de crédito vemos una fotografía tipo Polaroid -con *Teddy*, el policía, muerto- que se va desvaneciendo progresivamente, en vez de sufrir el proceso ordinario de revelado instantáneo. Esta acción se muestra en una sugerente doble temporalidad, pues la fotografía está sujeta por la mano de un personaje, en tiempo real, pero la fotografía Polaroid está mostrando un tiempo invertido... (...) Aún considerando la estrategia general -temporalidad invertida al servicio de una focalización interna fija-, **MEMENTO** es un claro



ejemplo de la representación fílmica de la identidad personal entendida en un sentido puramente narrativo. La comprensión narrativa de la persona, en cuanto biología, en cuanto capaz de contarse a sí misma de modo coherente, ha sido motivo frecuente de los relatos literarios y cinematográficos. **MEMENTO** se inserta abiertamente en esa tradición, mostrando una identidad fragmentada, pero no por un motivo psicológico -un personaje en crisis-, sino por un motivo fisiológico/patológico -*Leonard* ha sufrido una lesión cerebral-. De este modo, al ser más evidente la causa del problema, la identidad narrativa se presenta con mayor claridad como la clave de interpretación del conflicto del personaje. Leonard necesita un pasado remoto, pero también inmediato, como él mismo dice justo al final de la película: “*Todos necesitamos recuerdos. Yo no soy diferente*”. (...) No obstante, el hecho de que **MEMENTO** sea una reconstrucción a la inversa, una narrativa regresiva, mostrando las consecuencias antes que las causas, la desaparición de algunos personajes antes que su aparición escénica, o la extrañeza que produce un nuevo decorado en el personaje antes que su llegada (su incorporación) a él, la consumación de la venganza antes que el largo proceso de búsqueda que lleva el conocimiento del criminal, o las balas que dispara una pistola antes que sea cargada, confiere al film un carácter de “rara avis” en un panorama (cinematográfico) adocenado, vulgar (...)

(...) **MEMENTO** es, asimismo, una historia trágicamente romántica, como se precisa en ese final que no vamos a desvelar. Leonard solo guarda un recuerdo: el de su esposa. Recuerdo que da fuerza a su única razón de ser: vengar su muerte. En un momento de la película, Leonard exclama: “*si pudiera dejar de recordarla y vivir el presente, mi herida cicatrizaría*”. Resulta tan conmovedora como terrible la escena en que contrata los servicios de una prostituta para

reconstruir el momento del crimen, y cuando ella hace el gesto de arreglarse el pelo con el peine de su esposa, él se lo impide... (...) **MEMENTO** es forzosa, necesariamente, una obra abierta. Nolan habría incurrido en una grave incongruencia de haber atado los cabos sueltos y entregado al espectador un relato cerrado. **MEMENTO** es aún más escurridiza y líquida que **Following**, y adopta posiciones aún más radicales y desesperanzadas. (...) **MEMENTO** satisfizo las expectativas con creces. Fue bien recibida por el público, aclamada por la crítica y colocó el nombre de Nolan en boca de todos. La cosecha de galardones volvió a ser abundante; entre muchísimos otros, **MEMENTO** se hizo con el Premio a la Mejor Película en los British Independent Films Awards, el Premio Waldo Salt en el Festival de Sundance, el Premio al Mejor Guion de Los Angeles Film Critics Association y obtuvo sendas candidaturas al Oscar al Mejor Montaje (Dody Dorn) y al Mejor Guion Original, pues el relato de Jonathan Nolan seguía inédito al llegar el film a las pantallas.

Texto (extractos):

José Abad, Christopher Nolan, col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 114, Cátedra, Madrid, 2018.

Antonio José Navarro, “Christopher Nolan: los laberintos de la mente”, en sección “Estudio”, rev. Dirigido, julio-agosto, 2012.



Martes 13 de noviembre 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

INSOMNIO

(2002) EE.UU. - Canadá 118 min.

Título Orig.- Insomnia. **Director.-** Christopher Nolan.

Argumento.- El guión original de Nikolaj Frobenius y Erik Skoldbjærg para la película Insomnia (Erik Skoldbjærg, 1997).

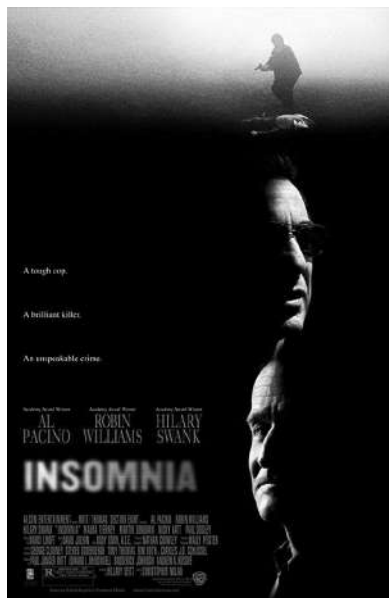
Guión.- Hillary Seitz y Christopher Nolan. **Fotografía.-** Wally Pfister (2.35:1 - DeLuxe).

Montaje.- Dody Dorn. **Música.-** David Julyan. **Productor.-** Broderick Johnson, Paul Junger Witt, Edward L. McDonnell y Andrew Kosove.

Producción.- Insomnia Productions - Witt/Thomas - Section Eight para Alcon Entertainment.

Intérpretes.- Al Pacino (*Will Dormer*), Robin Williams (*Walter Finch*), Hilary Swank (*Ellie Burr*), Martin Donovan (*Hap Eckhart*), Maura Tierney (*Rachel Clement*), Nicky Katt (*Fred Duggar*), Paul Dooley (*Charles Nyback*), Jonathan Jackson (*Randy Stetz*).

versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 4 de la filmografía de Christopher Nolan (de 12 como director)

Música de sala:

Zodiac (*Zodiac*, 2007) de David Fincher

Banda sonora original compuesta por **David Shire**



“La película original me parece perfectamente realizada e inmejorable. Lo que me interesaba era ver cómo se modificaban los giros argumentales y las situaciones que proponía ese film usando un reparto diferente y un idioma distinto. Creo que al cambiar los personajes también cambias la relación que tiene el público con el protagonista. En el film noruego el protagonista sufre un proceso de alienación que está muy bien desarrollado, y eso funciona muy bien en ese film. En la nuestra no quisimos imitar eso para nada, es más, tomamos un camino completan ente opuesto en muchas ocasiones.”

Christopher Nolan

Harry Moseby (Gene Hackman), el personaje principal de **La noche se mueve** (*Night Moves*, Arthur Penn, 1975), era un detective en mitad de una crisis matrimonial y existencial. Durante mucho tiempo había estado investigando en la vida de los demás, para acabar dándose cuenta de que no sabía gran cosa sobre sí mismo. Por eso convertía su último caso en una cuestión personal, una mirada hacia su propia vida, hacia su propia candidez. Como casi todos los detectives del cine policiaco de los años setenta, también él llegaba a la conclusión de que era un paria a quien todos habían estado engañando hasta entonces, un peón en el enorme tablero de ajedrez donde las naciones sólo son capaces de crear huérfanos, niños con cuerpo de adultos a quienes se miente con la misma falta de imaginación de costumbre. Si a *Philip Marlowe* (Elliot Gould) en **El largo adiós** (*The Long Good Bye*, Robert Altman, 1973) lo engañaba su mejor amigo, a Harry Moseby primero lo engaña su mujer y luego cuantos tenía a su alrededor. “Nadie gana, todos pierden”, parecía ser finalmente el lema de **La noche se**

mueve. También podría ser el lema del cine policiaco de los setenta y del cine en general hecho durante esa década. Los nuevos detectives del género ya no conocían el descanso, para ellos la jornada nunca acababa, ni siquiera al llegar a casa, donde les esperaba una prolongación de la fealdad contra la que luchaban. O eso es cuando poco lo que le sucedía al inspector *Johnson* (Sean Connery) en **La ofensa** (*The offence*, Sidney Lumet, 1972), un hombre que se iba convirtiendo sin darse cuenta en un castillo habitado por fantasmas.

Esa quiebra tan palpable en los setenta ha ido minando en adelante el cine policiaco hasta dejarlo casi irreconocible. Los buddy films de las últimas décadas, sean mejores o peores, han generado otra cosa, pero no pueden considerarse una prolongación de un género muerto, después de que sus fronteras morales hayan entrado en el colapso, difuminándose las dualidades que antes lo caracterizaban. Ya no hay un bien y un mal precisos, tampoco la noche y el día se dividen con líneas de demarcación. Incluso el cine policiaco aparece en muchos casos como una mera excusa para encubrir la destrucción de la identidad social (gente sin nacionalidad ni familia, sin lazos con nada ni con nadie, más allá del bien y del mal), como ocurre en **Cop, con la ley o sin ella** (*Cop*, James B. Harris, 1987). Por eso para entender a un personaje como el detective *Will Dormer* (Al Pacino) en **INSOMNIO** es preciso sacarlo del laberinto interior donde está perdido desde el comienzo del film y buscar sus señas de identidad esparcidas entre otros detectives de films anteriores. Cuando llega a Nightmute procedente de Los Ángeles, no ha conseguido borrar por completo ciertos parecidos, rasgos comunes. El primero sería con el policía que interpreta el actor Stellan Skarsgard en **Insomnia** (Eric Skoldjaerg, 1997), el film en el que se basó Christopher Nolan para realizar **INSOMNIO**. Ambos personajes llegan a una remota localidad en busca de un asesino, mientras a sus espaldas se cierne la sospecha sobre sus personas, después de haber cometido ciertas irregularidades por las cuales pueden acabar siendo apartados del cuerpo. Pero lo que en el original resulta un cuestionamiento físico de las cortapisas morales de toda sociedad, en el remake acaba convertido en una investigación metafísica para encontrar los límites donde se diluyen las narraciones y donde uno pasa a estar a expensas de la nada. ¿Qué queda de una vida si se la priva de sus sueños? Esa será una de las preguntas que responda *Will Dormer* a lo largo del metraje.

Following (1998) y **Memento** (2000), los dos films que Christopher Nolan había dirigido antes, eran, como **INSOMNIO**, ejemplos muy sui géneris de cine policiaco. Sus protagonistas buscaban una historia fuera de la lógica del relato (...). *Will Dormer* en **INSOMNIO** no es diferente a estos últimos, si acaso más viejo. Lo cual ayuda al espectador a aceptar su desorientación progresiva, acentuada no sólo por la edad sino también por el cansancio. Por culpa de una pequeña falta, tal cual la concibe él, su vida está al borde del abismo. Basta con lo que ha hecho para echar por tierra toda su carrera, apartarlo definitivamente de su profesión y convertirlo en un anacronismo, pues no sabría vivir de otra manera. El punto de arranque de **INSOMNIO** es el brutal asesinato de una joven de diecisiete años en una pequeña localidad de Alaska, hasta donde envían a *Will Dormer* con su ayudante *Hap Eckhart* (Martin Donovan), implicado asimismo en el caso que investiga Asuntos Internos, aunque este último parezca



estar dispuesto a hacer una confesión. Hay, por tanto, dos investigaciones en marcha, una de ellas para encontrar a un asesino y la otra para desenmascarar a un policía. Se trata, en realidad, de desvelar dos personalidades por debajo de dos máscaras sociales. Al asesino se le descubre en seguida pese a no haber pruebas definitivas para apresarle. Es Walter Finch (Robin Williams), un solitario y lacónico escritor local que, según Will Dormer, “cruzó la línea sin pestañear”, sin ningún tipo de remordimiento pese a haberlo hecho por primera vez al matar a una joven. Luego el asesino pretende reflejarse en el rostro del policía. Sin embargo, este último se perdió en una de esas pequeñas mentiras que, como él dice en un momento del film, constituyen la naturaleza humana. Y no va a ser capaz de volver a encontrar el camino perdido, pues a su alrededor todo ha comenzado a difuminarse, cubierto por una luz incesante.

Will Dormer ha llegado a Nightmute en plena época del sol de medianoche, con un cansancio que irá en aumento porque no puede dormir, víctima del insomnio. Por encima, le tiende una trampa al asesino y él mismo cae en ella. Deja una prueba en la escena del crimen y pretende no haberla encontrado para que así el asesino vuelva allí a buscarla. La niebla apenas deja ver lo que pasa a dos pasos y cuando Will Dormer cree ver al asesino acercándose al lugar donde le esperan él y otros policías, dispara. Desgraciadamente, a quien mata es a su compañero Hap Eckhart. ¿Accidente o crimen? Sea lo que fuere, el asesino, que lo ha visto todo, se pone en contacto con Will Dormer esa noche y comienza a hostigarle, amenazando con contar lo ocurrido si la investigación continúa en dirección a él.

Steven Soderbergh, el productor ejecutivo de INSOMNIO, ha visto en Christopher Nolan a un par, un cineasta dispuesto a buscar narraciones en los márgenes, allí donde es difícil imaginar que algo ocurra. Los dos son bastante formalistas, con la peculiaridad de que Steven



Soderbergh lo es desde dentro de la industria, al menos ahora, y Christopher Nolan todavía no. Uno opera con modelos que van de Robert Siodmak a Michelangelo Antonioni, puramente fílmicos, y el otro opera con modelos literarios que van de Jorge Luis Borges a Italo Calvino, además de Paul Auster, cuya sombra se proyecta en *Following*, una versión cinematográfica de ciertas series fotográficas de Sophie Calle. Salta a la vista, pues, la herencia de cada uno. Sin embargo, sus diferencias no son irreconciliables, más bien todo lo contrario. Tanto Steven Soderbergh como Christopher Nolan están buscando lo mismo: que las historias y las imágenes coincidan en sus propósitos utilizando ciertos códigos genéricos para desvelar la maquinaria oculta por debajo de sus partes más significativas.

¿Qué sucede cuando el día no da paso a la noche? ¿Cuándo uno ya no sabe siquiera hasta dónde ha podido cruzar la línea que separa el bien del mal? Los protagonistas de los films de Christopher Nolan no tienen certezas, pero saben que siguiendo el hilo de Ariadna de una historia desembocarán en ellos mismos les guste o no. *Harry Moseby* rechazaba en la noche se mueve una invitación para ver un film de Eric Rohmer porque había visto uno en el pasado y le pareció como estar viendo crecer una planta. Esa manera de describir biológicamente un film tendría en **INSOMNIO** su contrapartida, ya que si por algo se caracteriza es por su aspecto zoológico, más inquieto en comparación a la obra en general del cineasta francés. Pese al cansancio de Will Dormer, el film de Christopher Nolan está atravesado de principio a fin por las corrientes del género negro, con persecuciones, aquí sobre troncos flotando en las aguas de un río, y tiroteos, así como sospechosos y una policía joven, *Ellie Burr* (Hilary Swank), que estudió en la academia todos los casos de *Will Dormer*, a quien admira sin dejar por ello de albergar ciertas sospechas con respecto al tiroteo donde murió *Hap Eckhart*. **INSOMNIO**,



en ese sentido, jamás podría ser considerada una planta, conforme con ofrecerse desde el estatismo. Durante el metraje no deja jamás de mostrarse como un film dinámico, quizás porque en definitiva su personaje principal busca la noche de forma desesperada. “¿Cuándo oscurece aquí?”, pregunta después de unas horas en *Nightmute*. La respuesta le aguarda en la piel de un asesino a quien, por paradójico que pueda sonar, no puede descubrir o de lo contrario se descubriría a sí mismo. También *Gohatto* (1999), de Nagisha Oshima, es una investigación, en su caso en el rostro de varios samuráis, para descubrir finalmente que todos ellos se han perseguido a sí mismos mientras seguían la estela de un joven tan bello que durante todo el film borraba los códigos del honor y la identidad sexual de los otros personajes casi sin que ellos se diesen cuenta. Puede que sea en ese terreno, precisamente, donde investiga un film como **INSOMNIO**: en la búsqueda de los personajes que necesita el nuevo mapa del mundo, carente por el momento de ningún tipo de seguridad sobre quiénes serán los nuevos héroes de la ficciones cinematográficas y literarias del futuro o si tan siquiera existirán.

Texto (extractos):

Hilario J. Rodríguez, “Insomnio: a plena luz del día y de la noche”, en sección “En primer plano”, rev. *Dirigido*, octubre 2002.

(...) **INSOMNIO** transcurre durante el período del sol de medianoche; una circunstancia que confiere una atmósfera irreal al relato y potencia el extrañamiento y la “extrañeidad”: los personajes han de enfrentarse a sí mismos y al entorno en unas coordenadas anómalas.

(...) Nolan rompe la linealidad narrativa con pequeños insertos, flashes fugaces de un tejido impregnándose de sangre e instantáneas de los últimos minutos de vida de *Kay*, que *Dormer* no puede conocer, pero sí imaginar. Lleva muchísimos años codeándose con lo más dañino de la especie y conoce bien el lado oscuro de las personas. (...) La secuencia del acecho al asesino se encuentra entre lo más recordado de la película. En tanto los agentes esperan agazapados entre las rocas que rodean la cabaña, cae un espeso manto de niebla sobre el lugar, un fenómeno meteorológico de un alto valor simbólico: la niebla expresa el estado de ofuscación de *Dormer* tras haber hablado con *Eckhart* y cumple la misma función que un dédalo de callejones cumpliría en un thriller urbano. Y entonces se obra ese “*milagro al revés*” que dijera Virgilio, ese “*regalo envenenado de los dioses*”, según Gérard Imbert, ese contratiempo que nos deja varados en mitad de ninguna parte: el accidente. *Dormer* dispara contra *Eckhart* por error, pero este muere convencido de que *Dormer* le ha disparado por haber decidido testificar en su contra.

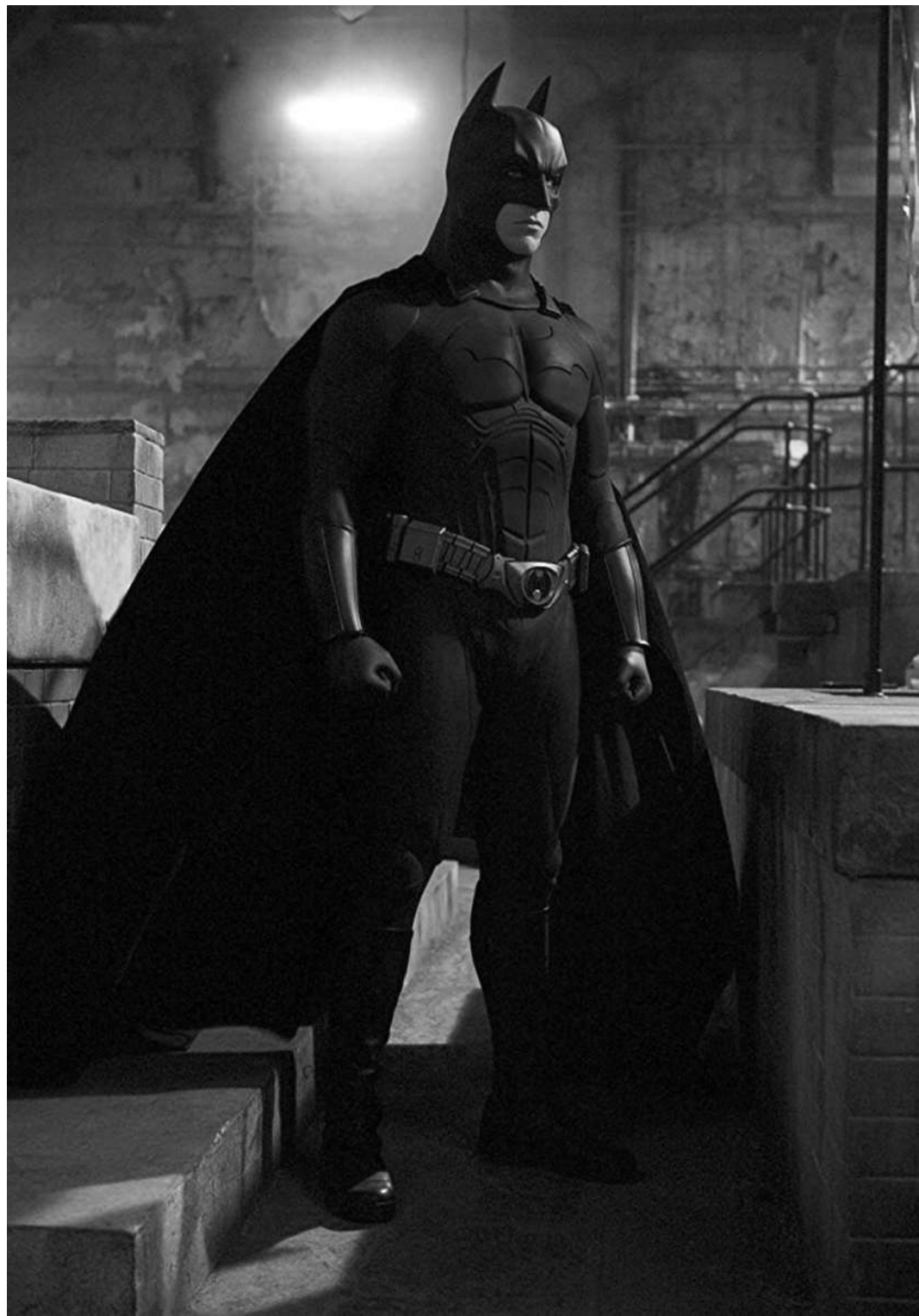
Los problemas para conciliar el sueño, inicialmente provocados por las noches blancas de Alaska, se extreman por la falta de paz interior del protagonista. El choque con la realidad (el desajuste, el desnorte, el extravío) no lo produce una sibilina esquizofrenia como en **Following** ni una lesión cerebral como en **Memento**, sino la desubicación del protagonista, que vive dentro de un día perpetuo que le hace perder la noción del tiempo, sumada a un sentimiento de culpa.

(...) *Walter Finch* (Robin Willimas) es el reverso perverso de *Will Dormer*, su doppelgänger. Varios detalles lo refrendan: también Finch quiso ser policía en su día, “*pero no superé las pruebas*”, añade con una ironía forzada; también él es un extraño en Nightmute y tampoco él conseguía pegar ojo cuando se mudó allí. Según Finch, el insomnio provoca la sensación de que “*el planeta está desierto*” (una descripción aguda: quien lo padeció, lo sabe) (...) **INSOMNIO** carece de un mecanismo narrativo tan vistoso como el de **Memento**, pero su dramaturgia no es menos compleja, no menos estimulantes sus sugerencias. Sorprende el retrato sutilmente violento -sin tremendismos, pero sin paños calientes- de la sociedad actual. Nightmute es cualquier cosa menos un lugar idílico. La cercanía de una naturaleza cuasi virgen, la convivencia con grandes bosques, al amparo de montañas poderosas, no hacen mejor a los seres humanos (*Dormer* encuentra el cadáver de un perro en avanzado estado de putrefacción en una calleja; una metáfora implacable del deterioro del lugar). En esta localidad se reproducen en pequeña escala las miserias de cualquier gran ciudad. El egoísmo, el resentimiento, la hipocresía, la falsedad arraigan hondo. *Dormer* le hace notar a la mejor amiga de *Kay*, *Tanya* (Katharine Isabelle), que no ha derramado una sola lágrima durante el funeral: “*Ninguna ley me obliga a llorar*”, contesta la joven. De esta mirada implacable no se libra ni siquiera el único personaje sin mácula: la bienintencionada *Ellie Burr*. También ella vive exclusiva, obsesivamente para su trabajo; tampoco ella tiene una vida fuera de la comisaría (...) La agente *Burr* junta las piezas que resuelven el rompecabezas, las que acusan a *Dormer* de la muerte de *Eckhart*, pero se muestra dispuesta a eliminar las pruebas después de que este se sacrifique por ella. (...) En **INSOMNIO**, como antes en **Following** y **Memento**, encontramos una violencia interiorizada

por la ciudadanía, asumida como parte integrante del paisaje, que nadie intenta erradicar. (...) Respecto a la violencia, Nolan mantiene una posición ejemplar. No niega su existencia -la negación sería otra forma de agresión-, pero tampoco se complace en ella. La violencia es un tema de reflexión espinoso: nos arriesgamos a decir lo que la mayoría espera oír y sostener lo que jamás habríamos osado defender. Hay que elegir con cuidado las palabras, ahora más que nunca. La violencia no es unívoca, diría, pero siempre es violencia, añado. Frente a la banalización de la violencia llevada a cabo por cineastas como Quentin Tarantino, en la obra de Nolan esta remite siempre a una experiencia; tiene una causa y unas consecuencias, tanto para quienes la sufren como para quienes la infligen. Nunca es una violencia exhibicionista; nunca es un fin en sí misma. En este sentido, su actitud es la de grandes cultores de esta como Donald Siegel, que daba a Peter Bogdanovich la fórmula mágica: *“lo que yo quiero es que la violencia sea esencial en la narración de la historia. No me gusta la violencia por la violencia: eso no lo llevo muy bien. Muchas películas se recrean en ella con cualquier excusa. Me parece de muy mal gusto y muy pobre como efecto dramático”*. En **INSOMNIO**, la reflexión sobre las consecuencias éticas de nuestras acciones ocupa un lugar destacado, toda una declaración de principios en unos tiempos en que al individuo le gustaría situarse más allá del bien y del mal. En la actualidad, la ética se ve como una restricción, un lastre, un residuo de la modernidad (...).

Texto (extractos):

José Abad, **Christopher Nolan**, col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 114, Cátedra, Madrid, 2018.



Viernes 16 de noviembre 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

BATMAN BEGINS

Título Orig.- Batman begins. **Director.-** Christopher Nolan.

Argumento.- David S. Goyer. **Guión.-** David S. Goyer y Christopher Nolan. **Fotografía.-** Wally Pfister (2.35:1 Panavisión - Technicolor). **Montaje.-** Lee Smith. **Música.-** Hanz Zimmer y James Newton Howard. **Productor.-** Charles Roven, Emma Thomas y Larry Franco. **Producción.-** Syncopy & Legendary Pictures para Warner Bros. **Intérpretes.-** Christian Bale (*Bruce Wayne/Batman*), Michael Caine (*Alfred Pennyworth*), Liam Neeson (*Henri Ducard/Ra's al Ghul*), Gary Oldman (*Jim Gordon*), Katie Holmes (*Rachel Dawes*), Cillian Murphy (*dr. Jonathan Crane/El Espantapájaros*), Morgan Freeman (*Lucius Fox*), Tom Wilkinson (*Carmine Falcone*), Ken Watanabe (*falso Ra's al Ghul*), Rutger Hauer (*Earle*).

versión original en inglés subtitulada en español



Película nº 5 de la filmografía de Christopher Nolan (de 12 como director)

1 candidatura a los Oscars: Fotografía.

Música de sala:

Batman (*Batman, the movie*, 1966) de Leslie H. Martinson

Banda sonora original compuesta por **Nelson Riddle**



En la máscara de un superhéroe opera una catarsis: no esconde, sino que revela el carácter demoníaco de su propietario... Es una respuesta oscura violenta, a la evidente decadencia de nuestra civilización de las “luces”, racionalista y científica; la irrupción de un titanismo desesperado y nihilista que certifica los impulsos autodestructivos del hombre y de la sociedad que ha construido. Los superhéroes, pues, no utilizan la máscara de manera gratuita, ya que es el objeto central de un torvo ritual místico. La máscara capta la fuerza vital y la focaliza en un empeño infinito e inabarcable: la erradicación del Mal y el establecimiento de la Justicia. Pero la máscara entraña un peligro: puede anular la personalidad de su portador. Empieza a aturdirle, a ahogarle, a atormentarle... Lo que debiera servirle de protección lo vuelve más vulnerable; el enmascarado acaba por convertirse en su esclavo. La máscara se trueca, paradójicamente, en una proyección de los fantasmas personales del superhéroe y, al mismo tiempo en un medio de exorcizarlos, de vencerlos. De ahí el siniestro acento subjetivo y masoquista de las aventuras del superhéroe enmascarado: el mundo es como él cree y quiere verlo, y cuanto más sufre, más convencido está de la virtud de su misión... Por eso el superhéroe no puede / no quiere librarse de la máscara, enganchado a ella como un drogadicto a las drogas.

Las reinterpretaciones modernas de *Batman* han convertido al pedestre justiciero creado por Bob Kane (1915-1998) y Bill Finger (1914-1974) en 1939 en la revuelta de un Genio Demoníaco contra la sociedad, ligada a la fascinación (y repulsión) que despierta en nosotros el Monstruo -quien ostenta las peculiaridades de lo infame, lo caótico, lo abisal, y cuyo objetivo es destruir el mundo que lo rodea-, recordándonos que la vida es menos segura de lo que creemos, al hacer referencia *“a todo aquello que no queremos o no podemos reconocer, eso que no puede ser vivido por nosotros más que como aquello que nos niega”* en palabras del Gilbert Lascault. El *Batman* de Frank Miller (guionista) y David Mazzucchelli & Richmond

Lewis (arte), de Jeph Loeb (guión) y Tim Sale (arte), creadores de un monstruo “humano” a pesar de su traje, de sus *gadgets*, de su sadismo más o menos controlado, tiene sus orígenes en el siglo XIX, en una época donde el sentimiento romántico de los artistas y sabios -poetas, escritores, pintores, filósofos, científicos-, al igual que el de los hijos de su fantasía, estaba dominado por un utópico deseo de invertir el curso de las cosas, acorralados, rechazados, por el medio que les rodeaba.

En consecuencia, en estos tiempos líquidos, *Bruce Wayne / Batman* va más allá de su pasado -como héroe de comic book- para plantarse en el presente como protagonista de un drama épico en el cual su naturaleza enajenada, su angustiada razón, su genio demoníaco y su homérica ira, se conjugan en una lucha tenaz contra el pathos y el Destino, zambulléndose en un mundo en el que el relativismo de los valores morales triunfa gracias a la construcción de una identidad subjetiva -“*un símbolo*”, como repite *Bruce Wayne* (Christian Bale) en varias ocasiones-, acorde con su violento entorno, la corrupta e inhumana Gotham City a la cual pretende salvar. Incluso cuando es una de sus dos personalidades, *Bruce Wayne y/o Batman*, no predomina en él una personalidad estable, sino varias, fluctuantes. *Bruce Wayne / Batman* es una sombra afligida y errante que soporta, orgullosa aunque funestamente, el estigma del Mal con el que ha sido sellada su misión... (...)

Decía el arquitecto Antonio Gaudí (1852-1926) que cualquier intento de renovación pasa necesariamente por un retorno a los orígenes. Y en lo tocante al personaje de *Batman* por cuanto se refiere a su trayectoria cinematográfica, se imponía ese retorno, tras las dos nefastas cintas dirigidas por Joel Schumacher, *Batman Forever* (1993) y *Batman & Robin* (1997), y frente a la imposibilidad de reproducir, de evocar, el universo batmaniaco de Tim Burton sin caer en el peor de los ridículos. Había que plantearse la jugada -la revitalización filmica de la franquicia, se entiende- con cierto tacto, dada la notoria mitomanía existente alrededor del superhéroe de Gotham City, tanto en su versión impresa como en su traslación a la gran pantalla.

Por ello, no resulta extraño ni sorprendente que **BATMAN BEGINS** explique, una vez más, el tortuoso proceso por el cual el joven multimillonario *Bruce Wayne* se transforma en *Batman*. Sin embargo, la opción de Christopher Nolan va más allá del mero formulismo, del simple trámite como si se disculparan precipitadamente las paranoicas obsesiones y vertiginosas aventuras del justiciero enmascarado. Con extrema minuciosidad, tanta como permite la dramaturgia asociada a la ficción, Nolan se concentra como ningún otro realizador lo había hecho antes en los miedos, las angustias y los odios de un (super) héroe de raíz romántica, realmente escindido. Puede que a muchos enfiebridos incondicionales de lo freak, a postmodernos de estudiada pose y a cinéfilos *dilettantes* poco exigentes, prendados todos ellos de la figura del *Hombre Murciélago*, esto les parezca substancialmente “nuevo”, pero no lo es en absoluto. El autor de *Memento* sabe que la esencia de un personaje como *Bruce Wayne / Batman* tiene sus orígenes en el siglo XIX en una época donde el sentimiento romántico de los artistas y sabios -poetas, escritores, pintores, filósofos, científicos-, al igual que el de los hijos de su fantasía, estaba dominado por un utópico deseo de invertir el curso



de las cosas, sintiéndose acorralados, rechazados, por el medio humano que les rodeaba. En consecuencia, Giacomo Leopardi (1789-1837) opinaba que *“el hombre es naturalmente odioso para el hombre”, horrorizado al presenciar, día tras día, esa danza horripilante en la que “os cazáis y os imitáis unos a otros, en que sin tregua, desvariados, medrosos como sombras sin sepulcro, os perseguís corriendo, miserable revoltijo”,* tal y como escribía Friedrich Hölderlin (1770-1843) en su tragedia inacabada *“Empedocles”* (1799). (...)

(...) **BATMAN BEGINS** empiece con *“la fuga sin fin”* del héroe, en las lejanas montañas de Asia, intentando asimilar qué es el Mal. Durante el proceso, será adiestrado en las más sutiles artes del combate y la simulación por el enigmático *Henri Ducard* (Liam Neeson), miembro de una sombría liga de justicieros liderados por el villano *Ra’s al Ghul* (Ken Watanabe), quien considera que para *“limpiar”* el Mal sólo cabe la destrucción total del lugar infectado, sin vacilaciones ni misericordia. Un espacio casi onírico donde *Bruce Wayne* se enfrenta cara a cara con sus miedos y sus más violentos impulsos, aprendiendo a controlarlos, a utilizarlos como una energía reversible, dirigida contra sus enemigos. Así pues, aquello que más aterra a *Wayne* -los murciélagos- se convierte en el *“símbolo”* de su dualidad, de su lucha, de su desgarramiento interior e, incluso, en un providencial aliado -cf. la excelente escena donde una enorme bandada de quirópteros acude en ayuda de *Batman*, rodeado de docenas de ellos como si fueran el cortejo de un rey-. Y qué mejor disfraz para el espartano -y tético-justiciero *Batman* que el de un frívolo y despilfarrador multimillonario Bruce Wayne, capaz de coquetear con espectaculares modelos, conducir de manera arrogante un Lamborghini o comprar un hotel para poder bañarse cuando le plazca en su piscina... Estamos lejos, no por casualidad, del apagado filántropo interpretado anteriormente -y muy mal- por Michael



Keaton, Val Kilmer y George Clooney.

La densidad dramática de esta vida-en-la-muerte de *Bruce Wayne / Batman* es fruto del minucioso proceso de autodestrucción romántico del superhéroe -al regresar a Gotham, todos y cada uno de aquellos que se cruzan en el camino de Wayne expresan su sorpresa de verle vivo...; más allá de su papel como *Batman*, *Wayne* parece no tener vida propia, recorriendo como un alma en pena su lujosa y vieja mansión, familiar, semejante “a un mausoleo” -, como paso previo a su reencuentro con lo ilimitado, con lo sobrehumano -*Batman*, por encima de su aparatosa colección de gadgets, es capaz de comportarse como alguien que no es de este mundo-, adquiriendo una visión elevada de la existencia que abarca el pasado y el futuro. Pero Nolan malogra el impacto de semejante retrato del *Hombre Murciélago* al darle una pátina torpemente freudiana a su empeño justiciero -honrar la memoria de su difunto padre, hombre de nobles ideales, estando a “su” altura-, apelando de este modo a una autoridad moral suprema destinada a evitar que el héroe sea definitivamente engullido por su doble satánico. La encubierta relación paterno-filial entre *Bruce Wayne* y su mayordomo *Alfred* (Michael Caine), este último celoso guardián del legado espiritual y material del padre de *Bruce*, hace prevalecer siempre, por encima de las tinieblas, cierta luz divina, pues el joven *Wayne* es, sin duda, el elegido por la Providencia.

Lamentablemente, y a pesar de los buenos momentos que depara el planteamiento dramático de Christopher Nolan, **BATMAN BEGINS** no es lo que llamaríamos precisamente una película redonda. El film jamás acaba de encontrar el tono justo, el necesario equilibrio interno, pues si el relato de la dolorosa conversión de *Bruce Wayne* en *Batman* capta sin

problemas nuestro interés -en gran parte, gracias al magnífico trabajo de los actores que intervienen en los pasajes decisivos-, las aventuras del justiciero enmascarado carecen de la forzosa e imprescindible emoción, truculencia, fuerza poética y gusto por el absurdo. A tenor de lo que evidencian las imágenes del film, **BATMAN BEGINS** tiende más hacia la furia dejando el ruido en un segundo término, a modo de insípida guarnición, cuando debía ser uno de los platos fuertes. ¿Quizás esto tenga relación con la escasa destreza del director de *Insomnio* para las secuencias de acción? Las peleas, a base de un atropellado montaje de planos cortos, molestan más que divertir y/o provocar algún tipo de reacción. Pero lo verdaderamente irritante es que la persecución automovilística, donde un nuevo y blindado “batmóvil” hace de las suyas, en ningún instante logre su objetivo: erigirse en una de las mayores set piezas “destrozadas” de la cinta. A ello cabe sumar el exiguo sentido del suspense de **BATMAN BEGINS** en lo tocante a la lucha del *Hombre Murciélago* contra villanos tan interesantes como el *Espantapájaros* -el doctor en psiquiatría *Jonathan Crane* (Cillian Murphy), quien ensaya extrañas drogas con sus internos del *Arkham Asylum*-, o la falta de sentido apocalíptico en torno a la confusa hecatombe que se cierne sobre Gotham, orquestada por *Ra’s al Ghul* y *Henri Ducard*. Cabría preguntarse, empero, si más allá de una hipotética torpeza creativa por parte de Christopher Nolan, pesa como una losa la cada vez más degradada capacidad de Hollywood para conciliar satisfactoriamente espectáculo y cierta cultura middlebrown. Una incógnita que, sin duda, despejará la inevitable secuela.

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “Christopher Nolan: los laberintos de la mente”,
en sección “Estudio”,

rev. Dirigido, julio-agosto & septiembre 2012

Antonio José Navarro, “Batman Begins”, en dossier “Cine de superhéroes: la
consolidación de un subgénero” (2ª parte), rev. Dirigido, julio-agosto 2005.

“Para mí, Batman es el superhéroe más intrigante de todos, a la vez que el más humano. Es alguien que, en realidad, salvo su extraordinaria salud, no posee ningún poder especial. Es un individuo sencillo, muy autodisciplinado y con una motivación enorme, que ha sido elegido, o forzado a causa de unas circunstancias muy trágicas, a crearse a sí mismo como un ícono extraordinario”

Christopher Nolan

“Algunos hombres nunca serán héroes. A cambio, algunos héroes nunca serán hombres.”

Joseph Conrad



En contra de cuanto sostienen sus detractores, el cómic de superhéroes ofrece un espacio propicio para la exposición de o la indagación en cuestiones capitales como la identidad y sus claroscuros, la soledad del individuo y su marginación, las consecuencias de nuestras acciones o de su omisión, la ley, la justicia y la responsabilidad social, el crimen y el castigo, la verdad y la mentira, la experiencia y la memoria, el Orden y el Caos, etc. No debiera sorprendernos que Christopher Nolan respondiera al desafío de llevar a buen puerto una empresa tan dificultosa como la de resucitar al *Hombre Murciélago* en el siglo XXI. Entre los enmascarados sin número del mundo de la viñeta, Batman destaca por estar repleto de aristas. *Bruce Wayne* es un hombre roto, escindido; otro sujeto borderline que gusta de moverse en los límites y adoptar conductas al margen de las normas. *Wayne* se crea una nueva identidad, como *Bill*, el protagonista de **Following** (y acusa como este unos mismos rasgos esquizofrénicos). *Wayne* convierte la venganza en un proyecto vital capaz de colmar una existencia, como *Leonard Shelby* en **Memento**, y destaca por aplicar una personalísima concepción de la justicia al margen de la legalidad vigente, como el comisario *Will Dormer* en **Insomnio**. Nolan no habría podido encontrar un personaje más acorde con sus intereses. Gracias al *Hombre Murciélago*, la reflexión sobre ética y justicia pasa a ocupar un primerísimo primer plano, lo que tendrá una fuerte repercusión en el resto de su obra. En un tiempo en que la gente desea “un aquí y un ahora diferente para cada cual en lugar de pensar seriamente en un futuro mejor para todos”, según el agudísimo diagnóstico de Zygmunt Bauman, la “Trilogía del Caballero Oscuro” aboga por la construcción de un tiempo y una sociedad habitables. Si *Bill*, *Leonard Shelby* y *Will Dormer* eran náufragos en estos tiempos líquidos, *Batman* quiere ser sólida ancla en estas



aguas revueltas. (...) Nolan nunca se quejó de falta de libertad; si los términos de actuación están dados, ciertos problemas dejan de serlo. El cineasta hizo concesiones, no tiene sentido negarlo, pero consiguió conferirle a su “Trilogía del Caballero Oscuro” una personalidad y un alcance que la distinguen del mero ensamblaje industrial de otros productos similares. En estas tres películas crece la inversión, pero no decaen las ambiciones del autor. Algunos vieron en este trabajo una claudicación al cine de gran espectáculo que, según ellos, nada dice del hombre o de su tiempo. Discrepo. Como escribí en otra ocasión, el cine puede ser inocuo, nunca inocente; y añadido hoy: las películas pueden ser insignificantes, no carecer de significado. No es imprescindible hacer cine social, comprometido o político para hablar de nuestro tiempo -no es imprescindible, tampoco redundante-; nuestras ficciones se alimentan de un entorno que, queramos o no, siempre condiciona el mensaje (...)

(...) Desde el principio, Christopher Nolan quiso contar con una autoridad en la materia, David S. Goyer que aceptó el órdago, y acabó convirtiéndose en una pieza clave en la “Trilogía del Caballero Oscuro” y, con posterioridad, en el renacimiento del *Hombre de Acero*. Nolan y Goyer hicieron borrón y cuenta nueva, distanciándose de las directrices marcadas por los films de Tim Hurton y Joel Schumacher a favor del modelo propuesto por Richard Donner en **Superman**. El cineasta y su guionista reformularon el relato con una minuciosidad admirable y plantearon esta trilogía siguiendo el patrón clásico de nacimiento, triunfo y ocaso de una leyenda. Por paradójico que parezca, la consigna fue la del realismo: “*Desde el principio, mi interés era partir de una historia de superhéroes y afincarla en la realidad: no contemplarla como un cómic hecho película, sino como cualquier otra película de acción y aventuras*”;

declaró Nolan (una decisión valiente, en absoluto novedosa: Bryan Singer había convertido su primer díptico sobre los **X-Men** en sendos thrillers políticos). Nolan aplicó la fórmula con un rigor apabullante. El director somete la historia a una lógica implacable aprovechando episodios sueltos de diversos comics: “El hombre que cae” (1989), escrito por Dennis O’Neil e ilustrado por Dick Giordano; “El largo Halloween” (1996-1997) y “Victoria oscura” (1999-2000), ambos con guiones de Jeb Loeb y dibujos de Tim Sale; deudores todos de “Batman: Año Uno”, que sería el cuarto as de la baraja. (...) Nolan lo convierte en una figura épica y trágica, un hombre roto y remendado, con un peligrosísimo lado autodestructivo, que debe luchar contra sí para consumir su proyecto. *Batman* es una figura fantasmal y fantasmática, una proyección del inconsciente de *Bruce Wayne*, un hijo del miedo y de la ira, un huésped de las tinieblas; una especie de gárgola rediviva que se coloca en posición elevada y en cuclillas cuando habla, con voz cavernosa, a los demás. Es también un ejemplo del triunfo de la voluntad y un inesperado modelo ético adornado con muchos y muy sugerentes claroscuros (posiblemente, Nolan no dio a *Batman* nada que no tuviera, sino la oportunidad de volar alto y lejos, que no es poco). Respecto a sus largometrajes previos, narrados en voz baja, el cineasta elevó el tono, el suyo y el de todos los instrumentos de la orquesta. En su día hablé de “sinfonía wagneriana” a propósito de **BATMAN BEGINS**; hoy hablaría de ópera wagneriana. La ópera se basa en la exhibición, la exasperación, la “espectacularización” de las emociones, de ahí que lo operístico se me antoje una oportuna clave de lectura para este mundo de grandes gestas y no menos grandes gestos. En la “Trilogía del Caballero Oscuro”, Nolan compone una especie de “El anillo de los nibelungos” adaptado al siglo XXI; *Batman* toma el relevo del viejo *Sigfrido* y lucha por su particular anillo mágico: la Justicia. Estas tres películas beben del mismo venero del que bebieron **Rocco y sus hermanos** (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960) de Luchino Visconti, **Hasta que llegó su hora** (*C’era una volta il west*, 1968) de Sergio Leone, **Apocalypse Now** (1979) de Francis Ford Coppola, **La puerta del cielo** (*Heaven’s Gate*, 1980) de Michael Cimino, **El precio del poder** (*Scarface*, 1983) de Brian De Palma o **El padrino III** (*The Godfather: Part III*, 1990) de Coppola. En consonancia, Hans Zimmer y James Newton Howard compusieron una banda sonora de gran aliento, repleta de instrumentos de percusión y de viento, grandilocuente. (...) En esta trilogía, todos los ingredientes de la narración (tipos, escenarios, utilería) cumplen una función en la trama o se justifican en el desarrollo de los acontecimientos. Pueden estar más o menos conseguidos pero nada hay gratuito. En las tres películas se percibe un esmerado dibujo de las motivaciones de los personajes, del primero al último; no son simples maniqués en el escaparate. Se trata de construir un *dramatis personae* amplio y convincente. *Alfred*, el comisario *Gordon* o el fiscal del distrito *Harvey Dent*, meros comparsas en los films de Burton y Schumacher, cumplen una función definida. A fin de mitigar el carácter subordinado que pudieran tener para el público, los roles fueron encomendados a actores de relieve: Michael Caine, Gary Oldman, Aaron Eckhart (...)

(...) **BATMAN BEGINS**, estrenada el 15 de junio de 2005, alterna el tiempo presente y recuerdos de infancia y juventud de *Bruce Wayne*(...) En su primera parte hay ideas magníficas: la iniciación culmina con un ritual en el cual *Wayne* debe enfrentarse a *Ducard* en medio

de una formación de guerreros, embozados y vestidos todos iguales, que van cambiando de emplazamiento al unísono y conformando un dédalo humano. (...) El eco de los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York resuena en los fotogramas de **BATMAN BEGINS**: según ciertos rumores, Nolan se habría inspirado en Osama Bin Laden y en la organización terrorista Al Qaeda para dar forma a *R'as al Ghul* y la *Liga de las Sombras*. No podemos ni confirmarlo ni desmentirlo; debe apreciarse como mínimo la sutileza con que teje la trama. A Nolan no le interesa la sempiterna lucha entre el Bien y el Mal, sino un duelo de mayor dimensión social entre Orden y Caos. No debemos preguntarnos quiénes son los buenos y quiénes los malos, sino qué requiere el Bien y qué conlleva el Mal. Esta reflexión se sustenta en una brillante paradoja: *Wayne*, defensor del Orden, aprenderá de su contrario. Una vez concluida la fase de aprendizaje, se siente con fuerzas para regresar a Gotham y combatir el crimen bajo la forma de algo primario, un símbolo. (...) Durante la primera mitad de **BATMAN BEGINS**, la acción y la reflexión alcanzan un equilibrio cuasi perfecto. Me parece modélica la descripción del proceso por el cual el protagonista decide transformar el afán de venganza en justicia y transformarse él mismo en brazo ejecutor de dicha justicia (...) Por desgracia, la segunda mitad de **BATMAN BEGINS** no está tan bien traída o llevada. Por ejemplo, Nolan no saca suficiente rendimiento dramático a un personaje clave como el del doctor *Jonathan Crane* (Cillian Murphy), otra criatura en la órbita del miedo. (...) No faltan buenas set piezas, como la incursión de *Batman* en el manicomio de Arkham, la guarida de *El Espantapájaros*, que culmina con la irrupción de una espectacular bandada de murciélagos para cubrir la retirada del héroe -una idea tomada de "Batman: Año Uno"-, si bien la posterior secuencia de persecución del batmóvil a través de la ciudad posiblemente se alargue más de lo debido. El clímax último, que se prometía apoteósico, también decepciona las expectativas. (...).

Texto (extractos):

José Abad, **Christopher Nolan**, col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 114, Cátedra, Madrid, 2018



Martes 20 de noviembre 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

EL TRUCO FINAL

(2006) EE.UU. - Gran Bretaña 129 min.

Título Orig.- The prestige. **Director.-** Christopher Nolan.
Argumento.- La novela homónima (1995) de Christopher Priest. **Guión.-** Christopher & Jonathan Nolan. **Fotografía.-** Wally Pfister (2.35:1 Panavisión - Technicolor). **Montaje.-** Lee Smith. **Música.-** David Julyan. **Productor.-** Aaron Ryder, Emma Thomas y Christopher Nolan. **Producción.-** Newmarket Films - Syncopy para Touchstone Pictures y Warner Bros. **Intérpretes.-** Christian Bale (*Alfred Borden*), Hugh Jackman (*Robert Angier*), Michael Caine (*Cutter*), Scarlett Johansson (*Olivia Wenscombe*), Rebeca Hall (*Sarah Borden*), David Bowie (*Nikola Tesla*), Andy Serkis (*Alley*), Piper Perabo (*Julia McCullogh*), Samantha Mahurin (*Jess Borden*), Roger Rees (*Owens*), Chao-Li Chi (*Chung Ling Soo*).
versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 6 de la filmografía de Christopher Nolan (de 12 como director)

2 candidaturas a los Oscars: Fotografía y Dirección Artística (Nathan Crowley y Julie Ochipinti).

Música de sala:

Ahora me ves (*Now you see me*, 2013) de Louis Leterrier
Banda sonora original compuesta por **Brian Tyler**



“La magia calza naturalmente en el mundo victoriano. Nosotros presentamos la historia de la magia en la forma en que nos hubiese gustado que fuera, y si bien algo de eso es cierto, otra parte no lo es. **EL TRUCO FINAL** es una mirada romántica sobre el tema. Es un tema muy poderoso, porque la gente siempre está interesada en ver un buen número de magia cuando se hace en vivo. Es un arte que siempre ha existido y va a seguir existiendo. Lo de encontrar una manera de combinar ese arte con el cine fue precisamente lo que hemos intentado con esta película (...): mantener el profundo misterio y las infinitas posibilidades que ofrece el mundo de la magia. (...) si te sale bien, el resultado es maravillosamente entretenido, porque algo inesperado ha ocurrido delante de tus ojos, algo que te ha obligado a pensar en lo que habías visto segundos antes, lo cual para mí siempre es un momento muy interesante de la narrativa cinematográfica, en donde estás contando algo y de pronto algo inesperado ocurre. En eso consiste el cine, que es algo en lo que se parece mucho a la magia. Eso es lo que todos los directores tratan de hacer en sus películas, tratan a sorprender de la misma manera que lo hacen los magos. Buscan crear un momento de confusión que te obliga a replantearte lo que acabas de ver. Por eso es muy importante ser honesto con el público, ofrecerle toda la información que necesitan sin engañarles, como mucho despistandolos un poco, pero sin engañarlos (...).

(...) No recuerdo de quién fue la idea de contar con David Bowie para el papel de Nikola Tesla. Creo que mía, pero tampoco quiero adjudicarme el crédito cuando puede ser que haya sido otro quien lo sugirió. Lo cierto es que siempre he sido un gran admirador suyo. Buscaba a alguien que tuviese un carisma impactante, para que en cuanto se le viera en pantalla creyeras que puede hacer cosas extraordinarias. Si hubiésemos contratado a una gran estrella de cine para ese papel habría terminado distrayendo al público. Pero la presencia de Bowie tiene un origen diferente, por lo que para mí fue la opción ideal” (...).

Christopher Nolan

“El éxito es la mejor venganza”

Al principio del film, el personaje que interpreta Michael Caine menciona los tres pasos que debe tener un buen truco de magia: “la promesa”, en el que el prestidigitador muestra abiertamente al público algo que a primera vista parece ordinario, común; “el giro”, que hace que ese algo mediocre provoque o participe en un hecho extraordinario; y, para acabar, “el prestigio”, que deforma lo visto hasta conseguir que el espectador asista a algo increíble, jamás visto antes. Toda una declaración de intenciones de los responsables de **EL TRUCO FINAL**, además de una guía para navegantes, ya que la estructura de esta adaptación de la novela “El prestigio” de Christopher Priest sigue punto por punto dichos pasos, tanto a nivel global como giro a giro, escena por escena. Así, mientras que su competidora **El ilusionista** (*The Illusionist*, 2006), de Neil Burger, se conforma con adoptar la forma de un solo truco de magia gracias a su previsible twist final, el film de Christopher Nolan pone sobre la pantalla todo un espectáculo de ilusionismo, repleto de (maravillosos) trucos que mantienen al espectador en vilo, pero sin ocultar en ningún momento su naturaleza engañosa -en un gesto de honestidad que lo diferencia de la tramposa propuesta de Burger-, haciéndolos reconocibles e incluso adivinables ante los ojos más atentos.

Para permitir que la acción siga adelante sin tener que mostrar antes de tiempo las cartas que oculta bajo la manga, el director recurre a una compleja estructura en forma de flashbacks no cronológicos. Ésta, a primera vista, puede recordar al cine de Alejandro González Iñárritu y Guillermo Arriaga pero, a diferencia de la intención puramente esteticista (y gratuita) del desorden narrativo de **Amores perros** (2000) o **21 gramos** (*21 Grams*, 2003), aquí los hermanos Nolan llevan a cabo una experimentación formal, una (de)construcción del relato fílmico en base a su naturaleza quebrada que viene a ser una evolución lógica de lo que ya realizaron con la muy interesante **Memento** (2000). Y es que, como en el film protagonizado por Guy Pearce, lo mejor de **EL TRUCO FINAL** consiste en su pericia a la hora de proponer semejante abstracción de imágenes y contenidos, de poner en cuestión el relato tradicional, haciéndolo con sus mismas armas, es decir, jugando con el conocimiento previo del espectador del patrón genérico sobre el que se sustenta. Sólo que, en esta ocasión, los juguetones giros de la trama vienen marcados por los avances dentro del violento enfrentamiento de inteligencias entre los dos protagonistas/antagonistas de la película, los magos *Robert Angier* “*El Gran Danton*” (Hugh Jackman) y *Alfred Borden* “*El Profesor*” (Christian Bale), que está retratado con un tono entre socarrón y sádico que recuerda, y mucho, a **La huella** (*Sleuth*, 1972), de Joseph L. Mankiewicz -la presencia de Michael Caine parece responder tanto a un pequeño homenaje a dicho título como a su buen hacer en la irregular **Batman Begins** (2005)-. La abundancia de primeros planos del film responde, de hecho, al interés de Nolan en las reacciones de los personajes: aunque le fascinan los trucos narrativos en sí, todavía le concede una mayor importancia a lo que éstos provocan en los participantes de su juego.



Más allá del obsesivo enfrentamiento de egos que se establece entre *Angier* y *Borden* –en otro detalle que también figuraba de fondo en el thriller de Mankiewicz–, los responsables del film inciden mucho en su oposición como reflejo de la lucha de clases provocada por la Revolución Industrial en la Inglaterra del siglo XIX. Una lectura inicial equivocada del film puede dar la impresión de que el personaje de Jackman es el “bueno” mientras el de Bale es el “malo” cuando, si nos fijamos en los pequeños detalles que sirven para retratarlos, se hace evidente que su comportamiento responde a una diferenciación puramente social. Así pues, el primero puede permitirse una actitud relajada y positiva ante la magia porque es de clase acomodada y en realidad no necesita el éxito; el segundo, en cambio, se muestra mucho más ambicioso y egoísta, pero a la vez mucho más imaginativo y trabajador, porque proviene de los estratos proletarios y su única manera de abandonarlos es trepando socialmente mediante su talento. La lucha entre *Angier* y *Borden* es por tanto también la expresión de una lucha de clases: *Borden* es un mago de clase trabajadora que se ensucia las manos, frente a *Angier*, un showman con clase que cambió su nombre para evitar avergonzar a su familia, y que al final se revela como un aristócrata... La difusa pugna entre el Bien y el Mal se transforma en un choque entre ricos y pobres de tono dickensiano, que conecta con un amplio espectro de la audiencia. Solo hay que mirar nuestra sociedad y todo lo que escribió el autor de “Historia de dos ciudades” (1859), para comprenderlo. **EL TRUCO FINAL** sucede en el mejor de los tiempos, en el peor de los tiempos, “*la edad de la sabiduría, y también de la locura; la época de las creencias y de la incredulidad; la era de la luz y de las tinieblas; la primavera de la esperanza y el invierno de la desesperación. Todo lo poseíamos, pero no teníamos nada; caminábamos*



derechos hacia al cielo y nos extraviábamos por el camino opuesto. En una palabra, aquella época era tan parecida a la actual, que nuestras más notables autoridades insisten en que, tanto en lo que se refiere al bien como al mal, solo es aceptable la comparación en grado superlitivo”. Es irónico que los críticos de Nolan lo describan como un director de cine frío, tan preocupado con las ideas que deja a un lado los asuntos del corazón. Nada podría ser más contrario; la emoción es el principio fundamental que subyace a todo –la acción, el drama, la magia- y permite que las ideas florezcan.

No es baladí que, como ya ocurriera en la novela original de Christopher Priest, Nolan utilice la enemistad entre *Thomas Alva Edison* y *Nikola Tesla* (interpretado en el film por David Bowie) como visión paralela o, si se quiere, complementaria del odio entre sus dos protagonistas. Como *Edison*, *Angier* es un gran relaciones públicas, un showman que “vende” el trabajo de los demás –ya sea el de *Harry Cutter* (el personaje de Caine) o el de *Tesla*- gracias a su carisma y su sentido del espectáculo; en cambio, como *Tesla*, *Borden* es un auténtico genio de la magia, un superdotado que, en cambio, carga con un carácter bronco y taciturno que le impiden conectar con eficacia con el público... Al menos hasta que *Olivia* (Scarlett Johansson) toma cartas en el asunto.

Sus diferencias no evitan, sin embargo, que tengan algo en común: su obsesión por superar al contrario les lleva a estar dispuestos a sacrificar todo lo que sea necesario para conseguir el truco más espectacular, el más inverosímil. Una filosofía que resume el personaje del mago (real) *Ching Ling Foo*, que se mueve siempre encorvado, como un viejo sin apenas fuerzas, solamente para poder llevar durante todo su espectáculo una pecera entre las piernas

que, en el momento culminante, hace aparecer de la nada... Aunque los protagonistas lo llevan al extremo, hasta el punto de ser capaces de renunciar a sus vidas, incluso a los seres a los que aman, sólo por el éxito. Si los dos gemelos que resultan ser el aparentemente único *Borden* renuncian a tener vidas separadas, alternándose a la hora de vivir e intercambiándose continuamente sus sueños, sus deseos e incluso las mujeres a las que ambos aman, el sacrificio que debe afrontar *Angier* para poder vencer definitivamente a su rival es todavía más extremo, más terrorífico. Por culpa de la malfunción de la máquina de teletransporte creada por *Tesla*, cada noche el mago debe morir ahogado bajo una trampilla del escenario para que una copia de sí mismo -un *doppelganger*, al fin y al cabo- reciba los aplausos del público sobre un balcón. Un destino horrible, inhumano, que sirve como rotunda metáfora del camino de progresiva deshumanización del personaje de Hugh Jackman, que paso a paso se va convirtiendo cada vez más en un autómatas, en una máquina de venganza implacable que acabará provocando que hasta su mentor, *Cutter*, se ponga en su contra. Su único (y último) rasgo sentimental acabará siendo la forma que elige para morir cada noche : ahogado en una urna de cristal llena de agua, el mismo destino que sufrió su mujer *Julia* (Piper Perabo) por una mala decisión de *Borden* a la hora de llevar a cabo un truco, y que supone el pistoletazo de salida de su enemistad. Lo que convierte la historia en un irónico trayecto circular del que acaba saliendo vencedor el personaje que, al contrario que su enemigo, acaba volviéndose más humano, más cálido.

Texto (extractos):

Tonio L. Alarcón, “El truco final: mago rico, mago pobre”, en sección “En primer plano”, rev. *Dirigido*, diciembre 2006.

Gabriel Lerman, Entrevista con Christopher Nolan, rev. *Dirigido*, diciembre 2005.

Antonio José Navarro, “Christopher Nolan: los laberintos de la mente”, en sección “Estudio”, rev. *Dirigido*, julio-agosto & septiembre 2012.

Christopher Priest es un reputado autor de ciencia ficción inglés, muy influido por H. G. Wells, con quien ha sido comparado por la importancia dada a las ideas en la construcción de las tramas (...)

Según cuentan, Priest le envió un ejemplar a Nolan tras habervisto *Memento*, impresionado por la laberíntica estructura de la película; según otras versiones, quien le pasó el libro a Nolan fue Valerie Dean, productora ejecutiva del film. (...) “El prestigio” no es una novela fácil de adaptar, vaya por delante. La historia está dividida en cinco partes de distinta extensión, narradas en primera persona por cuatro personajes diferentes, en dos épocas distintas, con casi un siglo de por medio entre ambas. (...)

Borden emprende su carrera en un momento de cambios: los ilusionistas están incorporando a sus espectáculos los últimos hallazgos científicos -la electricidad, el motor alterno, etc.- aprovechándose de la credulidad y la ignorancia del ciudadano común. *Borden*



escribe: “Cualquier nuevo dispositivo o juguete o invención que aparece en el mundo debería provocar la siguiente pregunta: ¿Cómo podría crear un nuevo truco con esto?”. Sobre esto escribe Ángel Quintana que, durante el siglo XIX, una serie de espectáculos mágicos trasladaron determinadas aplicaciones del conocimiento científico hacia los sistemas propios de la ilusión espectacular; los desarrollos de la química, de la electricidad y de la óptica fueron reciclados hacia la producción de representaciones teatrales que proponían un juego con las innovaciones de la modernidad y con la ignorancia de un público que se sentía fascinado por la magia, sin conocer cuál era el auténtico trucaje que la había hecho posible. (...)

La adaptación de “El prestigio” no era sencilla, he dicho, pero los hermanos Nolan superaron el desafío felizmente, reestructurando el material de manera muy personal, diría incluso que más incisiva. “La novela tiene muchas historias paralelas que darían para hacer una película con cada una de ellas”, declaró Nolan. Como primera cosa, los hermanos Nolan prescindieron de las dos narraciones que sirven de marco a la principal, las historias de *Alfred Westley* y *Kate Angier*, sacrificando un tema interesante: el modo en que los afectos y desafectos de los padres engrosan la herencia que pasa a los hijos. No obstante, los guionistas mantienen el recurso a las obras manuscritas de los dos magos protagonistas, lo cual da una sugestiva pátina literaria a la película. Gracias a su propia labor de documentación, introdujeron una serie de noticias y anécdotas en torno al mundo de la magia en la edad victoriana que enriquecen notablemente el original literario y añadieron una serie de giros ciertamente deslumbrantes. Lo diré una vez y no volveré sobre ello: la película me parece más refinada y rotunda que la novela. **EL TRUCO FINAL** era la primera incursión de Christopher Nolan en un tiempo pretérito. (...)

El odio entre Borden y Angier surge de un percance genuinamente nolaniano: Julia muere



durante una inmersión en un tanque de agua porque no consigue librarse del nudo hecho por *Borden*; una idea tomada de la novela. Lo fantasmático, lo silenciado, lo borroso es la rivalidad entre ambos hombres, no oculta, empero refrenada. La muerte de *Julia* es consecuencia de dicha rivalidad y la excusa perfecta para declararse abiertamente la guerra. (...) De un modo sutil, la novela y la película devienen sendos actos de prestidigitación. Las primeras palabras que oímos en pantalla son: “*Quiero que estés atento*”. (...) Christopher Priest escribe en su novela: “*La magia es ilusión, una suspensión temporal de la realidad para beneficio y entretenimiento del público*”. Otro tanto es la ficción. Y ambas, magia y ficción, basan su fuerza en la puesta en escena: ambas consiguen un efecto dramático concreto dirigiendo nuestra mirada en una determinada dirección, creando la oportuna atmósfera, predisponiendo al público para la desaparición de la paloma y obsequiándolo luego con la reaparición del animal ante sus ojos sorprendidos. **EL TRUCO FINAL**, pues, podría entenderse como una reflexión oblicua en torno al propio cine. La coyuntura histórica es crucial: en aquellos años en que *Angier* y *Borden* convierten el escenario en un ring, el invento de los hermanos Lumière ha caído en manos de un ilusionista como ellos, Georges Méliès, que entiende el cinematógrafo como el artefacto mágico por antonomasia: “*el trucaje es, para Méliès, un fin en sí mismo y no un medio, como lo es en la actualidad. Y es que nos hallamos, no hay que olvidarlo, ante un prestidigitador profesional que ha visto en el cine un artefacto mágico paragonable a la caja de doble fondo o a la baraja trucada*”, explica Román Gubern. El cine es y será siempre una forma de ilusionismo; incluso el cine más descarnado, el más despojado de artificios, el más centrado en las cosas de aquí y ahora, necesita del “truco” para obtener la suspensión de

la incredulidad. (...) En vista del interés mostrado por Christopher Nolan por la novela, cabría preguntarse cuánto puso de sí mismo en los magos protagonistas, dos creadores de ficciones que, como él, deben renovar la capacidad de asombro del espectador; dos ilusionistas que, como él, buscan obsesivamente el éxito. (...)

El tema del doble o del desdoblamiento se ramifica como en ningún otro film de Nolan. En principio, *Borden y Angier* son las dos caras de una misma moneda; o una moneda con dos caras iguales, como la que el primero de ellos guarda en un bolsillo. A su vez, *Borden* no es una, sino dos personas: *Alfred* es el anagrama usado por los hermanos gemelos *Albert y Frederick Borden* para obrar el milagro del hombre transportado (es sobrecogedor el instante en que el hermano con la mano sana se deja cortar dos dedos de la mano izquierda para continuar siendo exactos). Por su parte, *Angier* se multiplicará repetidamente gracias a la máquina de *Nikola Tesla* (un detalle este, el de la multiplicación del individuo, que hace pensar en su primera obra **Doodlebug**). (...) Al igual que los protagonistas de *Following*, *Memento* o la “Trilogía del Caballero Oscuro”, los de **EL TRUCO FINAL** no son exactamente quienes dicen ser y llegarán a dudar de su propia identidad. El juego de espejos y reflejos, de paralelismos y simetrías borgianas, alcanza cotas de arrebatado romanticismo (...).

Antes de que la película concluya con un corte abrupto, escuchamos la voz de *Cutter* diciéndonos: “*Lo que queréis es que os engañen*”, que es la gran baza de todo truco de magia, que es el requisito indispensable de toda ficción. Al morir a manos del *Borden* superviviente, al ser preguntado sobre el por qué de tanto dolor, *Angier* contesta que si el mago consigue que el público se divierta y la diversión lo lleva a hacerse unas pocas preguntas, todo tiene sentido. Que es asimismo a lo máximo que puede aspirar la ficción. **EL TRUCO FINAL** introduce una novedad argumental que irá adquiriendo peso en la obra posterior de Nolan, influido con toda probabilidad por su condición de padre con cuatro hijos, nacidos de su matrimonio con *Emma Thomas*. Al contrario de los protagonistas de sus largometrajes anteriores, libres de ataduras todos ellos, *Robert Angier* y *Alfred Borden* tienen familia; esto es, tienen unos vínculos legales, sanguíneos y emocionales que los protagonistas de **Origen** e **Interstellar** estrecharán y robustecerán. No es un detalle secundario; el matrimonio, según *Zygmunt Bauman*, supone como mínimo “*la aceptación de que los actos tienen consecuencias*”. En un mundo de relaciones que nacen bajo el signo de la transitoriedad, revocables, la aceptación de un compromiso marca una diferencia. La familia -núcleos desestructurados, descoyuntados, descabalados, pero presentes- tendrá cada vez más importancia. (...) El altruismo -incluso la solidaridad, palabra devaluada donde las haya-, el empeño común y la acción conjunta se irán haciendo un hueco poco a poco en la narrativa de Nolan, según iremos viendo. ¿Quién ha obrado el cambio? La “Trilogía del Caballero Oscuro” ni más ni menos, que, como apunté con anterioridad, ha dejado una huella profunda en el universo creativo del cineasta. (...).

Texto (extractos):

José Abad, Christopher Nolan, col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 114, Cátedra, Madrid, 2018.



Viernes 23 de noviembre 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

EL CABALLERO OSCURO

(2008) EE.UU. 146 min.

Título Orig.- The Dark Knight. **Director.**- Christopher Nolan.
Argumento.- David S. Goyer y Christopher Nolan, basado en el comic de Bob Kane. **Guión.**- Christopher & Jonathan Nolan. **Fotografía.**- Wally Pfister (1.43:1 70 mm. IMAX + 2.35:1 Panavisión - Technicolor). **Montaje.**- Lee Smith. **Música.**- James Newton Howard y Hans Zimmer. **Productor.**- Charles Roven, Emma Thomas y Christopher Nolan. **Producción.**- Syncopy Productions - Legendary Pictures para Warner Bros. **Intérpretes.**- Christian Bale (*Bruce Wayne/Batman*), Heath Ledger (*Joker*), Aaron Eckhart (*Harvey Dent*), Maggie Gyllenhaal (*Rachel Dawes*), Gary Oldman (*Jim Gordon*), Michael Caine (*Alfred Pennyworth*), Morgan Freeman (*Lucius Fox*), Eric Roberts (*Salvatore Maroni*), William Fichtner (*director del banco*), Cillian Murphy (*dr. Jonathan Crane/Espantapájaros*).
versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 7 de la filmografía de Christopher Nolan (de 12 como director)

2 Oscars: Actor de reparto (Heath Ledger, a título póstumo) y Montaje de sonido (Richard King).

6 candidaturas: Fotografía, Montaje, Dirección Artística (Nathan Crowley y Peter Lando), Maquillaje, Mezcla de sonido y Efectos Visuales.

Música de sala:

El caballero oscuro (*The Dark Knight*, 2008) de Christopher Nolan
Banda sonora original compuesta por **James Newton Howard & Hans Zimmer**



Precedida de esa siempre deformante fama consistente en ser la película más taquillera del año, lo cual de entrada ya sirve para que se gane no pocas antipatías entre los amantes de las ideas preconcebidas, es, por fortuna, algo más que una mera secuela de **Batman begins**: es, también y sobre todo, un excelente film, con el cual el realizador Christopher Nolan nos brinda la que quizá sea la mejor aproximación que haya dado el cine al personaje del cómic original de Bob Kane.

A pesar de que sin los valiosos precedentes que supusieron modernas versiones gráficas del superhéroe creado por Bob Kane como “La broma asesina”, “El regreso del Señor de la Noche” o “Batman: año uno”; sin la existencia de **Batman** (1989) y **Batman vuelve** (*Batman Returns*, 1992), de Tim Burton, las cuales allanaron previamente el terreno; y sin el ensayo, previo y titubeante, llevado a cabo por Christopher Nolan en la citada **Batman begins** (2005), quizá los resultados de **EL CABALLERO OSCURO** no serían los mismos, ello no debería ser obstáculo para reconocer que el segundo film de Nolan sobre el *Hombre Murciélago* es la mejor película que se haya rodado en torno al personaje. Lejos de la atmósfera gótica y retro de las (insisto: interesantes) versiones de Burton, y por suerte sin nada que ver con los delirios divertidos pero inanes de Joel Schumacher, **EL CABALLERO OSCURO** corrige y perfecciona algo ya apuntado en **Batman begins**: la inmersión de las aventuras del enmascarado en un contexto más cercano al cine policiaco que al fantástico sin que por ello pierda un ápice de abstracción, incrementándola si cabe. Para entendernos, la textura de **EL CABALLERO OSCURO** está más cerca de John Frankenheimer o de Michael Mann -**Heat** (1995) es uno de los referentes confesados

por Nolan- que del formalismo sinuoso e intrincado exhibido por su autor en **Memento** (2000), **Insomnio** (2002) y **El truco final** (2006). Por más que no faltará quien vea en ello una claudicación del cineasta británico al “juego de Hollywood”, en este caso se trata más bien de una asunción de determinadas convenciones a las cuales ha sabido imprimir un vigoroso sello personal, gracias a las cuales ha alcanzado un doble propósito: que **EL CABALLERO OSCURO** fuera el formidable espectáculo diseñado por Warner; y, al mismo tiempo, devolverle a *Batman* su condición primigenia de vengador solitario, de justiciero al margen de la ley, de manera que el personaje acaba convirtiéndose en una versión contemporánea de los vigilantes que imperaron en el cine policiaco norteamericano de los años setenta. Todo ello ofrecido en el marco de un film adulto y sugerente, y hasta cierto punto provocativo, por lo que tiene de audaz interferencia, combinación o mezcla de géneros, subgéneros y variantes genéricas, en este caso el cine policiaco y el cine de superhéroes.

Como en **Insomnio** y **El truco final**, el conflicto de **EL CABALLERO OSCURO** se dirime en torno al enfrentamiento de dos personajes aparentemente antitéticos pero, en el fondo (y esto ya lo apuntó Burton), no tan distintos entre sí: *Bruce Wayne*, alias *Batman* (Christian Bale), y el *Joker* (magnífica composición del malogrado Heath Ledger, sin por ello desmerecer a un reparto excelente). La evolución de ambos no sigue en ningún momento cauces convencionales. Wayne continúa torturado por los rigores de su doble personalidad, la del frívolo multimillonario y la del superhéroe nocturno (tortura tanto psíquica como física: su cuerpo es una masa de cicatrices y hematomas); ha perdido al amor de su vida, *Rachel Dawes* (Maggie Gyllenhaal), conocedora de esa doble vida e incapaz de compartirla con la suya; y empieza a estar cansado de su cruzada contra el crimen, que nada le aporta a nivel personal salvo dolor, soledad... y lágrimas: *Batman* aquí es incluso capaz de llorar. Consciente de su condición de outsider, *Wayne* ve una salida a su tormento en la figura del nuevo fiscal del distrito de Gotham City *Harvey Dent* (Aaron Eckhart), cuyo coraje y gallardía a la hora de plantar cara a los jefes del hampa de la ciudad le plantea la posibilidad de retirarse como *Batman* y cederle el testigo a alguien que, además, cuenta con las simpatías de la opinión pública. *Dent* es un hombre sin máscara: con un rostro humano; mientras que *Batman* es, aquí, más frío y duro que nunca: le arranca información al mafioso *Salvatore Maroni* (Eric Roberts) arrojándolo desde gran altura y dejando que se rompa una pierna, y más adelante interroga brutalmente al *Joker* en una dependencia de la policía con la aquiescencia de los agentes de la ley.

Pero, así como *Wayne/Batman* intenta instaurar el Orden, por el contrario el *Joker* tan sólo vive para crear el Caos. Aquí no nos hallamos ante el criminal demente, burlón y excéntrico de los cómics de Kane o del primer film de Burton, sino ante un psicópata de rostro pintarrajeado, sonrisa dibujada en sus mejillas a golpe de cuchillo y de aspecto desaliñado, cuyas actividades están descritas con una extraordinaria fuerza antisocial y subversiva. Manipula a la mafia en su propio beneficio, robándoles sus fondos y obligándoles a negociar con él. Asesina, cuando le apetece, a sus compinches, entre



ellos una pléyade de policías corruptos que haría las delicias de Sidney Lumet (hay que destacar, asimismo, de qué manera se mancha las manos, sin delegar en nadie, a la hora de matar: la escena en la que hace desaparecer un lápiz... dentro del ojo de un matón; su forma de amenazar a otro gángster y a *Rachel* con su cuchillo de carnicero, o de empuñar personalmente un bazuca). Suplanta la guardia de honor que dispara las salvas durante el funeral del comisario de policía para así intentar asesinar al alcalde de Gotham. Quema, con indiferencia, el gigantesco botín de millones de dólares que ha logrado arrancar de los mafiosos, porque el dinero no tiene para él ninguna importancia. Se traviste de enfermera para colarse en un hospital, que luego vuela a la salida (en un momento resuelto en un plano general que dibuja perfectamente el talante subversivo del personaje: el Joker, todavía disfrazado de enfermera, sale a la calle, se detiene, pulsa un detonador y el edificio empieza a estallar, con dificultades, a sus espaldas: una convención clásica del cine de acción que aquí sí que tiene sentido y fuerza dramática). En última instancia, intenta que los pasajeros de dos ferrys decidan sobre la vida del barco contrariando detonando los explosivos que cada uno lleva a bordo, so pena de volarlos a ambos antes de la media noche, convencido de que todo el mundo carece, como él, del menor sentido de la moral y de la ética. Y, lo menos convencional de todo, ¡acabará sobreviviendo a su propia locura y a la ira vengativa de *Batman*!

Una de las mejores ideas de una película que abunda en ellas consiste en su visualización de esa anarquía por mediación de unas excelentes secuencias de acción que no son meros paréntesis destinados a imprimirle espectacularidad al relato, sino

que están perfectamente integradas en el argumento y cuyo crescendo hace pensar en una especie de viaje a la locura. El atraco al banco que abre la película, en el que los delincuentes que participan en el mismo se van matando los unos a los otros siguiendo las consignas del *Joker* (magnífico el plano aéreo de apertura, con la cámara acercándose a un rascacielos una de cuyas ventanas, de repente, explota). El enfrentamiento de *Batman* contra dos bandas mafiosas en el parking, una de ellas liderada por el *Espantapájaros* (Cillian Murphy), algunos de cuyos miembros van disfrazados, para crear confusión, de... *Batman*. La modélica secuencia en la que *Batman* secuestra al contable chino de la mafia, llevándose por los cielos de la ciudad de Hong Kong. La persecución automovilística por los túneles, que pone en evidencia hasta qué punto el *Joker* controla la ciudad entera, creándose así una lograda sensación de amenaza colectiva, de desmoronamiento de la civilización.

Batman y el *Joker* son dos monstruos. Ambos, además, son conscientes de su monstruosidad: de su diferencia; pero mientras que al primero le atormenta, el segundo se recrea en ella. Asimismo, las acciones de los dos, como también ocurría en **Memento**, **Insomnio** y **El truco final**, repercuten negativamente en quienes tienen alrededor. *Harvey Dent* acabará convirtiéndose en otro monstruo, *Dos Caras*, por culpa del *Joker* (que le deforma) y de *Batman* (que no llega a tiempo de salvar a la mujer de la que está enamorado). *Rachel* quedará fatídicamente atrapada en un triángulo amoroso de trágica resolución. El teniente de policía *Gordon* (Gary Oldman) verá a su familia y su propia integridad física amenazadas. Hasta los amigos fieles de *Wayne*, el mayordomo *Alfred* (Michael Caine) y el ingeniero *Lucius Fox* (Morgan Freeman), sufrirán las consecuencias de esa amistad. **EL CABALLERO OSCURO** funciona como turbulento melodrama en formato de violento thriller de acción; como tragedia abstracta pintada con inesperados trazos realistas; como brillante cruce de géneros de singular personalidad; y atesora uno de los finales más escépticos que se hayan visto en ninguna superproducción reciente de Hollywood, con *Batman* asumiendo una culpa que no es suya y convirtiéndose en un paria de la sociedad: “*No es un héroe -sentencia Gordon, mientras el Hombre Murciélago corre a refugiarse en las tinieblas de la noche-: es un caballero oscuro*”.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “El caballero Oscuro: Anarquía en Gotham City”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, septiembre 2008.

Antonio José Navarro, “Christopher Nolan: los laberintos de la mente”, en sección “Estudio”, rev. Dirigido, julio-agosto & septiembre 2012.



EL CABALLERO OSCURO se sustenta en un excelente guion escrito a cuatro manos con su hermano *Jonathan*. La historia está repleta de buenas ideas, diálogos que dicen cosas y un crescendo excepcional, en el que destaca la perfecta integración de las escenas de acción en el entramado argumental; son explosiones lógicas en el turbión narrativo y no números circenses como en otros films similares. **EL CABALLERO OSCURO** es una obra en tensión permanente, repleta de aristas afiladas, tan intrigante como fascinante. El arranque es poderoso y recuerda por su planteamiento al climax de *Heat* de Michael Mann, una influencia reconocida por el propio Nolan: seis hombres con máscaras de payaso -como los ladrones de **Atraco perfecto** (*The Killing*, 1956) de Stanley Kubrick- irrumpen en un banco utilizado por la mafia para el blanqueo de dinero y se van eliminando entre sí a medida que dejan de ser útiles en el plan general. Al final queda en pie un atracador, quien, en respuesta a una pregunta del director del banco (William Fitchner), se quita la máscara y muestra un rostro malamente maquillado de blanco y un borrón rojo a modo de sonrisa, que apenas disimula unas gruesas cicatrices en las comisuras de los labios. “¿En qué crees tú?”, le había preguntado el director; el *Joker* (Heath Ledger) responde: “*En que lo que no te mata te hace... diferente*”, personalísima variación de la máxima nietzscheana. La máxima de Nietzsche, incluida en las “Sentencias y flechas” del “Crepúsculo de los ídolos”, dice exactamente: “*Lo que no me mata me hace más fuerte*”. Esta cita oblicua es una pista a seguir; el *Joker* responde punto por punto a la figura del criminal trazada por el filósofo alemán en dicha obra: “[*El criminal es un*] *hombre fuerte situado en unas condiciones desfavorables, un hombre fuerte puesto enfermo. Lo que le falta es la selva virgen, una*

naturaleza y una forma de existir más libres y peligrosas, en las que sea legal todo lo que en el instinto del hombre fuerte es arma de ataque y de defensa". (...)

Al final de **Batman begins**, el comisario *Gordon* enseñaba a *Batman* el naipe que el *Joker* deja como tarjeta de visita; **EL CABALLERO OSCURO** empieza escasos meses después. Gotham tiene ahora un nuevo fiscal, *Harvey Dent* (Aaron Eckhart), un hombre de principios dispuesto a sentar en el banquillo a los herederos de Carmine Falcone. (...) La tesis de *Harvey Dent* es la de Christopher Nolan: *Batman* solo es válido como una medida excepcional; una vez restituido el Orden, debe desaparecer. Además, sostiene *Dent*: "Sea quien sea *Batman*, no querrá hacer esto el resto de su vida". El fiscal está en lo cierto. (...)

"Soy un tío de gustos sencillos... Me gustan la dinamita, la pólvora y la gasolina, ¿y sabes qué tienen en común? Que son baratas", afirma el *Joker* después de rociar de gasolina una montaña de billetes y prenderle fuego. El *Joker* es un aggiornamento de las figuras subversivas del Bufón y del Loco, dos excrescencias del sistema que cuestionan el *statu quo* con una sonrisa grosera en los labios; el Bufón y el Loco nos recuerdan insistentemente que, hagamos lo que hagamos, siempre seremos culpables de algo, aunque no sepamos de qué. Pero el *Joker* es también algo más profundo, indefinido y oscuro, indefinible y arbitrario. Él es un *monstrum in fronte* y un *monstrum in animo*; o sea, un ser de apariencia monstruosa, monstruoso en su interior y, como tal, un dinamitador del Orden dominante. En palabras de Gérard Imbert: "históricamente hablando, el monstruo ha representado una forma de alteridad frente a los sistemas normativos, una figura marginal que se sitúa más allá de las normas, tanto morales como estéticas. Cumple una doble función: la de amenaza del orden y la de conformación de la alteridad frente al modelo dominante [...]. El monstruo, en la representación clásica, si por una parte inquietaba, por otra tranquilizaba porque alejaba el horror, lo remitía a formas contra natura que, por deformes, inhumanas, no nos afectaban directamente. Lo monstruoso hacía de exorcismo del mal. Hoy, la figura es mucho más ambivalente, la frontera entre lo monstruoso y lo humano se hace borrosa."

El *Joker* es un monstruo de hoy, temible e irremediablemente humano. Y es también una expresión del abismo, de una idea de abismo, una siniestra representación del Caos; un ser que trae consigo dolor, destrucción y muerte. *Alfred* dirá de él que pertenece a ese grupo de personas que "solo quieren ver arder el mundo". El *Joker* es, sobre todas las cosas, una abstracción en la cual cada uno proyecta sus propias inquietudes (en la baraja, el comodín es la carta que vale por todas las demás). A la hora de caracterizarlo, Nolan dijo haber tenido presentes los retratos de Francis Bacon (recuérdese que el *Joker* de Tim Burton pintarrajeaba todos los cuadros de un museo a excepción de uno de Bacon). El cinéfilo reconoce en él la desvergüenza psicopática de *Alex DeLarge* (Malcolm McDowell), el protagonista de **La naranja mecánica** (*A Clockwork Orange*, 1971) de Stanley Kubrick, y el maquillaje mortuorio usado por el malogrado Brandon Lee para encarnar al héroe de ultratumba de **El Cuervo** (*The crow*, 1994) de Alex Proyas, un personaje con el cual el *Joker* estableció un vínculo íntimo y macabro. El *Joker* hace suyas las reflexiones de Friedrich Nietzsche: "la guerra educa para la libertad. Pues ¿qué es la libertad? Tener voluntad de



autorresponsabilidad. Mantener la distancia que nos separa. Volverse más indiferente a la fatiga, a la dureza, a la privación, incluso a la vida. Estar dispuesto a sacrificar a la propia causa hombres, incluso uno mismo. La libertad significa que los instintos viriles, los instintos que disfrutan con la guerra y la victoria, dominen a otros instintos, por ejemplo a los de la felicidad. El hombre que ha llegado a ser libre, y mucho más el espíritu que ha llegado a ser libre, pisotea la despreciable especie de bienestar con que sueñan los tenderos, los cristianos, las vacas, las mujeres, los ingleses y demás demócratas". Su único objetivo es poner a Batman contra las cuerdas y obligarle a revelar su identidad, lo que supone un interesante reflejo del clima de terror y paranoia vivido en Estados Unidos tras los atentados terroristas de 2001. Esta evidencia generó exégesis estrechamente relacionadas, peliagudas, contradictorias. Y si en "Le Nouvel Observateur" François Forestier describía al Joker como "un Bin Laden disfrazado de payaso triste", en "The Wall Street Journal" Andrew Klavan ponía a Batman a la par de George W. Bush: "Como W. [así era conocido popularmente el presidente de los EE. UU.], Batman es vilipendiado y despreciado por combatir a los terroristas en sus mismos términos. Como W., Batman tiene que, en ocasiones, sobrepasar las fronteras de los derechos civiles para afrontar una emergencia".

El Joker es un individuo impredecible de quien nunca sabremos nada con exactitud. No conocemos nada de su pasado, nada que pueda explicarlo o justificarlo. Él mismo dará dos versiones diferentes del origen de sus cicatrices, jugando perversamente con los elementos patéticos de la narración (nunca se ve a sí mismo como una víctima, al contrario). El Joker antepone el goce destructivo a cualquier otro objetivo. No sabemos



qué pretende. Quizás tampoco él lo sepa: “*Soy un perro que corre detrás de los coches -le confiesa a Harvey Dent-. No sabría qué hacer si atrapara uno*”. El Joker es el Mal, su objetivo es transformar el mundo en un páramo inhabitable, pues no otra cosa supone el Mal.

Al ser *Dent* trasladado en un convoy policial, éste será puntualmente atacado por el *Joker* y los suyos en una sobresaliente set piece rodada en la zona de Wacker Driver en Chicago, que convierte el trazado urbano en un laberinto de asfalto y cemento (la secuencia empieza sutilmente con unos pocos planos de un coche de bomberos en llamas, que bastan y sobran para sembrar de inquietud el ánimo del espectador). (...)

(...) El *Joker* es detenido, pero escapará con la ayuda de unos agentes de policía con graves problemas económicos a causa de la escasa cobertura de la seguridad social (un problema que trae cola en Estados Unidos, que Barack Obama quiso subsanar durante su legislatura, y que Donald Trump intentó derogar al tomar posesión de su cargo en enero de 2017). (...) La secuencia del interrogatorio supone otro magnífico do de pecho: Nolan enfrenta a dos tipos escindidos que intentan hacer prevalecer su concepción del mundo en un duelo dialéctico sin desperdicio. Lo que intriga, sin embargo, son las enormes semejanzas entre ambos: “*Batman es un monstruo (del bien), lo mismo que Joker lo es del mal, y su origen es idéntico, es producto de las Sombras*”, escribe Imbert. *Batman* niega la evidencia; el *Joker* es muy consciente de ello: “*Yo no quiero matarte -le dice durante el interrogatorio-, ¿qué haría yo sin ti! ¿Volver a robar a los mafiosos? No, no, tú me completas*”. Tal como se plantea, ambos son síntomas de los desajustes del sistema. *Batman* lo es de las insuficiencias de nuestra sociedad para combatir sus lacras; el *Joker* lo es de la



rabia que la consume. Esta embriaguez suya, el desenfreno y la furia son una forma de desreimiento y disidencia, y su apelación al Horror una forma retorcida de justicia. “Soy un agente del Caos -reconoce el Joker-. ¿Y sabes lo que tiene el Caos? Que es justo”. (...)

La violencia ocupa un lugar relevante en la “Trilogía del Caballero Oscuro” y, en especial, en este segundo jalón. La violencia es un ingrediente fijo en el cine de superhéroes en su forma más aparatosa e incruenta; Nolan se empeña en que tenga una función dramática, no meramente espectacular, que sea necesaria y lógica, que resulte hiriente e incómoda (recuérdese el impactante momento en que el *Joker* estrella la cabeza de un matón contra un lápiz puesto de punta encima de una mesa). Nolan ve la violencia como una acción con consecuencias, de ahí que *Batman* detenga a *Harvey Dent* cuando se apresta a torturar a un secuaz del *Joker* tras el fallido atentado contra el alcalde. El fiscal no debe mancharse las manos. En tanto individuo al margen, *Batman* está exento de dicha ejemplaridad y golpea sin contemplaciones al *Joker* en la sala de interrogatorios (y coloca una silla detrás de la puerta para evitar que nadie lo interrumpa). Al sacar el lado brutal del héroe, el *Joker* se lo lleva a su propio terreno y corona su victoria empujándolo a un falso acto de heroísmo. (...) La victoria sobre *Batman* es momentánea; la victoria sobre *Harvey Dent*, total. El *Joker* lo convierte en un igual, un perro rabioso, ladrador, mordedor, que decide liquidar a los agentes de policía comprados por el crimen organizado y hacer sufrir al comisario *Gordon* lo que él ha sufrido: la pérdida de un ser querido. (...)

El *Joker* está convencido de que cuando la sogá aprieta al cuello el ciudadano más ejemplar es capaz de convertirse en un desaprensivo; la gente solo es tan buena como

el mundo le permite ser, había dicho a *Batman* en las dependencias policiales: basta con que las cosas se tuerzan para que los individuos más civilizados se hagan trizas entre sí. Se equivoca. Es decir, los hermanos Nolan lo desacreditan para que entre un poco de aire limpio en la historia. Aún así el *Joker* concluye: “La locura es como la gravedad; basta un pequeño empujón...”. Nolan reconoce la lucidez de esta posición nihilista y desafiante. El *Joker* es un payaso que hay que tomarse muy en serio. (...)

(...) Nolan se reserva un último golpe maestro, consecuente con el planteamiento ético del relato. El Orden vencerá al Caos manipulando la verdad. La ciudadanía necesita héroes con un rostro, héroes sin máscara, no importa si enmascarados por la mentira. Para que impere la Ley, *Batman* debe ser colocado en busca y captura. Hay un apunte de gran sutileza: el hecho de manchar la imagen oscura del *Hombre Murciélago* le resulta más doloroso que presentar a *Bruce Wayne* como un mequetrefe; la máscara lo ha devorado. El final de **EL CABALLERO OSCURO** es magnífico y desolador (o magnífico por desolador). (...)

Texto (extractos):

José Abad, Christopher Nolan, col. *Signo e Imagen/Cineastas*, nº 114, Cátedra, Madrid, 2018.

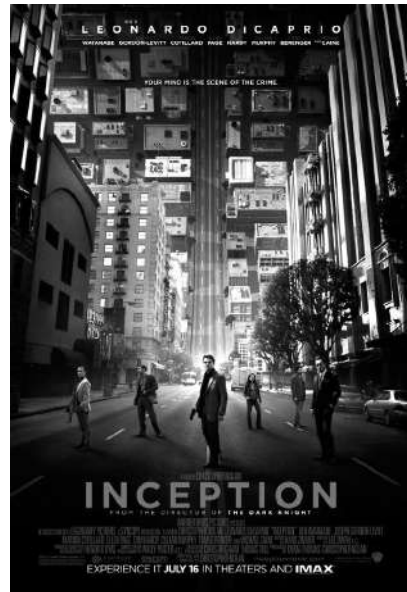


Martes 27 de noviembre 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

ORIGEN

(2010) EE.UU. 148 min.

Título Orig.- Inception. **Director y Guión.-** Christopher Nolan. **Fotografía.-** Wally Pfister (2.35:1 Panavisión/SuperPanavision/VistaVision - Technicolor). **Montaje.-** Lee Smith. **Música.-** Hans Zimmer. **Productor.-** Emma Thomas, Christopher Nolan y Jordan Goldberg. **Producción.-** Legendary Pictures para Warner Bros. **Intérpretes.-** Leonardo DiCaprio (*Cobb*), Ken Watanabe (*Saito*), Joseph Gordon-Levitt (*Arthur*), Marion Cotillard (*Mal*), Ellen Page (*Ariadne*), Tom Hardy (*Eames*), Cillian Murphy (*Robert Fisher*), Michael Caine (*Miles*), Tom Berenger (*Browning*), Dileep Rao (*Yusuf*), Pete Postlethwaite (*Maurice Fischer*), Lukas Haas (*Nash*).
versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 8 de la filmografía de Christopher Nolan (de 12 como director)

4 Oscars: Fotografía, Mezcla de sonido, Montaje de sonido y Efectos Visuales.
4 candidaturas: Película, Guión Original, Banda Sonora y Dirección Artística (Guy Hendrix Dyas, Larry Dias y Douglas A. Mowat).

Música de sala:

Origen (Inception, 2010) de Christopher Nolan
Banda sonora original compuesta por **Hans Zimmer**



“Siempre me han fascinado los sueños, ya desde pequeño. La relación que hay entre los sueños y las películas es algo que siempre me interesó, y me gustaba la idea de tratar de llevarlo a la pantalla. (...) Lo que más me interesaba de los sueños y de hacer esta película es la idea de que, cuando uno se queda dormido, crea un mundo entero; pero no sólo lo crea, también lo vive sin darse cuenta. (...).

(...) En mi caso, cuando pienso en la posibilidad de crear un mundo ilimitado y usarlo como un espacio ilimitado en donde vivir una aventura, siempre me vuelco hacia los mundos cinematográficos, como el de las películas de James Bond o de cualquier otro tipo. Sin ser demasiado consciente de eso o sin demasiada intención, mientras escribía dejé que mi imaginación volara hacia donde quisiera. En consecuencia, se fueron colando fragmentos de diferentes géneros cinematográficos: películas sobre atracos, de detectives... (...)

(...) Siempre he sido un gran admirador de las películas de James Bond. La que más me gusta es 007 al servicio secreto de Su Majestad, en la que aparece la primera persecución en la nieve que se hizo en una película de esa franquicia. Me pareció que la idea de la persecución en la nieve podía funcionar muy bien como un sueño, como algo que puede crear la mente. Además me pareció que quedaría muy cinematográfica. También supuse que los cinéfilos iban a reconocer la inspiración sin que parezca una parodia ni resulte un pastiche, agregándole calidad cinematográfica a los diferentes aspectos de los sueños. (...)

(...) Hay ciertas áreas -cuando hablamos de sueños y de la interpretación de los sueños- que tuvimos que eludir porque serían muy perturbadoras para el tipo de género de acción que estábamos trabajando, o habrían roto el clima que tratamos de crear. (...)

(...) Me gustan las películas en las que, por momentos, la música y el diseño de sonido son casi indistinguibles, y una de las cosas más interesantes que sucedieron en las primeras etapas de la producción fue que la canción de Edith Piaf ya estaba incluida en el guión desde mucho antes de que Marion Cotillard se sumara al proyecto. Tuve que decidir si llamar a los muchachos del departamento de sonido o a los músicos, a Hans Zimmer, para que manipulara el tema y lo hiciera sonar como se escuchara entre sueños, luego se frenara un poco para terminar siendo enorme, etcétera, o si lo dejaba como estaba. Fue una forma interesante de afrontarlo. Lo que decidí fue dárselo a Hans, dejarle hacer y ver si, de algún modo, podía imbuir elementos de la música, porque siempre tuvimos claro -ya lo habíamos hablado- que hacia el clímax de la película íbamos a necesitar que la música se compenetrara perfectamente con la fuente del sonido. Técnicamente, es algo muy difícil de hacer. (...).

Christopher Nolan

“Lo que la Humanidad puede soñar, la tecnología lo puede conseguir”

Consigna de Fujitsu

(...) Tras el inmenso éxito de **El caballero oscuro** (adaptación de *Batman* que conjugaba con elementos del serial silente francés y la concepción opresiva de la saga del Doctor *Mabuse*, de Fritz Lang), Nolan parece obligado en **ORIGEN** a realizar un compendio, una especie de enorme “codex” de todos sus trabajos a través de una historia que utiliza la ciencia ficción como género catalizador y puro a través del que el realizador conjuga una sinfonía de imágenes y arquitecturas visuales. (...)

ORIGEN es un film que va a ser comparado desde el comienzo con **Matrix**, el primer episodio de la saga de realidad virtual realizada por los hermanos Wachowski. Partiendo que ambas son producciones financiadas por Warner, hay que subrayar que la major ha rodeado a **ORIGEN** del mismo secretismo en torno a su argumento y definición del target que ya hizo años atrás con la película protagonizada por Keanu Reeves. Pero si en aquélla, el tratamiento del asesinato de lo real se realizaba mediante anclajes y pistas que permitían a partir de la mitad del film comprender y diferenciar el plano del simulacro y del mundo real (las pantallas con miles de símbolos de color verde, la píldora roja/azul, etc...), **ORIGEN** prescinde de esas ayudas narrativas y desde el inicio (incluso eliminando los créditos iniciales) coloca al espectador en saltos continuos al interior de las mentes de los personajes del film, sin que en ningún momento podamos discernir si nos encontramos en el mundo real o en el soñado. De esta forma, Nolan convierte a **ORIGEN** en un salto en el vacío, un film que pone en peligro su carácter de producto destinado a un consumo masivo, con una narrativa que exige un alto grado de concentración y esfuerzo al espectador durante dos horas y media de metraje, algo que ya ocurría en parte en otras películas de Nolan. Podríamos decir que **Memento** sería como una pieza fundamental para entrenarse



en lo que **ORIGEN** propone, o que **El caballero oscuro** ya obligaba a perderse en una trama laberíntica, alejada radicalmente del mero enfrentamiento entre superhéroe y villano en que se convierten la mayoría de las adaptaciones del comic popular en Hollywood.

Otro elemento que ayuda a comprender el desarrollo de **ORIGEN** es su referencialidad. Nolan ha perpetrado su film más cinéfilo, con constantes citas culteranas a películas más o menos conocidas como **Dark City** (Alex Proyas, 1998), a la que cita literalmente en la transformación repentina de ciudades y arquitecturas varias, **La celda** (*The Cell*, Tarsem, 2000) donde recoge la posibilidad científica de introducirse en la mente y los sueños de otra persona, sin olvidar las referencias constantes al manga y anime japonés, y en especial a la obra de Satoshi Kon, cuya **Paprika** (2006), un film que protagonizaba una detective de los sueños y que alternaba saltos a diferentes universos personales internos. Pero hay más, mucho más, desde guiños culteranos al Tarkovski de **Solaris** (1972) (y, por ende, a la obra literaria de Stanislaw Lem, sobre todo en todo lo referente al personaje de *Dom Cobb*, acertadamente interpretado por Leonardo DiCaprio, obsesionado por la pérdida de su mujer) hasta la obra de Borges, Bioy Casares o el propio Philip K. Dick, sin olvidar al propio Christopher Priest, al cual el director de *Memento* adaptó en *El truco final* y que escribió la excelente novela “*Experiencias extremas, S.A...*”, que Nolan parece tener en cuenta de modo colateral en **ORIGEN**.

Pero lo que más sorprende en este último trabajo del realizador de **Memento** es su obsesión por dar a su trabajo el aspecto de un *James Bond* pensado para cibernautas. La dirección de las secuencias de acción urbanas retoman el carácter físico y visceral de las

últimas aventuras del personaje (sobre todo **007: Casino Royale**, Martin Campbell, 2006), mientras que parte del clímax final de **ORIGEN** reproduce casi íntegramente momentos de **007 al servicio secreto de Su majestad** (*On Her Majesty's Secret Service*, Peter R. Hunt, 1969), la película favorita de las saga para Nolan. **ORIGEN** es un frío y complejo tecno-thriller corporativo en el que los agentes secretos de un futuro próximo se moverán en geografías virtuales o situadas en el interior de las mentes de los individuos, en sus sueños. Y para ello, Nolan construye la última hora de su película en clave de mega clímax final en tres niveles de acción, llevando al paroxismo las conclusiones de muchos films de la serie Bond. Las referencias a Bond no se acaban aquí, pues bien podíamos incluir otros títulos de la saga como **La espía que me amó** (*The spy who loved me*, Lewis Gilbert, 1977), aunque también se podría decir que la vía que utiliza Nolan para llegar a Bond bien pudiera ser la del redux del género que Brian De Palma realizó con **Misión imposible** (*Mission: impossible*, 1996), sobre todo en la idea de llevar a cabo un trabajo casi suicida (introducirse en los sueños no para robar una idea sino para introducir datos) y en el reclutamiento de los miembros de la misión.

Otra de las virtudes de **ORIGEN**, que la colocan a años luz de la mayoría de los blockbusters veraniegos de Hollywood con los que va a competir, es su acabado visual. La película de Nolan rechaza ese aspecto digital, traslúcido, falto de densidad y de volumen que es lo que hace frágiles y caducas muchas de las grandes producciones de la actualidad, concebidas como productos con fecha de caducidad inmediata, pensados para un consumo masivo, sin capacidad de provocar la adicción más que a nivel de franquicia, sabiendo que en pocos años quizá sean objeto de remakes o revisiones. **ORIGEN** no es ese tipo de película, pues los efectos digitales casi no se perciben en la película, optando por los escenarios naturales, los decorados clásicos, los interiores bien contruidos e incluso por el gusto por las maquetas. Nolan construye un film donde lo físico, la acción es casi fundamental, hasta el punto de que toda la narración se basa en el movimiento, en el tránsito de un sueño a otro sueño, de la mente de un personaje a la de otro. Pero esa acción tiene como base modelos clásicos, desde las secuencias de acción que retoman en muchos momentos los modelos instaurados por **Matrix** (sobre todo las secuencias de la ingravidez) pero también estereotipos más clásicos, sobre todo los de las películas de la saga Bond, las geografías de colisión de los thrillers de Michael Mann y hasta la utilización de la pantalla ancha con ecos de Brian De Palma. Nolan, además, encuadra el film con la idea de presentar tanto un film de encuadre convencional como de gran formato (el film está pensado para ser exhibido en IMAX), pero sin pervertir la naturaleza de las imágenes o la historia por ello. Añadir que toda esa parafernalia cinética no tendría la misma intensidad sin el acierto de la banda sonora de Hans Zimmer, que dota a las secuencias de Nolan, desde el inicio del film hasta su conclusión, de una dimensión fantasmática e inquietante que demuestra que el compositor se encuentra muy a gusto al lado de Nolan, con el que compuso excelentes partituras para los dos films de la saga de **Batman**, especialmente para **El caballero oscuro**, al borde del acompañamiento operístico.

Mención aparte merece la concepción de la escenografía virtual de la película. Lejos de representar de una manera histriónica el mundo interior, onírico de los protagonistas (con toques de arte contemporáneo extremo como ocurrió en **La celda**), éste queda representado mediante un cierto naturalismo y con tendencia a la creación de espacios clásicos, a la manera que Kubrick representó el espacio virtual recreado por los alienígenas a Dave Bowman al final de **2001: una odisea del espacio** (2001, *A Space Odyssey*, 1968). Las ciudades de **ORIGEN** son neutras, irreconocibles (tal y como ocurría con el Gotham City de **El caballero oscuro**), llegando a perder paulatinamente sus caracteres físicos (esa impresionante imagen de la megalópolis que se derrumba a orillas del mar), despojadas de la lógica, donde se producen sucesos imposibles (la irrupción de un tren en plenas calles de una ciudad) o geografías y cartografías siniestras (espejos que surgen de la nada, edificios que se pliegan en sí mismos...). Nolan elimina las balizas de lo real, nos transporta a un universo donde ya no hay mapas, dejando sólo dos leves marcas donde sujetarnos. Una, el personaje interpretado en dos breves escenas por Michael Caine, mentor y guía del de Leonardo DiCaprio, y la segunda (y más importante) los dos hijos de éste a los que Nolan nos impide ver sus rostros hasta la conclusión del film. Y es que como ya lo era **Solaris**, tanto en la novela de Lem como en las brillantes adaptaciones de Tarkovski y Soderbergh (ésta de 2002), la odisea del protagonista se resume en un drama personal, en la pérdida de su mujer (espléndida Marion Cotillard), convertida en una sombra perversa en los diferentes sueños de *Cobb* y la redención-reencuentro con sus hijos. Pero esa conclusión, aparentemente feliz y simple, puede ser un engaño dentro de otro engaño, una mera fuga psicogénica de un personaje perdido en una cinta llena sin fin de simulacros, en una tormenta virtual que ha destruido para siempre al individuo y el entorno que lo cobijaba. Y en este sentido, sorprende el parecido de ciertas secuencias (las que involucran a *Cobb*, su mujer y sus hijos) con las similares de **Shutter Island** (Martin Scorsese, 2010), una película que sí trata de una fuga psicogénica, igualmente interpretada por DiCaprio y que, junto al film de Nolan, se encuentra entre las pocas grandes películas norteamericanas de lo que llevamos de año.

En un momento en que, como han demostrado ciertos festivales como Berlín o Cannes, la temática de la realidad virtual o la disolución de la realidad parece una obsesión para ciertos cineastas, la aparición de **ORIGEN** puede resultar un punto y aparte, un listón difícil de superar. Y la aparición de un talento como Nolan en el panorama del actual cine de Hollywood es una especie de singularidad que pone de manifiesto los fallos del sistema. (...) Síntomas como el clasicismo (a pesar de su parafernalia técnica) desplegado por una película como **Avatar** (James Cameron, 2009) (película para mí notable pero a años luz de la que nos ocupa), la aparición de suculentos productos de ciencia ficción de serie B como **Monstruoso** (*Cloverfield*, Matt Reeves, 2008), **Moon** (Duncan Jones, 2009) o **District 9** (Neill Blomkamp, 2009) unidos a iniciativas como **El caballero oscuro** o este **ORIGEN**, demuestran que todavía hay vida inteligente en el Hollywood más radical. (...)

ORIGEN es un film apabullante en su creatividad, una obra de lecturas tanto



directas como metalingüísticas que no se agotan en un día ni en una semana, y que permitirían a este comentarista ampliar este artículo en un bucle similar al que propone argumentalmente el film. Si **Matrix** abrió al gran público el debate (planteado ya con anterioridad en la literatura y propuestas cinematográficas más minoritarias) de la muerte de lo real, **ORIGEN** lo certifica, establece la ficción (como diría Slavoj Žižek), como la única forma de representar la realidad, aunque sea las ficciones íntimas, encontradas en lo más recóndito de la mente humana. Nolan nos da la bienvenida no al desierto de lo real, sino a la victoria definitiva del simulacro, de lo virtual, haciendo posible el viejo anhelo de vivir un sueño, certificando el triunfo del cine como vehículo de representación justo cuando muchos anunciaban su muerte definitiva. Tras acabar el visionado de **ORIGEN** película que, sin duda, necesita varios de ellos para comprenderla en toda su magnitud, se tiene la sensación de que se ha visto un título que se convertirá en referente, un film que no es un mero derivativo, sino que, jugando con habilidad sus propia referencialidad y su indudable tono posmoderno, pone en cuestión el cine de gran formato actual y abre un debate sobre cual debe de ser la vía del cine norteamericano de gran formato. Y al mismo tiempo que abre esos interrogantes, cierra otros, certifica casi de forma definitiva el afianzamiento de una nueva narrativa mainstream en el cine comercial actual, coronando a una generación tan cinéfila como lo fue la de los Spielberg, De Palma o Scorsese de los 70, pero enriquecidas por los nuevos medios de comunicación y entretenimiento, lo que los convierte en unas auténticas máquinas de crear formatos visuales y narrativas, algo en lo que Nolan con este **ORIGEN** demuestra estar en una privilegiada pole position.

Texto (extractos):

- Ángel Sala, “Origen: no hay mapas para estos territorios”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, julio-agosto 2010.
- Gabriel Lerman, Entrevista con Christopher Nolan, rev. Dirigido, julio-agosto 2010.
- Antonio José Navarro, “Christopher Nolan: los laberintos de la mente”, en sección “Estudio”, rev. Dirigido, julio-agosto & septiembre 2012.

“[El cine] es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en un estado de sueño”.

Luis Buñuel

“Hablar de sueños es como hablar de películas, ya que el cine utiliza el lenguaje de los sueños; los años pueden pasar en segundos y se puede saltar de un lugar a otro. Es un lenguaje hecho de imágenes”.

Federico Fellini

ORIGEN partía del primer guion original escrito por Nolan desde los tiempos de *Following*; la idea se le ocurrió mientras rodaba *Insomnio*, la historia del policía que no podía dormir y, por ende, tampoco soñar. (...) En **ORIGEN** (...) los sueños son el punto geométrico desde donde parten todos los caminos y a donde todos los caminos vuelven; un espacio precario transitado por sujetos en busca de su identidad (sujetos a una “no identidad”) en el cual son sometidos a la tensión de la “extrañidad” y el extrañamiento (recuerden: el efecto de no reconocerse a sí mismos ni reconocer a los demás). Lo más atrayente de los sueños para Nolan era “la idea de que, cuando uno se queda dormido, crea un mundo entero (...)”. La relevancia dada a la idea de “construcción” lo llevó a confiar el diseño de producción a Guy Hendrix Dyas, graduado en Arquitectura, que había trabajado previamente para Bryan Singer, Terry Gilliam, Steven Spielberg o Alejandro Amenábar. Según parece, en los primeros esbozos de la historia, Nolan se aventuró en los vericuetos del relato de terror, a la manera de *Scanners* (1981) de David Cronenberg, pero poco a poco fue decantándose por el thriller fururista, lo cual le permitía hablar de manera consecuente, y a sus anchas, sobre diversas cuestiones en torno al tiempo y el espacio que serán fundamentales en *Interstellar*. La historia se aderezó con una sugerente intriga de complot y espionaje industrial que hace pensar en dos films hoy olvidados: *La gran huida* (*Dreamscape*, 1984) de Joseph Ruben, en torno a un telémeta



que entra en sueños ajenos y los manipula, o **Johnny Mnemonic** (1995) de Robert Longo, una adaptación del imaginario ciberpunk de William Gibson. En **ORIGEN** resuenan ecos de otras producciones. En **Batman Forever**, *Enigma* diseñaba una máquina que servía para extraer o introducir imágenes o ideas en el cerebro de los demás, y en **La celda** (*The Cell*, 2000), dirigida por Tarsem Singh, una psicoterapeuta ideaba un tratamiento para entrar dentro de la mente de sus pacientes. Otra fuente de inspiración podría ser “*Paprika*” (1993), una novela de Yasutaka Tsutsui llevada a la gran pantalla por Satoshi Kon: **Paprika, detective de los sueños** (*Papurika*, 2006) (...) Por su parte, Nolan reconoció haber tomado en consideración **El Doctor Mabuse** (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922) de Fritz Lang y **El manantial** (*The Fountainhead*, 1949) de King Vidor -la una protagonizada por un genio del mal, la otra por un arquitecto visionario-. Por último, en su monografía dedicada al cineasta, Pau Gómez se hace eco de un debate con miga: “Desde el estreno de **ORIGEN**, muchos internautas han especulado con la posibilidad de que Nolan basara su idea para la película en un cómic del Pato Donald titulado “*Dream of a Lifetime*” (Don Rosa, 2002). En él, un grupo de ladrones se infiltra en un sueño del **Tío Gilito** para robarle la combinación secreta de su cámara acorazada; sin embargo, el cómic no se publicó en Estados Unidos hasta 2004 (recordemos que el primer borrador de **ORIGEN** data de dos años antes), lo que sitúa a Nolan como artífice de la idea por delante de Rosa. Más allá de las coordenadas temporales de cada proyecto, lo cierto es que los parecidos entre ambos son, en ocasiones, asombrosos”. (...)

ORIGEN es una película muy verbalizada (no verborreica). La información es mucha, las

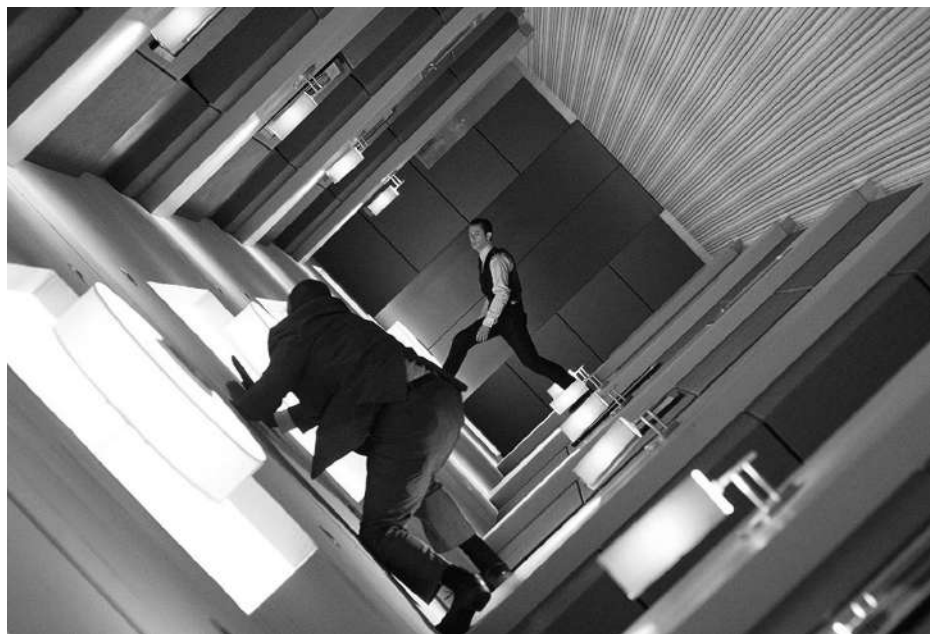


reglas del juego son complejas y los personajes deben explicarse (y explicarnos) diversos aspectos fundamentales de la acción. Por suerte, las palabras nunca son redundantes, sino la reverberación necesaria de unas imágenes subyugantes. El protagonista, *Dom Cobb* (Leonardo DiCaprio), es un extractor, un especialista en introducirse en los sueños de sus víctimas y robarles información preciosa. *Cobb* se cuenta entre los mejores extractores y, por ende, entre los más cotizados; las grandes corporaciones suelen contratarlo para hacerse con información privilegiada de la competencia. (...) *Cobb* es contratado por *Saito* no para extraerle ninguna idea a ningún durmiente, sino con la intención de introducir una en la mente de cierto individuo, lo que en la jerga de los extractores se conoce como "Origen". *Saito* es un hombre con mucho, muchísimo dinero, y le hace una oferta que revela sutilmente el poder omnímodo de las grandes corporaciones y la volatilidad de la justicia: bastaría una llamada suya para que las autoridades norteamericanas retiraran los cargos contra él; bastaría un último trabajo y *Cobb* podría regresar junto a los suyos y rehacer su existencia, el sueño más dorado e inalcanzable. *Cobb* acepta. (...) *Cobb* debe delegar la arquitectura de los sueños en otra persona para evitar las intrusiones de Mal (si él conociera el escenario de la misión, también ella lo conocería). Por tanto, por sugerencia de su suegro, *Miles* (Michael Caine), recluta a *Ariadne* (Ellen Page) para su equipo. *Cobb* alecciona a la chica y, de paso, al espectador: el sueño se vive como real y puede confundir al durmiente, le explica, de modo que todo extractor debe adquirir un talismán -un "tótem" lo llama él-, un objeto singular y exclusivo que le consienta saber si está soñando o no. *Cobb* lleva una pequeña peonza en el bolsillo que hace girar nada más



despertarse para comprobar si las leyes físicas de la realidad la hacen caer (en sueños, la peonza podría girar *ab aeternum*); *Ariadne* se decantará por un peón de ajedrez hecho por ella misma. Para ilustrar sus disquisiciones, *Cobb* hace saltar por los aires, a voluntad, una idílica calle parisina (la chica no era consciente de estar soñando) o, en un momento memorable, plegar la ciudad de París sobre sí misma en una transgresión del espacio que habría entusiasmado a M. C. Escher, cuya obra tuvieron muy presente Nolan y Guy Hendrix Dyas. (...)

La película adopta las formas de un thriller de acción al uso, sacudido por imágenes surrealistas y poderosas como las del tren de mercancías atravesando las calles de la ciudad, apartando los vehículos a su paso y dejando profundos surcos en el asfalto (...) En una de las set piezas más recordadas del film, *Yusuf* lanza la furgoneta al vacío para despertar a los durmientes, lo que provoca que, en el hotel, *Arthur* deba enfrentarse a los guardaespaldas de Fischer en un espacio con gravedad cero. El tercer sueño se desarrolla en una fortaleza en medio de las montañas (...) En un ejercicio de virtuosismo narrativo sin igual, **ORIGEN** entrelaza clímax sucesivos, que se desarrollan a diferente velocidad: diez segundos en el primer sueño equivalen a tres minutos en el segundo y a una hora en el tercero. El montaje de Lee Smith es sencillamente excepcional. Y, sin embargo, me temo que si el lector no ha visto **ORIGEN** tendrá serias dificultades para seguir el hilo del relato. Sea como fuere, nos movemos nuevamente dentro de un laberinto de una lógica aplastante, de asombrosa exactitud y admirable reciedumbre. (...) **ORIGEN** se nos revela como una especie de summa poética o un primer gran compendio de los intereses



creativos de Nolan que, a su vez, introduce sugerentes novedades en su corpus narrativo. La acción gira en torno a un individuo que es la medida de todas las cosas (...).

En nuestra sociedad proliferan las zonas de tránsito, esos espacios anónimos o provisionales donde consumimos el tiempo de espera del próximo autobús, el próximo tren, el próximo avión o el próximo lo que sea; Marc Augé se refiere a ellos como los “no lugares”: *“Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar”*.

Gérard Imbert extrapoló este concepto a todo espacio incapacitado para generar una sensación de pertenencia en el individuo -lógicamente, no podemos echar raíces en un “no lugar”, espacios donde uno se extraña de sí mismo y de los demás. El mundo de los sueños se revela el “no lugar” por antonomasia, un territorio hartó propicio para insistir en la labilidad de nuestra sociedad. Los sueños son evanescentes por definición y, parafraseando a Zygmunt Bauman, diremos que cambian las condiciones de actuación del individuo antes de que lleguen a consolidarse en un hábito determinado. Los sueños son el reino del accidente, el desorden, la deriva y, tal como esta sociedad líquida muestra, no mantienen una forma estable ni un rumbo fijo el tiempo suficiente para llegar a dominar el timón. (...)

ORIGEN se colocaría en la estela de otras ficciones cuyos protagonistas viven consciente o inconscientemente en un simulacro de la realidad, ficciones en torno a la desconfianza del individuo en la realidad objetiva. Estoy pensando en **El show de Truman**

(*The Truman Show*, 1998) de Peter Weir - *aggiornamento* en clave televisiva de “La vida es sueño” de Calderón de la Barca- o **Matrix** (*The Matrix*, 1999) de los hermanos Wachowski (ahora hermanas). Para Slavoj Žizek, constructos como la realidad virtual tienen la capacidad de “desrealizar” la realidad: *“La clave para entender el estatus de la realidad virtual hay que buscarla en la diferencia entre la imitación y la simulación: la realidad virtual no imita la realidad, la simula a base de generar una semblanza de realidad. En otras palabras, la imitación imita un modelo real preexistente, mientras que la simulación genera la semblanza de una realidad inexistente: simula algo que no existe [...] Las consecuencias de esta diferencia entre la imitación y la simulación son más radicales de lo que podrían parecer. En contraste con la imitación, que sostiene la creencia de una realidad “orgánica” preexistente, la simulación “desnaturaliza” retroactivamente la realidad misma al mostrar el mecanismo responsable de su generación”*. En **El show de Truman**, **Matrix** u **ORIGEN** nos encontramos con individuos que habitan constructos artificiales, “no lugares”, espacios inestables y efímeros en los cuales resulta imposible realizarse como personas; estas ficciones denuncian la pasividad o la aquiescencia con que aceptamos el mundo que nos rodea. Hay, no obstante, poderosas diferencias entre los films de Weir y de los Wachowski respecto al de Nolan. **El show de Truman** y **Matrix** se sirven de una musa paranoica (el simulacro nos ha sido impuesto por alguien que está muy por encima de nosotros), en tanto **ORIGEN** se decanta por una musa existencialista (el simulacro lo construimos nosotros). (...)

Texto (extractos):

José Abad, **Christopher Nolan**, col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 114, Cátedra, Madrid, 2018.



Viernes 30 de noviembre 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

EL CABALLERO OSCURO: LA LEYENDA RENACE

(2012) EE.UU. 164 min.

Título Orig.- The Dark Knight rises. **Director.-** Christopher Nolan. **Argumento.-** David S. Goyer y Christopher Nolan, basado en el comic de Bob Kane. **Guión.-** Christopher & Jonathan Nolan. **Fotografía.-** Wally Pfister (1.43:1 70 mm. IMAX + 2.35:1 Panavisión/SuperPanavision/VistaVision - Technicolor). **Montaje.-** Lee Smith. **Música.-** Hans Zimmer. **Productor.-** Charles Roven, Emma Thomas y Christopher Nolan. **Producción.-** Syncopy Productions - Legendary Pictures para Warner Bros. **Intérpretes.-** Christian Bale (*Bruce Wayne/Batman*), Anne Hathaway (*Selina Kyle*), Tom Hardy (*Bane*), Marion Cotillard (*Miranda Tate*), Joseph Gordon-Levitt (*John Blake*), Gary Oldman (*Jim Gordon*), Michael Caine (*Alfred Pennyworth*), Morgan Freeman (*Lucius Fox*), Juno Temple (*Holly Robinson*), Matthew Modine (*comisario Foley*), Ben Mendelsohn (*Daggett*), Cillian Murphy (*dr. Jonathan Crane/Espantapájaros*), Liam Neeson (*Ra's al Ghul*).
versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 9 de la filmografía de Christopher Nolan (de 12 como director)

Música de sala:

El caballero oscuro: la leyenda renace (*The Dark Knight rises*, 2012) de Christopher Nolan
Banda sonora original compuesta por **Hans Zimmer**



EL CABALLERO OSCURO: LA LEYENDA RENACE rehabilita a *Batman* de cara a los ególatras y frívolos habitantes de Gotham, y cierra la trilogía de Christopher Nolan en torno al personaje de manera tan personal como sugerente. **Bruce Wayne**, por fin, tendrá la oportunidad de encontrar su identidad más allá de su armadura de Kevlar, de su batmóvil, de su gadgets para combatir a villanos tan paranoides y enloquecidos como él. Y todo ello sin renunciar a las esencias más modernas del personaje... Combinando elementos de cómics de la serie "Knightfall" y "Batman: El regreso del Señor de la Noche", que arranca ocho años después de los acontecimientos de **El caballero oscuro**, Nolan nos presenta una Gotham City en paz, con una delincuencia organizada que se ha visto seriamente dañada gracias a las estrictas leyes del antiguo fiscal general *Harvey Dent* (Aaron Eckhart). Sin embargo, lo que nadie sabe, excepto el comisario *Gordon* y *Bruce Wayne*, es que *Dent*, horriblemente desfigurado después de enfrentarse a *El Joker*, se convirtió en el villano *Dos Caras*, un monstruo asesino con cuyos crímenes carga *Batman* injustamente. Por eso, ha desaparecido de las calles, y con él, *Bruce Wayne*, que vive recluido en su mansión, demacrado, deprimido, víctima de una mentira y de su falta de acción... Sin embargo, la repentina aparición de un ladrón disfrazado -que resultará ser una mujer, *Catwoman / Selina Kyle* (Anne Hathaway)-, anuncia la llegada a Gotham de *Bane* (Tom Hardy), un terrorista despiadado y astuto que ha urdido un plan que destruir a la ciudad y a su más eminente residente, *Bruce Wayne*: el malvado acabará con *Batman* y con los elevados ideales por los que ha luchado. Con Gotham en estado de sitio *Bruce Wayne*

debe redescubrir la fuerza que lo convirtió en *Batman* si espera ganar la guerra contra un ejército de delincuentes y mercenarios que *Bane* libera en las calles...

Christopher Nolan ha creado el film de su serie sobre *Batman* más impactante y visualmente perturbador, con secuencias tan extraordinarias como la del atentado en el estadio de fútbol americano, que arranca con un niño cantando el himno de los EE.UU. -el villano *Bane* lo escucha extasiado, exclamando que tiene la voz “de un ángel”...- y concluye con la voladura del terreno de juego, abriéndose tras el jugador que corre con el balón un cavernoso abismo... Sin olvidar las escenas en la cárcel subterránea donde se supone que nació *Bane*: un espacio de pesadilla, análogo a la célebre litografía de M. C. Escher (1898-1972), “*Relativity*” (1953), un mundo de alambicada estructura arquitectónica en el que las leyes normales de la gravedad no se aplican -hay escaleras que parecen ser utilizadas por personas que pertenecen a dos fuentes diferentes de gravedad-, el centro vital de una acongojada comunidad de reclusos con aspecto de leprosos o espectros... Incluso la construcción visual de *Bane* se asienta en una paradoja, aún mayor que la de ese filósofo nihilista/ payaso loco que era El *Joker*: su voz perfectamente modulada a través de su máscara, las cáusticas inflexiones de su tono acompañando a unos discursos tremendamente elaborados, contrastan de forma surreal con su aspecto de gorila hipermusculado; *Bane* intimida usando solo el brillo de sus pequeños ojos y un lenguaje corporal tan relajado como amenazador... Un ejemplo más: la secuencia en que *Bane* es rescatado por sus hombres del interior de una avioneta de la CIA en pleno vuelo recuerda al inicio de **007: Licencia para matar** (*Licence to kill*, John Glen, 1989), el segundo *Bond* de Timothy Dalton (j).

¿Y *Bruce Wayne*? Ahora es el héroe caído en desgracia en el exilio (interior), al igual que Filoctetes, el arquero griego destinado a poner fin a la guerra de Troya; también es el personaje dickensiano de “*Historia de dos ciudades*” (1859), Charles Darnay, que expía sus pecados “muriendo” y “resucitando” al mismo tiempo, trasfigurado en otra persona: aquí, es un *Bruce Wayne* libre de su deseo de venganza, de su enfermiza sed de justicia, y un *Batman* que, intuimos, adquirirá en el futuro ropaje humano... La muerte y la resurrección aparecen con frecuencia en **EL CABALLERO OSCURO: LA LEYENDA RENACE**, al igual que el Bien y el Mal son encarnados por la luz y la oscuridad. La oscuridad representa la incertidumbre, el miedo y el peligro. *Bane* y sus sicarios deambulan por el tenebroso subsuelo de Gotham, y *Selina Kyle*, su apocalíptica mensajera, actúa de noche. Es oscura la cárcel subterránea de la que nadie puede escapar, y al inicio del film, *Bruce Wayne* vive recluso en las sombras de su mansión... Su calvario significa la renuncia a su vida aventurera a cambio de “una vida de verdad”, y legar *Batman* a alguien que recupere la pureza original de su cruzada. No en vano, el último plano en el que aparece el personaje está bañado por la cálida luz de Venecia, y al mismo tiempo, el expolicia *John Blake* (Joseph Gordon-Levitt) se adentra cautelosamente en las entrañas de la batcueva...

En **EL CABALLERO OSCURO: LA LEYENDA RENACE**, más que en ningún otro título de la trilogía, advertimos la sombra del 11-S. *Bane* es un terrorista nihilista menos



atractivo que *El Joker*, pero mucho más agresivo, capaz de socavar, primero, los intereses capitalistas y banqueros como revela el asalto a la Bolsa, continuando con el robo de un dispositivo nuclear que pone en jaque no solamente a toda la ciudad de Gotham, sino a los Estados Unidos al completo. Significativamente, el villano se presenta a sí mismo como un libertador, pero en realidad es un destructor que embauca a los ciudadanos de una sociedad débil. De este modo, descubrimos que las opiniones políticas de Nolan no son diferentes a las de Shakespeare o de Dickens -dos escritores de gran influencia en el cine del británico-, centrados en un visceral odio hacia la gente que actúa como una mafia o una secta, movida por la avaricia y falsos ideales revolucionarios, una profunda desconfianza de los políticos y la creencia en la preservación del orden social en un mundo fluctuante.

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “Christopher Nolan: los laberintos de la mente”, en sección
“Estudio”,
rev. Dirigido, julio-agosto & septiembre 2012.

En **EL CABALLERO OSCURO: LA LEYENDA RENACE**, la acción empieza ocho años después de los hechos narrados en *El caballero oscuro*, que eran los años que Nolan llevaba enredado con la trilogía (...) Nolan utilizó el tiempo transcurrido para dar mayor credibilidad a la historia: “*Cuando observas las tres películas te das cuenta de que los personajes han envejecido. En Batman begins, Christian [Bale] parece un muchacho en los flashbacks en los que interpreta al joven Bruce Wayne. Y sin embargo, en EL CABALLERO OSCURO: LA LEYENDA RENACE apenas lleva maquillaje. Si hubiéramos rodado los tres films de una sola vez, si hubiéramos concebido la historia de un tirón, no creo que hubiéramos logrado esa sensación real sobre el paso del tiempo y el envejecimiento de los personajes: el modo en que Gary Oldman envejece, el modo en que Michael Caine envejece... Existe un realismo asombroso en todos esos cambios que confiere una línea temporal a las películas*”. (...)

Selina es una ladrona conocida como *La Gata* y se sirve de la máscara no para inspirar miedo, sino como arma de seducción añadida (en “*Batman: Año Uno*”, era una prostituta que se prestaba a juegos sadomasoquistas, de ahí el traje de cuero, látigo y el antifaz). Christopher Nolan, que no tenía clara su incorporación al reparto, cedió ante el entusiasmo de su hermano Jonathan y se agradece, aunque personalmente me habría gustado una mayor presencia suya. *La Mujer Gato* ofrece un adecuado contrapunto egoísta al *Hombre Murciélago*: ella actúa en su propio beneficio; es una superviviente; el mundo la ha endurecido hasta el punto de no sentir el menor remordimiento. En **EL CABALLERO OSCURO: LA LEYENDA RENACE**, su obsesión es hacerse con un programa informático, *Tabla Rasa*, que le permitirá desaparecer de las bases de datos del planeta y rehacer su vida en cualquier otra parte. (...)

Bane (Tom Hardy) es un adversario diametralmente opuesto al *Joker*: “*Queríamos hacer justo lo contrario que con la película anterior y usar un villano con un pasado jugoso*”, declaró Nolan. *Bane* es un terrorista con un amplio historial como mercenario, relacionado con un golpe de Estado en un país africano (...) un gigantón de aspecto simiesco y refinada inteligencia, que lleva una especie de bozal con un fin práctico: lo ayuda a respirar y a mitigar el dolor de antiguos golpes. Al igual que *Bruce Wayne*, *Bane* fue adiestrado por la Liga de las Sombras y quiere llevar a término el proyecto de *Ra's al Ghul* de borrar la ciudad del mapa. *Bane* se presenta con un halo mesiánico: “*Soy el Apocalipsis de Gotham*”, dirá de sí. *Bane* invoca el fin del mundo en un momento especialmente duro para la sociedad occidental, inmersa en una honda crisis económica que dañó seriamente el llamado Estado del Bienestar. (...) La presentación en sociedad de *Bane* deja las cosas claras: su primer objetivo es el edificio de la Bolsa; un golpe directo al corazón del sistema capitalista. “*Esto es la Bolsa, aquí no hay dinero para robar*”, exclama un bróker al irrumpir *Bane* y los suyos. “*¿En serio? -responde él con sorna-. Entonces, ¿qué estáis haciendo aquí vosotros?*”. Esta set piece de ejecución implacable facilita la reaparición del *Hombre Murciélago* tras años de inactividad. (...) Una vez más, Nolan no se muestra en desacuerdo con el villano de la función, sino con sus métodos. *Bane* tiene sus razones y son poderosas. Lo que lo desacredita es la estrategia del terror, el recurso a la destrucción. El cambio de sistema no



puede pasar por la reducción a escombros de lo que existe, viene a decirnos el cineasta (...).

La toma de posesión de Gotham ofrece otra secuencia magnífica: *Bane* surge desde las profundidades hacia la luz en un templo patrio, un estadio de fútbol americano (un escenario nada casual: uno de los objetivos más ambicionados por el terrorismo de toda laya es precisamente un estadio atestado de gente). (...) La imagen del jugador en posesión del balón que corre mientras se abre un abismo tras él es ciertamente memorable. El cráter dentro del estadio recuerda el que dejaron las Torres Gemelas tras los atentados de 2001. *Bane* grita a la concurrencia: “*Estamos aquí no como conquistadores, sino como libertadores*”, y la invita a alzarse contra la autoridad y adueñarse de la ciudad. En este punto, en el minuto noventa y cinco más o menos, el film toca techo. Acto seguido, cuando ha de ponerse en escena la vorágine, las imágenes no logran transmitir la sensación de desequilibrio o devastación del régimen totalitario impuesto por *Bane*; Nolan mantiene un aceptable tono duro, empero insuficiente para crear esa atmósfera de amenaza y desgarró en la que dicen vivir los ciudadanos. El cineasta saca buen provecho a diversas situaciones, pero no carga las tintas cuanto debiera, y el film no alcanza el grado de terribilita necesario. (...) La esquizofrenia de base, que tanto juego dio en *El caballero oscuro*, afecta a la estructura de este tercer jalón. Tenemos un primer tercio cuasi “terrorista”, un intervalo de incertidumbre y una reivindicación del Orden típicamente mainstream, así como una moraleja conciliadora en el tercio final, no diré que insensatas, sí contraproducentes. (...) Lo más interesante de la segunda mitad es la reconquista de sí de *Bruce Wayne*. En el

fondo del pozo, que tiene algo de círculo infernal o de estructura laberíntica inspirada en la obra de M. C. Escher, *Wayne* debe recuperarse físicamente de las heridas y recuperar la confianza en sí mismo. Es *Bruce Wayne*, no *Batman*, quien ha de servirse del miedo nuevamente, y no doblegarse a él. (...).

Texto (extractos):

José Abad, Christopher Nolan, col. Signo e Imagen/Cineastas, n° 114, Cátedra, Madrid, 2018.

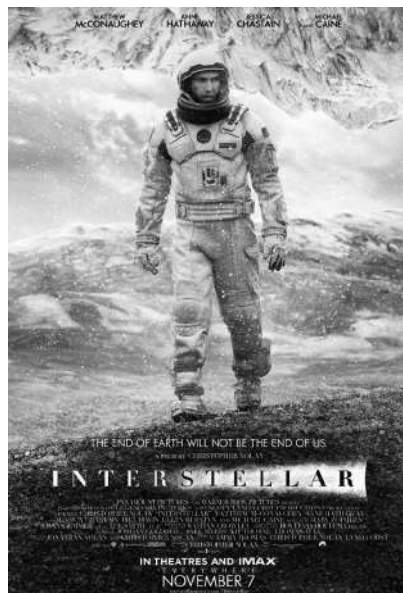


Martes 4 de diciembre 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

INTERSTELLAR

(2014) EE.UU. - Gran Bretaña 170 min.

Título Orig.- Interstellar. **Director.-** Christopher Nolan.
Guión.- Jonathan & Christopher Nolan. **Fotografía.-** Hoyte van Hoytema (1.43:1 70 mm. IMAX + 2.35:1 Panavisión / SuperPanavision / VistaVision - FotoKem). **Montaje.-** Lee Smith. **Música.-** Hans Zimmer. **Productor.-** Emma Thomas, Lynda Obst y Christopher Nolan. **Producción.-** Syncopy Productions - Lynda Obst Productions - Legendary Pictures para Paramount Pictures y Warner Bros. **Intérpretes.-** Matthew McConaughey (*Cooper*), Anne Hathaway (*Amelia Brand*), Jessica Chastain (*Murph*), Mackenzie Foy (*Murph, niña*), Ellen Burstyn (*Murph, anciana*), Cassey Affleck (*Tom*), Timothée Chalamet (*Tom, joven*), Michael Caine (*profesor Brand*), John Lithgow (*Donald*), David Gyasi (*Romilly*), Wes Bentley (*Doyle*), Matt Damon (*Mann*), Bill Irwin (voz de *TRAS*).
versión original en inglés con subtítulos en español



1 Oscar: Efectos visuales.

4 candidaturas: Montaje de sonido, Mezcla de sonido, Banda Sonora y Diseño de Producción.

Película nº 10 de la filmografía de Christopher Nolan (de 12 como director)

Música de sala:

Interstellar (2014) de Christopher Nolan

Banda sonora original compuesta por **Hans Zimmer**



“Desarrollé la película con mi hermano, Kip Thorne y Lynda Obst, que es la productora del film. Originariamente iba a ser dirigida por Steven Spielberg. La base de todo era tomar una propuesta científica y desarrollarla de forma cinematográfica. Kip es un gran astrofísico, uno de los mejores. Usamos sus conocimientos sobre este tema para construir una historia de ficción. Cuando me sumé al proyecto cambiamos la orientación que tenía ligeramente, porque no me interesaba tanto trabajar sobre la ciencia como sobre la vida emocional de los personajes y sus conflictos, y poco a poco fue girando cada vez más en torno a eso. (...)”

*“Todos nos sentamos a ver **Elegidos para la gloria**, la película de Philip Kaufman de 1983, para ver qué era lo que habían hecho porque todo se ve increíble en ese film. A pesar de los años mantiene su vigencia porque todo se ve muy real. Lo que le dije a mi equipo es que si lo habían podido hacer en 1983, con todos los recursos que tenemos ahora podíamos resolver los mismos problemas de una manera mucho más efectiva.”*

“Nunca tengo la menor idea de cuál va a ser la respuesta que mis películas van a tener por parte del público. Lo único que espero es que conecten con lo que les ocurre emocionalmente a los protagonistas, y para eso es imprescindible que la historia sea emocionalmente clara. Estoy seguro que eso está en la película, por lo que el espectador puede no terminar de entender qué es lo que está ocurriendo en el plano astrofísico, pero sí tiene una idea de qué es lo que está pasando en la historia. Es cierto que hay un montón de elementos científicos en el film, algunos de los cuáles entiendo muy bien y otros que no comprendo en absoluto. Contamos con un gran asesor científico y tratamos de mantenernos fieles a la realidad de la astrofísica, pero en realidad, se trata de una historia sobre un padre y sus hijos. Y esa es la

experiencia que espero que la gente se lleve de la película (...)

*“Mi intención desde un primer momento fue hacer una ciencia ficción con una mirada positiva. Hay un tipo de ciencia ficción, que incluye a grandes éxitos de taquilla de las décadas del 70 y del 80 con las que me crié, la era de Spielberg y de Lucas, en donde no siempre la mirada era pesimista. Si tomas **Encuentros en la tercera fase** por ejemplo te darás cuenta que es una película muy optimista. Hay una línea en la ciencia ficción a la que yo me quería sumar que es esencialmente optimista. Es la que habla del espíritu humano, de su capacidad de supervivencia, de las conexiones entre nosotros, de la positividad de nuestra esperanza, todas esas cosas que nos pueden llevar a lugares extraordinarios. Y la verdad es que ese fue el punto inicial en nuestra película, y si vas a hablar del fin del mundo, porque es precisamente de eso de lo que trata **INTERSTELLAR** aunque no se mencione en el póster, mejor hacerlo con una actitud positiva. A lo que voy es que podemos ir más allá de eso, podemos trascender después del fin del mundo. Podemos salir a buscar otro lugar para nosotros en la inmensidad del universo. Para que esta historia funcionara, necesitábamos tratarla con mucho optimismo. (...)*”

*“(...) La escena en la que el personaje de McConaughey debe ir a la escuela porque su hija discute la enseñanza oficial según la cual las misiones Apollo nunca han existido sirve para reflejar los ciclos de la historia y demuestra que lo que ocurrió se escribe y luego se reescribe. Recuerdo que mi hermano y yo estábamos haciendo la preproducción en Hong Kong de **El caballero oscuro** cuando vimos el maravilloso documental producido por Tom Hanks sobre la llegada del hombre a la luna. Hay un momento en esa película en la que hablan sobre la supuesta confabulación según la cual en realidad los viajes a la luna no existieron. Recuerdo que Wally estaba con nosotros y hablamos mucho sobre el tema porque su padre fue uno de los productores de la retransmisión en vivo de la llegada a la luna. El hecho de que tuvieran que hablar sobre esa teoría nos resultó particularmente deprimente. Por eso decidí que teníamos que dejar eso en **INTERSTELLAR** para que quedara claro que la humanidad había perdido su espíritu de esfuerzo colectivo de salir a explorar y que han llegado a un punto tan alto de desencanto que para ellos todo es una conspiración, que nada bueno puede haber ocurrido en el pasado. Nos interesó también la idea de como la historia sobre ciertos temas puede ser reescrita.”*

Christopher Nolan

INTERSTELLAR puede dar la sensación de que contiene dos o tres películas en una, pero, en su ambición temática y formal, ofrece un sólido baremo para evaluar el estilo de Christopher Nolan y la manera que tiene de superar el estancamiento repitiendo, en el contexto genérico que sea, unas similares y coherentes soluciones de puesta en escena. Nolan forma parte del mismo grupo de cineastas formalistas del nuevo Hollywood al que pertenecen, con intenciones bien distintas, nombres como David Fincher, Paul Thomas Anderson, M. Night Shyamalan hasta hace bien poco, y Terrence Malick. Nolan quizá



se parezca más al primero de ellos en su creación de artefactos a veces desmedidos y dilatados a partir de una sencilla premisa, pero en **INTERSTELLAR** juega abiertamente con otros referentes que le hacen coincidir más y mejor con otros de estos cineastas.

La primera parte, que sirve de presentación de personajes y conflicto general, está apuntalada en torno a la relación del hombre con un espacio concreto, los campos de trigo, siempre tan cinematográficos: es un espacio abierto pero también muy claustrofóbico, un lugar que debe cruzarse y en el que vale la pena esconderse, un lugar de liberación y de refugio, intrincado y laberíntico en el plano corto y magnético en el plano general, con el maíz moviéndose como juncos al viento desde la visión omnisciente del narrador mientras es atravesado en línea recta por el hombre o, en el caso del film de Nolan, un vehículo todoterreno.

Esta relación ha sido muy importante en el cine de Terrence Malick y también lo fue en Señales de Shyamalan, igualmente en clave fantástica o de ciencia ficción como el film que nos ocupa. Nolan, en su aplicación de los movimientos naturales como acicate dramático -en este caso el progresivo empobrecimiento de la Tierra a causa de los disparates del siglo XX, lo que lleva a buscar nuevos planetas para poblar- y esencialmente físico, añade las tormentas de polvo y arena, una nueva configuración del dust bowl, el fenómeno natural que se produjo en las regiones más castigadas de Estados Unidos por culpa de las prolongadas sequías y coincidiendo con la depresión económica posterior al crack bursátil de 1929.

El polvo agitado que penetra en las casas y se adhiere a los pulmones de quienes las

habitan, los rastros de arena que quedan después de cada tormenta filtrándose entre los interiores de luz ocre –un efecto excelentemente mostrado por Hal Ashby y el director de fotografía Haskell Wexler en la película sobre la juventud de Woody Guthrie, **Esta tierra es mi tierra** (1976)–, le sirven a Nolan para establecer una simple y efectiva comparación entre dos momentos históricos, uno que se superó y otro que puede estar porvenir. Al fin y al cabo, el futuro que muestra **INTERSTELLAR** no es nada distópico, fantástico e improbable, sino que aparece enraizado en clave realista con lo que en la película se define como el derrame del siglo XX: no hay comida, no hay trabajo, se necesitan granjeros y la Tierra expira.

Este primer bloque, tan vehiculado a ciertos momentos de Malick y Shyamalan en lo estético y en lo ético (los campos de trigo como paraíso perdido y vestigio de un mundo que se descompone, aunque en **Señales** sirviera de ocultación alienígena y en **INTERSTELLAR** de rescuicio inútil para la esperanza: al final se quema como los campos bíblicos de **Días de cielo**), da paso a un relato espacial en el que también Nolan deja evidencias de su influencia máxima, el Kubrick de **2001: Una odisea del espacio**. Lo hace en la configuración inicial de ese viaje hacia otra galaxia, con la nave pilotada por el granjero y expiloto Cooper (Matthew McConaughey) meciéndose en el espacio exterior al compás de una música de raíz clásica, que no es un vals, porque sería demasiado evidente (hay iconos filmicos que no pueden reproducirse, porque toda reproducción será siempre una copia o una innecesaria celebración), pero se le parece en la fusión de melodía y movimiento de la nave en cuestión.

Superadas, por decirlo de algún modo, las comparaciones e influencias –Kubrick, Malick, la trama de Cuando los mundos chocan de Rudolph Maté y George Pal–, **INTERSTELLAR** penetra en otros mundos y en otras consideraciones muy afines al ideario de Nolan en el género de la fantasía, de las que participan tanto **Memento** como **Origen** o alguno de sus films sobre *Batman*: la relación espacio-tiempo, tanto en lo temático como en las técnicas de montaje dilatado y asociativo. Las tormentas de arena y el polvo que abrasa dejan paso a los agujeros de gusano galácticos, la hipótesis de un atajo topológico en forma de esfera entre el espacio y el tiempo por el que puede llegarse a otra galaxia, y a diversas (y en algunos momentos demasiado atropelladas) consideraciones sobre la gravedad, las anomalías gravitatorias, el establecimiento de coordenadas mediante el lenguaje binario o la idea de que el tiempo puede dilatarse y contraerse (o diluirse mediante mecanismos ajenos hasta, simplemente, desaparecer, como ocurre en **Te amo, te amo** y **¡Olvidate de mí!**), pero no retroceder.

En su búsqueda de otro planeta en el que vivir, aunque luego el relato discurre por otros cauces menos arraigados a la ciencia ficción humanista (¿se trata de salvar la humanidad o de salvar la especie?), la nave tripulada por Cooper llega a un planeta en el que cada hora transcurrida equivale a siete años en la Tierra. Las tramas de la película se multiplican a partir de entonces, y lo hacen en dos espacios que se suceden en paralelo pese a que esa diferencia temporal haga que los hijos de Cooper, ahora con los rostros nada infantiles de



Jessica Chastain y Casey Affleck, estén a punto de atraparle en cuanto a edad. El tiempo es una condición relativa, e **INTERSTELLAR** se convierte en este momento en un film sobre el dolor que ejerce en toda su dimensión el paso desaforado de ese tiempo: lo que para Cooper son solo unas semanas se convierte en la Tierra en veintitrés años y medio. La desconexión cruel con el tiempo-espacio se materializa a través de los mensajes que mira Cooper y en los que quedan comprimidos todos esos largos años en que la fractura temporal y espacial le ha hecho permanecer fuera de su hogar (la evolución física de su hijo, el nacimiento de su nieto), mientras él, si se observa en un espejo, descubre que es como un metafísico Dorian Gray que volverá con el mismo rostro e idénticas arrugas a las que partió.

En una bella pero severa idea, *Murph*, la hija de Cooper, enfadada con el mundo entero porque les dejó en tierra mientras él iniciaba una aventura estelar condenada al fracaso, empieza a mandarle mensajes solo cuando cumple los años que tenía su padre en el momento de partir. El relato da aquí un vuelco, como si se situara de repente a los dos lados del mismo espejo. *Cooper*, en la nave, mira el mensaje en cuestión; *Murph*, en un laboratorio de la Tierra, lo envía: son veintitrés años de por medio, reales para ella e incomprensibles para él. Nolan se acomoda entonces en una de sus estrategias narrativas preferidas, el montaje alterno en dos espacios y tiempos aleatorios, como en el crescendo final de **Origen**, resolviendo diversos conflictos en paralelo mientras Hans Zimmer repite una de sus envolventes catarsis orquestales que, sin duda, pueden resultar algo ampulosas, pero funcionan con mecánica precisión relacionadas con las imágenes



que subrayan.

Tras asistir a fenómenos muy físicos (un planeta caracterizado por sus olas gigantescas, otro por sus nubes congeladas), teorías fenomenológicas, modernas visualizaciones de figuras clásicas del género (el robot, presentado aquí como una pantalla de ordenador con columnas metálicas a modo de extremidades retractiles) y elementos propios de la ciencia ficción más trascendental y utópica materializada en los trabajos de Arthur C. Clarke o Ray Bradbury, el punto de vista de **INTERSTELLAR** se sitúa al otro lado en el sentido literal del término, de modo que los espacios vacíos en la estantería de la casa de la familia de Cooper adquieren el sentido que solo se intuía, el rastro de polvo de un tiempo pasado facilita la resolución de un enigma y el lenguaje morse desvela secretos entre dos mundos que son el mismo. La secuencia en la otra dimensión es muy bella, aunque después Nolan provoque cierto estupor con varios posibles finales hasta llegar a la disolución cosmogónica de la historia.

Texto (extractos):

Quim Casas, "Interstellar: tormentas de arena y agujeros de gusano", en sección "En primer plano", rev. Dirigido, diciembre 2014.

El 6 de abril de 1968 se estrenó en Nueva York **2001: Una odisea del espacio** (*2001: A Space Odyssey*), que supuso un antes y un después en la historia de la ciencia ficción; no su mayoría de edad, según sostienen ciertas élites críticas, sino la derrota de estas mismas

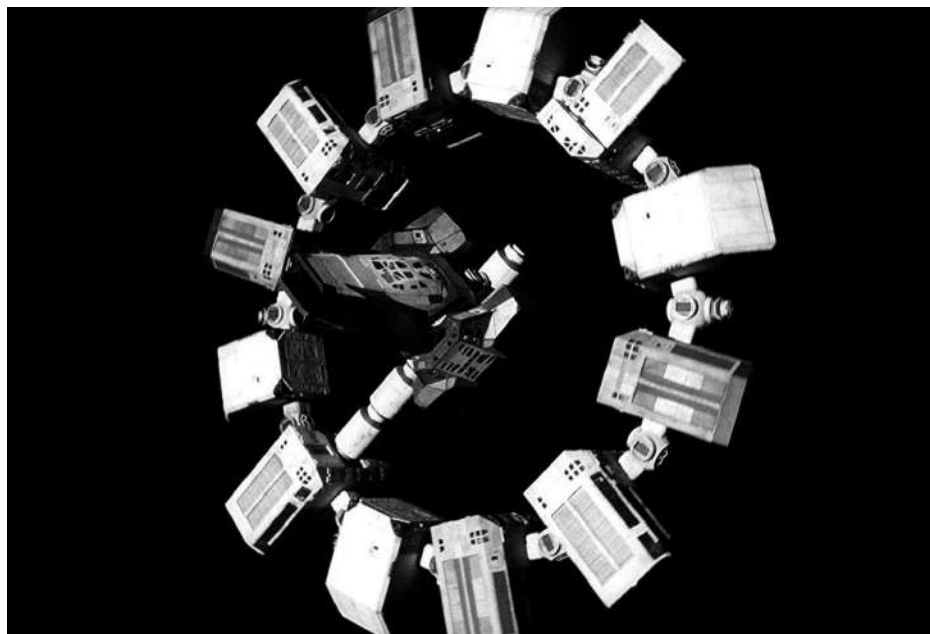


élites que, a partir de entonces, no podrían mirar por encima del hombro esas ficciones de encuentros con seres de otros mundos o de viajes a otras galaxias. Stanley Kubrick partió de la premisa del máximo realismo: la ficción no debía entrar en conflicto con la ciencia; antes bien, los elementos integrantes de la trama debían estar avalados por esta. (...) **2001: Una odisea del espacio** -muy apreciada por Nolan- apuesta por una ciencia ficción que haga justicia a su nombre: la ficción sirve para especular sobre diversas cuestiones desde posiciones aceptablemente científicas, improbables si acaso, no quiméricas; a su vez, la ciencia ejerce de musa oblicua, que inspira o sostiene diversas soluciones del relato. Como dije en otra ocasión, el futuro de Kubrick ha aguantado ejemplarmente la prueba del tiempo. No importa que el film no acertara en sus vaticinios; sigue siendo una fantasía convincente. En los años siguientes, Estados Unidos produjo una serie de títulos en la misma línea: **La amenaza de Andrómeda** (*The Andromeda Strain*, 1971) de Robert Wise, **Naves misteriosas** (*Silent Running*, 1972) de Douglas Trumbull o **Encuentros en la tercera fase** (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) de Steven Spielberg, una película con un enfoque realista al menos hasta su deriva final hacia lo milagroso. (...) Habrá que esperar hasta finales de los años 90 para reencontrarnos con una producción afín, digna de mención. En **Contact** (1997), una película de Robert Zemeckis basada en la novela homónima de Carl Sagan, aparecen una serie de nombres que retornaremos a la hora de hablar de **INTERSTELLAR**, como son Kip Thorne, Lynda Obst o Matthew McConaughey. Durante la larga gestación de **Contact**, Carl Sagan había consultado a su buen amigo Kip Thorne sobre la posibilidad de los viajes en el tiempo, una idea que la Teoría de la

Relatividad ni descarta ni defiende (a propósito de esto, recuerdo unas reflexiones de Stephen Hawkins que cuestionaban la posibilidad de viajar a través del tiempo en virtud de un hecho incontestable: si fuera posible, estaríamos siendo visitados por turistas intertemporales desde hace lustros). Kip Thorne resolvió el dilema con una teoría difícil de contrastar. Para él, el tiempo puede contraerse y dilatarse, no retroceder; o sea, solo cabe viajar en el tiempo hacia adelante, no hacia atrás. (...)

(...) En junio de 2006, Steven Spielberg se interesó por el proyecto. La historia le permitía visitar el territorio genérico de **Encuentros en la tercera fase** o **A.I. Inteligencia artificial**, la película que heredó de Stanley Kubrick. Paramount Pictures respaldaría económicamente la empresa. A instancias de Spielberg, se contrataron los servicios de Jonathan Nolan, frescos aún los aplausos por **El truco final**. Fue una óptima elección. Jonathan Nolan llegaría a inscribirse en el Instituto Tecnológico de California para estudiar la Teoría de la Relatividad y comprender en profundidad ese maremagno de ideas donde debía sumergirse. Spielberg fue encadenando un film tras otro en tanto Jonathan Nolan ponía punto final a un guión satisfactorio. Cuando por fin estuvo listo, Spielberg acababa de salir de un período particularmente intenso en el que había estrenado tres películas en un par de años, entre ellas la admirable **Lincoln** (2012); necesitaba un descanso. Jonathan Nolan propuso a su hermano para sustituirlo y a Paramount le pareció bien. La incorporación de Nolan conllevó la entrada en juego de Warner Bros y Legendary Pictures. Este concurso de fuerzas garantizaba la debida envergadura del film, pues desde el principio se tuvo claro que **INTERSTELLAR** sería un relato de largo aliento (...).

(...) La premisa de Nolan fue la de Kubrick: el realismo; el diseño de producción nos pone delante una tecnología verosímil, convincente, no importa si irrealizable. El director se negó a rodar delante de una pantalla verde y encargó la construcción de los decorados principales, diseñados con un detallismo impecable, a fin de que los actores vivieran en los escenarios y no simularan vivir en ellos; los interiores de las naves se construyeron sobre cardanes que consentían colocarlos en posición vertical y colgar a los interpretres del techo o de los costados para simular la falta de gravedad. **2001: Una odisea del espacio** es el profundísimo espejo en el que se miró **INTERSTELLAR**, pero hay otras influencias reconocibles y reconocidas. Nolan señaló el benéfico influjo de **Elegidos para la gloria** (*The Right Stuff*, 1983), aquella vigorosa epopeya del hoy olvidado Philip Kaufman; por nuestra cuenta y riesgo apuntaremos el razonable parecido con **Cuando los mundos chocan** (*When worlds collide*, 1951) de Rudolph Maté, un pequeño clásico de la ciencia ficción, apeado también de la memoria cinéfila dominante. **INTERSTELLAR** recrea un futuro impreciso, no muy alejado en el tiempo. Nada hay en el modo de vestir, en los vehículos o en el mobiliario de las casas diferente a nuestras ropas, nuestros coches o nuestros muebles, si bien se exhibe una tecnología fuera de nuestro alcance: inteligencia artificial, naves capaces de saltar a otra galaxia, etc. Esta sociedad futura ha dejado definitivamente atrás los años de la opulencia y se aboca a la asfixia. A la sobreexplotación del planeta jaleada por el capitalismo salvaje -me pregunto si existe alguna forma de capitalismo



que no sea “salvaje” en mayor o menor medida-, al agotamiento de los recursos, se suman las consecuencias del cambio climático, que el susodicho capitalismo niega de manera interesada e imprudente. Las plagas se alimentan del nitrógeno presente en la atmósfera y están consumiendo el oxígeno, y la desertización provoca tormentas de arena de dimensiones bíblicas. Todos tienen siempre una mascarilla a mano. El film sugiere ejemplarmente la convivencia cotidiana con el desastre; una visión del futuro incómoda por su cercanía y verosimilitud. Esas tormentas evocan intencionadamente el fenómeno del dust bowl, estrechamente ligado a la imaginaria de la Gran Depresión norteamericana. En los años 30 del pasado siglo, el cultivo de plantas ajenas al ecosistema original en las Grandes Llanuras que habían dejado el suelo desprotegido, añadido a un período de fuerte sequía que redujo a polvo las capas superiores de la superficie, provocó la formación de densas nubes de polvo y arena, que ocultaban el sol por completo y se abatían regularmente sobre la población en forma de tormentas. El desastre ecológico fue de grandísimas proporciones. La administración Roosevelt tuvo que adoptar medidas urgentes de conservación del suelo a fin de combatir este devastador fenómeno (...)

(...) Si pensamos en el relato de aventuras clásico, ¿cuántos héroes han sido elegidos a última hora para ponerse al mando de una misión suicida en territorio enemigo? Podemos contarlos por docenas. Y si bien humano, inevitablemente humano, *Cooper* es un héroe, el primer héroe íntegro en la filmografía de Nolan; un tipo desplazado, al margen, en los márgenes, baqueteado por la vida y escindido entre sus deberes como padre y como hombre, pero un héroe al fin y al cabo, que no necesita vestirse de murciélago para hacer lo

mejor que buenamente pueda. La separación de los seres queridos ocupa un lugar central en el conflicto. Para *Cooper* supone un desgarrar íntimo, no tanto por su hijo Tom, que está entrando en la vida adulta y no le asusta asumir responsabilidades, sino por la pequeña *Murph*, una chiquilla repentinamente huérfana en este mundo ingrato, en esa edad en que las ingratitudes son como navajazos (el momento en que *Cooper* se despide de ella, abrazado a ella, devastado por el dolor, se encuentra entre los momentos más emotivos jamás rodados por el director) (...).

En **INTERSTELLAR** se superponen dos tipos diferentes de épica. En sus primeros minutos, la historia participa del americana, una narración que escudriña en (y preserva) la Esencia de los Estados Unidos. Probablemente, esta vena mítica se introdujera estando Steven Spielberg vinculado al proyecto; sin embargo, Nolan la mantuvo al reescribir el guion, si bien aquel paisaje de antaño donde se forjó un país (o cierta idea de país) le sirve en última instancia para hacer más atroz el retrato de la desolación y más urgente sus advertencias. Nada es eterno. Aquel paisaje familiar de granjas aisladas en medio de la llanura, aquellos grandes sembrados son acosados por plagas que obligan a los granjeros a destruir las cosechas y emigrar en camionetas en las que se amontonan los pocos enseres salvables en busca de tierras más propicias. La erosión y la agonía están sugeridas por ese polvillo ubicuo e insidioso que se cuela por todos los intersticios (...) **INTERSTELLAR** evoca la textura de obras ambientadas durante la Gran Depresión, desde **Las uvas de la ira** (*The grapes of wrath*, 1940) de John Ford hasta **Esta tierra es mi tierra** (*Bound for glory*, 1976) de Hal Ashby, y comparte con ellas una misma estratagema: mirar al ayer para aprender de él y enfrentarse con mayor conocimiento de causa al mañana. Nolan saca un extraordinario partido de la panorámica -un recurso típico del western- para contemplar las grandes extensiones sembradas de maíz o las grandes llanuras sin montañas en el horizonte, que tendrán un oportuno correlato visual en la segunda parte al recrear la inmensidad inabarcable del cosmos o los paisajes cuasi oníricos del planeta de Miller (un océano sin orillas), el planeta de Mann (una tierra helada cubierta por un cielo igualmente helado) o el interior de Gargantúa (un laberinto borgiano compuesto de celdillas que atesoran el tiempo ido). La mención al western no es caprichosa; el film sugiere que los pioneros que forjaron el país en los tiempos de la Conquista del Oeste son del mismo temple de quienes están llamados a protagonizar la Conquista del Espacio. El tema de la frontera, consustancial al western y de tanto peso en la tradición norteamericana, se lleva a las estrellas. Nolan vuelve a hacer gala de un absoluto y excepcional dominio de los recursos narrativos y de las posibilidades estéticas de las nuevas tecnologías (la mayor parte del film se rodó con cámaras IMAX, que dan una cualidad mineral, de relieves cortantes, a las imágenes). Nolan adopta una posición reflexiva y contemplativa (no morosa ni digresiva), de planos largos y sostenidos, de travellings ligeros, cuasi sinuosos, en un crescendo notable (...)

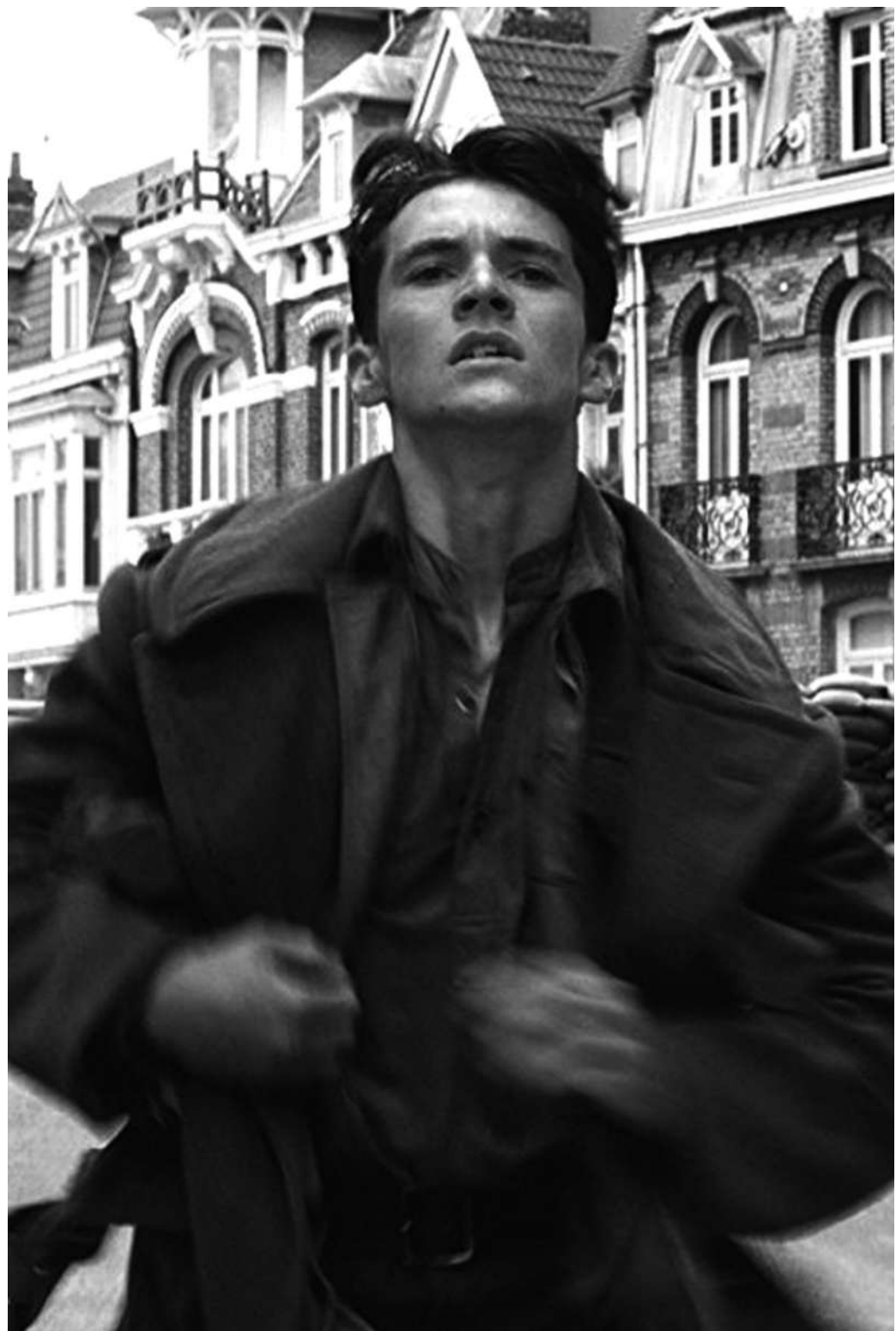
Ambas epopeyas comparten el deseo de convertirse en experiencias en el ánimo del espectador. Ambas hablan del ser humano en el futuro, ahí fuera, en el espacio, pero una especula con una posible evolución del hombre a un estado más allá del bien y del mal

(2001), mientras otra aboga por la salvaguarda de la especie desde unos presupuestos éticos de clara vocación humanista (**INTERSTELLAR**) (...) **INTERSTELLAR** es una obra apolínea, por decirlo en términos nietzscheanos; mientras **2001: Una odisea del espacio** es una obra dionisiaca (...)

(...) El mensaje último es temerario por tranquilizador: en su primera parte, **INTERSTELLAR** nos insta a buscar una solución lo antes posible; al final nos tranquiliza diciéndonos que la encontraremos indefectiblemente (!).

Texto (extractos):

José Abad, Christopher Nolan, col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 114, Cátedra, Madrid, 2018.



Martes 11 de diciembre 21 h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

DUNKERQUE

(2017) Gran Bretaña - Holanda - Francia - EE.UU. 106 min.

Título Orig.- Dunkirk. **Director y Guión.-** Christopher Nolan.
Fotografía.- Hoyte van Hoytema (1.43:1 70 mm. IMAX + 2.35:1 Panavisión/SuperPanavisión/VistaVision - FotoKem).
Montaje.- Lee Smith. **Música.-** Hans Zimmer. **Productor.-** Emma Thomas y Christopher Nolan. **Producción.-** Syncopy Productions - Dombey Street Productions - Kaap Holland Film - Ciné + - RatPac Dune Entertainment para Warner Bros.
Intérpretes.- Fionn Whitehead (*Tommy*), Tom Glynn-Carney (*Peter*), Jack Lowden (*Collins*), Kenneth Branagh (*comandante Bolton*), Cillian Murphy (*soldado rescatado*), Mark Rylance (sr. *Dawson*), Tom Hardy (*Farrier*), Harry Styles (*Alex*), Aneurin Barnard (*Gibson*), James D'Arcy (*coronel Winnant*), Barry Keoghan (*George*).

versión original en inglés con subtítulos en español



3 Oscars: Montaje, Montaje de sonido y Mezcla de sonido.

5 candidaturas: Película, Director, Fotografía, Banda Sonora y Diseño de Producción.

Película nº 12 de la filmografía de Christopher Nolan (de 12 como director)

Música de sala:
The Pacific (2010)

Banda sonora original compuesta por **Hans Zimmer, Geoff Zanelly & Blake Neely**



En **DUNKERQUE** Christopher Nolan afronta al hecho bélico. Pero salvo en sus compases finales, está desprovista de épica y heroísmo. Es una película sobre hombres que solo desean seguir vivos. **Dunkerque** es en el film homónimo de Christopher Nolan lo más parecido a una ciudad fantasma. Y esa imagen de calles desiertas y edificios en los que apenas queda un resquicio de vida, aunque escondidos en los rincones y en las ventanas se apresten francotiradores enemigos, ya otorga de inicio la pauta esencial de la película. **DUNKERQUE** no es un relato bélico preñado del heroísmo épico generalmente asociado al género -Hasta el último hombre, el reciente film de Mel Gibson, es un buen ejemplo por mucho que su protagonista no quiera empuñar las armas debido a sus creencias religiosas-, sino una película sobre la voluntad, la supervivencia durante una contienda armada y acerca de un concepto tan aterrador como la propia violencia bélica: la indefensión. **DUNKERQUE** transmite como pocos films la idea de que no hay lugar seguro en la guerra, ni en la playa, ni en un barco, ciudad, avión o cualquier refugio improvisado: cuando centenares de soldados dejan el suelo firme para subir al barco que debería trasladarlos de vuelta a su país, la amenaza sigue desde el aire; cuando otro grupo de soldados han conseguido salvar la vida tras la explosión de la embarcación en la que iban, una gran mancha de combustible en el mar y un avión a punto de caer en medio de ella se convierten en algo tan peligroso como un torpedo o la metralla. No hay lugar seguro; la guerra siempre es así.

Siendo un film de Nolan, el clímax y el montaje basado en la progresión y repetición musical son ley como lo han sido en mayor o menor medida en **Origen**, **Interstellar** o **El**



caballero oscuro: La leyenda renace. El director parte su relato en tres escenarios y tres tiempos. 1) El espigón, durante una semana. 2) El mar, un día. 3) El aire, una hora. El espigón es inmenso, se adentra en el mar desde la tierra baldía que es ahora la playa cercana a la ciudad, pero en manos de Nolan se convierte en un paraje claustrofóbico, infernal, una acumulación de cuerpos que esperan, nerviosos pero sin agitarse, y son amenazados por la aviación enemiga. Lo mismo podríamos decir del mar y el aire, escenarios ilimitados cuyo azul contrastado se prolonga hasta donde el horizonte lo permite, pero que en **DUNKERQUE** tiene siempre un punto y final amenazante, nada liberador. Antes de que empiecen a amontonarse en el espigón, a la espera de un barco que los recoja y los lleve bien lejos de este nuevo infierno de Dante en el que se ha convertido la segunda guerra mundial, los soldados ingleses y franceses son solo figuras diminutas en la arena que conforman, a su pesar, bien delineados renglones desde el nacimiento de la playa hasta la orilla; solo hombres que esperan, cuerpos sin movimiento, objetivos en la inmensidad.

Nada más empezar, Nolan ofrece tres climas en paralelo cosidos y unificados entre ellos con su identificable puntuación musical (de él y de Hans Zimmer): dos soldados se hacen pasar por enfermeros y corren hacia el barco llevando en una camilla a un compañero malherido, un hombre adulto parte de un puerto británico con su hijo -decenas de pequeñas embarcaciones civiles salen al rescate en dirección a Dunkerque- y el aviador que encarna Tom Hardy (en otra interpretación casi transfigurada a las órdenes de Nolan: salvo en el plano final, solo le vemos los ojos y solo se expresa con la mirada) sobrevuela los lugares para dar cobertura aérea a los suyos. Recordemos, una semana (el espigón),

un día (el mar) y una hora (el aire). Nolan se las ingenia para crear más tensión a esta idea del tiempo consumado, devorado: un fallo en el indicador de combustible del aparato de Hardy le obliga a preguntar a otro piloto cuánto combustible le queda y marcar en tiza la cifra de cincuenta galones y la hora, de modos que sabemos, con él, cuántos minutos le faltan para quedarse sin gasolina.

Es una película narrativa que nivela la diferencia temporal que hay en cada escenario como si fuera un único tiempo, pero también un film en el que se retienen con viveza imágenes, momentos, instantes: los tres jóvenes en la orilla contemplando, sin hacer nada, como otro soldado se adentra en el mar para suicidarse. Es una película de objetos y espacios: “Stukas” y olas, barcos en el mar y embarcaciones rotas en la playa. Es un film de clímax constantes dentro del clímax general pautado desde el primer momento: el grupo dentro del barco varado en la arena que los alemanes utilizan como blanco para sus prácticas de tiro sin saber que dentro están ellos/el aviador que no puede salir de la cabina mientras su aparato derribado se hunde en el mar. Nolan habla también, aunque de forma breve, de responsabilidades: “*Los hombres de mi edad han dictado esta guerra. ¿Por qué hemos de enviar a los más jóvenes a librarla?*”, se pregunta Mark Rylance, el patrón de la embarcación civil donde se dirimen, también, otras cuestiones éticas y morales.

Texto (extractos):

Quim Casas, “Dunkerque: arena, olas y stukas”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, septiembre 2017.

De alguna manera, *Interstellar* cierra o permite cerrar una segunda etapa en la filmografía de Nolan. Tras un primer período dedicado al thriller, el director había consagrado una docena de años y seis largometrajes al cine fantástico; sus tres créditos en el papel de productor se circunscriben igualmente a dicho género. No obstante, después de *Interstellar*, Nolan se tomó un tiempo prudencial para escribir su tercer guión enteramente original -tras los libretos de **Following** y **Origen**-, que supuso una importante ampliación de su horizonte narrativo: **DUNKERQUE**, su décimo largometraje (y su duodécimo film, si contamos sus dos cortometrajes), se sumerge en las aguas revueltas de la Historia con mayúscula e intenta responder en la medida de lo posible a las exigencias del rigor histórico: narrar la defensa y la evacuación de las fuerzas aliadas, sitiadas por el ejército alemán, entre el 26 de mayo y el 4 de junio de 1940 en Dunkerque. La prensa insistió en un detalle nada baladí: Nolan quiso contar con varias embarcaciones que habían participado en dichos acontecimientos. (...)

(...) La “Operación Dinamo” fue un hito decisivo de la Segunda Guerra Mundial; como es fácil de deducir, el curso de los acontecimientos habría sido muy distinto si tamaño contingente hubiera sido reducido o aniquilado. Hay momentos en los que el simple hecho de no claudicar debe entenderse como una victoria, de ahí que los soldados rescatados,



que volvían a casa con la sensación de haber fallado a su país, fueran recibidos como héroes. En los últimos minutos de Dunkerque, el soldado interpretado por Harry Styles comenta: “*Lo único que hemos hecho es sobrevivir*”; a lo que el hombre ciego (John Nolan) responde: “*Eso es mucho*”. Para el pueblo británico, la evacuación devino un ejemplo de cómo sobreponerse a la adversidad y el llamado “Espíritu de Dunkerque” ha seguido invocándose en los contextos más azarosos.

En el ámbito cinematográfico, la evacuación de Dunkerque ocupa un lugar secundario respecto a otros capítulos de igual relieve de la Segunda Guerra Mundial. La industria se interesó prontamente por los sucesos -estaban presentes en *La señora Miniver* (*Mrs. Miniver*, 1942) de William Wyler-, pero luego ha regresado a ellos muy de tarde en tarde; podríamos citar: *Dunquerque* (Dunkirk, 1958), una producción británica dirigida por Leslie Norman que obtuvo un gran éxito en su día; *Fin de semana en Dunkerque* (*Week-end à Zuydcoote*, 1964), una ambiciosa coproducción franco-italiana al mando de Henry Verneuil; *De Dunquerque a la victoria* (*Contro quattro bandiere*, 1979), un macaroni combat de Umberto Lenzi, o *Expiación* (*Atonement*, 2007), adaptación de la novela homónima de Ian McEwan a cargo de Joe Wright. No es mucho. (...) Nolan no quería una producción bélica al uso. Durante la promoción de su **DUNKERQUE** Nolan insistió en que él no la veía como una película de guerra, sino de supervivencia. Y habló de ella como de una historia de miedo: “*Es más una película de terror que de guerra. Se trata de un terror psicológico, en torno a amenazas invisibles. Los chicos de las playas sabían muy poco de lo que estaba sucediendo y de lo que iba a suceder, y yo quiero poner al espectador en esa misma tesitura*”.



DUNKERQUE es un relato en tiempos de guerra, de hombres en un paisaje devastado por la guerra, como lo fueron antes **La colina de los diablos de acero** (*Men in war*, 1957) de Anthony Mann, **Uno rojo, división de choque** (*The Big Red One*, 1980) de Samuel Fuller o **La delgada línea roja** (*The Thin Red Line*, 1998) de Terrence Malick, historias ambientadas en unas coordenadas históricas precisas, empero planteadas con suficiente amplitud de miras como para trascenderlas. Al igual que en estos otros títulos, en **DUNKERQUE** no hay glorificación de las hazañas bélicas ni exaltación del ardor guerrero, sino una aproximación a la contienda que da cuenta de toda su complejidad. En “*Las cosas que llevaban los hombres que lucharon*”, Tim O’Brien, que combatió en Vietnam, había escrito:

“La guerra es el infierno, pero eso no significa ni la mitad de lo que es, porque la guerra es también misterio y terror, y aventura y valor, y descubrimiento y santidad, y lástima y desesperación, y ansiedad y amor. La guerra es asquerosa; la guerra es divertida. La guerra es excitante; la guerra es monótona. La guerra te convierte en hombre; la guerra te convierte en muerto”.

DUNKERQUE está construida sobre la premisa de que la guerra se vive de manera distinta según el frente en el que te toque luchar. Nolan transforma esta idea en filigrana narrativa. La película entrelaza tres historias que se desarrollan en tres espacios diferentes: tierra, mar y aire; en consecuencia, la cámara se emplaza en la costa, sobre la cubierta de diversas embarcaciones y a bordo de un par de “Spitfires”, multiplicando así los puntos de vista sobre el conflicto. Además, cada historia abarca un lapso de tiempo distinto: unos rótulos iniciales nos informan de que cuanto sucede en el espigón y alrededores

corresponde a una semana (aunque dure realmente dos o tres días a lo sumo), la travesía del “Moonstone” a través del Canal de la Mancha se desarrolla en una única jornada y la incursión de los cazas ingleses en una hora, un puzzle espacio-temporal que nos recuerda el triple clímax alterno de **Origen**. **DUNKERQUE** podría verse como un gran clímax de casi dos horas de duración. (...) Estas tres historias enriquecen nuestra percepción de los hechos y subrayan, sin contradicción, las limitaciones de esta misma percepción. (...).

Del mismo modo que Coppola quiso hacernos sentir qué fue Vietnam en **Apocalypse Now** (1979) o Spielberg quiso hacernos vivir de cerca el desembarco de Normandía en **Salvar al soldado Ryan** (Saving Private Ryan, 1998), Nolan quiere que el espectador sienta y viva qué se sintió y vivió durante aquella evacuación. (...).

A pesar de estar firmemente cimentada en la Historia, hay en **DUNKERQUE** una tenaz deriva hacia lo abstracto. Se ha señalado la invisibilidad de los soldados alemanes -apenas unas siluetas entrevistas al final-, pero no podemos descuidar tampoco el vaciado de los personajes protagonistas. De ellos solo sabemos los nombres y, en algún caso, ni siquiera eso. Al director le basta su actitud. De *Tommy* sorprende su callada determinación, de *Gibson* su firme silencio, de *Alex* su ambivalencia: unas veces es egoísta, otras generoso. Todos ellos son seres frágiles, desubicados, confundidos. A Nolan le interesa el estado físico y psíquico de aquellas personas. En **DUNKERQUE** domina el miedo a la muerte, que es el fin de todo, el cansancio, la desesperación, la duda, pero también está muy presente ese poco de entereza necesaria para no sucumbir a ello. Hay actos de cobardía no denigrantes y también actos de heroísmo entonados en voz baja. Hay acciones crueles y también acciones piadosas (...) Nolan entiende que hablar de una guerra conduce inevitablemente a hablar de la guerra en general, y que hablar de esta obliga a hacerlo de la violencia. De la misma manera que la enfermedad hace suyo al enfermo, la violencia impone su dictado en un territorio en conflicto. En **DUNKERQUE**, la violencia está asumida como algo natural por los personajes. El paisaje de muerte, destrucción y ruina de **DUNKERQUE** evoca otros paisajes vistos con anterioridad. (...)

Con **DUNKERQUE** hablamos de un trabajo magnífico que, por su manera de conjugar el espectáculo y la emoción, me hizo pensar en David Lean, el de **Sangre, sudor y lágrimas** (*In which we serve*, 1942) o **El puente sobre el río Kwai** (*The Bridge on the River Kwai*, 1957), obras notables no exentas de contradicciones. **DUNKERQUE**, la película más “inglesa” de Nolan desde **Following**, se suma de manera coherente a una filmografía de una solidez aplastante.

Texto (extractos):

José Abad, **Christopher Nolan**, col. Signo e Imagen/Cineastas, nº 114, Cátedra, Madrid, 2018.

Selección y montaje de textos e imágenes:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2018

Agradecimientos:

Adrián Chamizo Sánchez

José Abad Baena

Ramón Reina/Manderley

Patricia Garzón & Antonio Collados (Área de Recursos Gráficos y de Edición.UGR)

Imprenta del Arco

María José Sánchez Carrascosa & Jesús García Jiménez

In memoriam

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,

Alfonso Alcalá & Juan Carlos Rodríguez

CHRISTOPHER NOLAN

Christopher Edward Nolan

Londres, Inglaterra, Gran Bretaña, 30 de julio de 1970

FILMOGRAFÍA (como director)

1997	DOODLEBUG [corto].
1998	FOLLOWING
2000	MEMENTO
2002	INSOMNIO (<i>Insomnia</i>).
2005	BATMAN BEGINS
2006	EL TRUCO FINAL (<i>The prestige</i>).
2008	EL CABALLERO OSCURO (<i>The Dark Knight</i>).
2010	ORIGEN (<i>Inception</i>).
2012	EL CABALLERO OSCURO: LA LEYENDA RENACE (<i>The Dark Knight rises</i>).
2014	INTERSTELLAR
2015	Quay [corto].
2017	DUNKERQUE (<i>Dunkirk</i>).



En anteriores ediciones del ciclo
CINEASTAS DEL SIGLO XXI
han sido proyectadas

(1) **DAVID FINCHER** (febrero 2016)

Seven (*Seven*, 1995)

El club de la lucha (*Fight club*, 1999)

La habitación del pánico (*Panic room*, 2002)

Zodiac (*Zodiac*, 2007)

El curioso caso de Benjamin Button (*The curious case of Benjamin Button*, 2008)

La red social (*The social network*, 2010)

Perdida (*Gone girl*, 2014)



(II) **WES ANDERSON** (mayo 2017)

Los Tenenbaums (*The Royal Tenenbaums*, 2001)

Life Acuatic (*The Life Aquatic with Steve Zissou*, 2004)

Viaje a Darjeeling (*The Darjeeling Limited*, 2007)

Fantástico Mr. Fox (*Fantastic Mr. Fox*, 2009)

Moonrise Kingdom (*Moonrise Kingdom*, 2012)

El Gran Hotel Budapest (*The Grand Budapest Hotel*, 2014)



(III) **JAMES GRAY** (mayo 2018)

La otra cara del crimen (*The Yards*, 2000)

La noche es nuestra (*We own the night*, 2007)

Two lovers (*Two lovers*, 2008)

El sueño de Ellis (*The immigrant*, 2013)



ENERO 2019

**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII):
STEVEN SPIELBERG
(y 6ª parte)**

JANUARY 2019

MASTERS OF CONTEMPORARY
FILMMAKING (VII):
STEVEN SPIELBERG (and part 6)

Viernes 11 / Friday 11th 21 h.

LAS AVENTURAS DE TINTÍN (2011)

(THE ADVENTURES OF TINTIN)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 15 / Tuesday 15th 21 h.

CABALLO DE BATALLA (2011)

(WAR HORSE)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 18 / Friday 18th 21 h.

LINCOLN (2012)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 22 / Tuesday 22th 21 h.

EL PUENTE DE LOS ESPÍAS (2015)

(BRIDGE OF SPIES)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 25 / Friday 25th 21 h.

MI AMIGO EL GIGANTE (2016)

(THE BFG)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 29 / Tuesday 29th 21 h.

LOS ARCHIVOS DEL PENTÁGONO (2017)

(THE POST)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en la SALA MÁXIMA de la
ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA (Av. de Madrid).
Entrada libre hasta completar aforo
All projections at the Assembly Hall in the Former
Medical College (Av. de Madrid)
Free admission up to full room

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" n° 26

Miércoles 9, a las 17 h.

EL CINE DE STEVEN SPIELBERG (y V): 2011-2018

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza



ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE
DESCARGA NUESTRO CUADERNO DE ESTE CICLO EN: lamadraza.ugr.es/publicaciones

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

lamadraza.ugr.es
Síguenos en redes sociales
facebook, twitter e instagram