

*Para Eduardo, Beatrice y Clara,
en recuerdo de nuestras sesiones de cine
los sábados por la noche*

El cine es tanto un pensamiento que
adquiere forma como una forma que
permite pensar.

ANTONIO JOSÉ NAVARRO



Un cineasta sólido en tiempos líquidos

Christopher Nolan nació en Londres el 30 de julio de 1970. Es el segundo de los tres hijos del matrimonio formado por Brendan James Nolan, redactor publicitario británico, y Christina Jensen, asistente de vuelo y profesora de inglés, de nacionalidad estadounidense. Pasó su niñez entre Londres y Chicago, lo que tuvo que facilitarle las cosas en el momento de incorporarse a la industria norteamericana. Las películas predilectas de su infancia y adolescencia fueron las mismas de otros niños y adolescentes de enton-

ces: *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977) de George Lucas, *La espía que me amó* (*The Spy Who Loved Me*, 1977) de Lewis Gilbert o *En busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981) de Steven Spielberg¹, títulos todos ellos —en especial el primero y el último— que provocaron un asombro duradero en los espectadores de la época (un asombro que, al pasar a la dirección, ha intentado denodadamente reavivar en cada nueva propuesta). Se inició en su juventud, como otros compañeros de generación, rodando películas caseras con una cámara de 8 mm de su padre. La afición no tardó en convertirse en pasión y, sin embargo, puestos a cursar estudios superiores, se decantó por estudiar Literatura Inglesa en la University College of London (UCL). ¿Pensaba ya en la importancia de un buen guion en la construcción del relato cinematográfico? No lo descartaría. En cualquier caso, esta formación ha debido de serle útil: Nolan, que pertenece a esa clase de cineasta que deja todo atado y bien atado en la fase de escritura, ha colaborado en los libretos de todas sus películas.

Con los años, sus gustos fueron ampliándose y diversificándose. De hecho, la lista de sus filmes preferidos destaca por su heterogeneidad: *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958) de Orson Welles, *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, 1962) de David Lean, *Topkapi* (1964) de Jules Dassin, *Contra el*

¹ Christopher Nolan declaró a Gabriel Lerman: «Las películas que más me gustaban se correspondían con el cine más masivo de Hollywood, como *En busca del arca perdida* y cosas por el estilo [...]. Recuerdo que la primera película que vi en mi vida fue *Blancanieves y los siete enanitos* y me asusté mucho con la transformación de la reina mala en una bruja, recuerdo esa escena muy bien. También me impactó mucho *La guerra de las galaxias*, y nunca me voy a olvidar de cuando fui a ver *La espía que me amó* con mi padre y mi hermano. Recuerdo muy bien esas experiencias», «El cine es algo que se parece mucho a la magia», *Dirigido por...*, núm. 362, diciembre de 2006, págs. 36-37.

imperio de la droga (*The French Connection*, 1971) de William Friedkin, *Chinatown* (1974) de Roman Polanski, *El hombre que pudo reinar* (*The Man Who Would Be King*, 1975) de John Huston o *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, filmes sólidos cuya influencia benéfica se entrevé aquí y allá, a lo largo y ancho de su filmografía². Un nombre se ha repetido con insistencia, el de Stanley Kubrick, en especial desde que saltara al cine de gran aparato y empezara a poner en pie proyectos *con pretensiones*. En sus años universitarios, nuestro autor organizó proyecciones de películas en 35 mm, una declaración de principios para toda una generación de cinéfilos; estos quehaceres le permitieron reunir el dinero necesario para financiar sus primeras realizaciones *amateurs*, en las que contó con la colaboración desinteresada de amigos y conocidos de la UCL. Un cortometraje suyo, *Tarantella* (1989), se emitió en el canal de televisión PBS dentro de un programa llamado *Image Union*. Otro corto, *Larceny* (1995), fue seleccionado por el Festival de Cine de Cambridge. *Doodlebug* (1997), de solo tres minutos de duración, resulta hoy de gran interés por su *mise en abyme* y por la inclusión del tema del doble, que destaca entre sus temas recurrentes.

Rodado en blanco y negro, sin diálogos, *Doodlebug* se presenta como un esquinado homenaje a *El increíble hombre menguante* (*The Incredible Shrinking Man*, 1957), muy representativo de ese poso cinéfilo recién referido: un hombre (Jeremy Theobald), vestido con unos pantalones y una

² De todos modos, tal como escribí en otra ocasión, «Nolan es un cineasta cinéfilo, pero no a la manera de otros, que atiborran sus filmes de homenajes explícitos a las películas que jalearon en su infancia o juventud. Nolan prescinde de guiños cómplices en beneficio de una interiorización de sus referentes; los convierte en la argamasa con que construye el edificio y no en un simple adorno de la fachada», «Un clásico del futuro», *Granada Hoy*, 9 de marzo de 2015.

camiseta blanca que hacen pensar en la vestimenta del actor Grant Williams en la película de Jack Arnold, intenta golpear con un zapato algo minúsculo que corretea por el suelo del apartamento; cuando consigue atraparlo descubrimos que se trata de una réplica liliputiense suya que, a su vez, quiere atrapar a alguien aún más pequeño; el protagonista aplasta esta criatura mínima antes de que entre en cuadro una réplica gigantesca que acabará con él de un zapatazo. A pesar de su aparente unidad de acción, la información suministrada por distintos relojes difiere entre sí, como si en vez de un espacio físico observáramos uno mental, pesadillesco. La música de David Julyan anticipa las composiciones de Hans Zimmer, mientras la atmósfera crispada y onírica hace pensar —me hizo pensar— en el David Lynch de *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977). Nolan firmó el guion, la fotografía y el montaje; su esposa Emma Thomas aparece como productora, un cargo que continuará desempeñando de ahí en adelante.

En 1998, Christopher Nolan debutó en el largometraje con una modestísima producción, *Following*, que, a pesar de estar realizada en la marginalidad, no se resignaba a ser marginal. Nuestro autor coincide en este aspecto con otros contemporáneos suyos —Quentin Tarantino, Bryan Singer, M. Night Shyamalan o Darren Aronofsky—, cineastas que militaron en sus inicios en las filas del cine independiente no tanto por convicción, sino por necesidad. Quiero decir que esta independencia no respondía al deseo de situarse al margen de la industria *mainstream* o de las grandes cadenas de producción y distribución, y acometer una labor que difícilmente tendría cabida en ellas —como han hecho Jim Jarmusch, Hart Hartley, Gus Van Sant o Todd Solondz—, sino que obedecía a una circunstancia pasajera, brevísima en el caso de Nolan, que usaron a modo de trampolín para dar el salto al cine de serie A. La incorporación de Nolan a produc-



El impactante plano final de *Doodlebug*.

ciones de gran presupuesto sucedería de manera cuasi natural, sin grandes componendas ni graves fricciones, como sí ocurrió con, pongamos por caso, Darren Aronofsky (pero esta es otra historia). En apenas unos años, Nolan abandonó los presupuestos de unos pocos millones a favor de proyectos que rebasaban la vertiginosa cifra de los cien millones de dólares. El paso dado fue enorme, aunque él se haya empeñado en minimizarlo:

Puede parecer increíble, pero siempre estoy diciendo que mi forma de encarar el proceso de creación de una película siempre ha sido el mismo. Cuando hice *Following*, por ejemplo —una película que filmamos con un grupo de amigos una vez por semana durante un año—, el proceso fue exactamente el mismo. En el plató siempre observo lo que sucede como si fuera una persona más del público; trato de reflexionar sobre la imagen que estamos filmando y sobre cómo hará avanzar la historia, y pensar cuál será la próxima imagen. Este proceso siempre ha sido igual

para mí y, aunque parezca extraño, por grande que sea el proyecto eso nunca ha cambiado³.

Algunos interpretaron este cambio de tercio como una claudicación. Al embarcarse en una empresa de tan «dudosa credibilidad» como la puesta al día de las aventuras de Batman, entre los que habían aplaudido sus primeros y arriesgados trabajos no faltó quien le retiró el saludo. ¡Ah, los apriorismos! A nadie se le escapa que estos macroproyectos suelen simplificar sus planteamientos dramáticos para así llegar a un público más amplio y aumentar las posibilidades de amortización de unos desembolsos millonarios; ahora bien, de ahí a pensar que toda superproducción es tierra yerma hay un abismo (no cansaré al lector con ejemplos que tirarían por tierra tamaño desatino). Para colmo, su empeño en trascender los materiales de partida, incluidas sus incursiones en el cine de superhéroes, tampoco ha sido bien acogido. ¡Ah, los prejuicios! Christopher Nolan es un narrador con ganas de contar historias, deseoso de que estas historias cuenten cosas, lo cual le ha granjeado fama de petulante y pretencioso entre la crítica y el público. En 2010, tras el estreno de *Origen (Inception)*, Manuel Yáñez Murillo adoptaba una actitud, por desgracia, bastante extendida:

¿Cabe emparentar la densidad filosófica de su cine con la de Kubrick y Tarkovski, o quizás está más cerca del Alex Proyas de *Dark City* y el Tarsem Singh de *La celda*? ¿Recoge su cine el aliento modernista de Resnais o se limita a tantear su geometría en la línea del *¡Olvidate de mí!* (2004) de Michael Gondry? ¿Cabe considerar a Nolan entre los grandes cineastas de su generación (los nacidos en torno a 1970) como Paul Thomas Anderson o James Gray, o

³ Gabriel Lerman, «Siempre me han fascinado los sueños», *Dirigido por...*, núm. 402, julio-agosto de 2010, pág. 33.

quizás está más cerca de los directores con oficio, una liga en la que compartiría lugar con, por ejemplo, Bryan Singer? Prefiero decantarme por el escepticismo⁴.

Mi opinión es muy distinta (y tan parcial como la de Yáñez Murillo). Veamos: ante todo, es cierto que Nolan participa del cine de atracciones actual en el sentido de que el despliegue de la maquinaria hollywoodiense, la técnica y la tecnología cumplen un papel fundamental a la hora de crear sensaciones o despertar emociones, pero al contrario de esos practicantes del producto «palomitero», artífices de bacanales millonarias que no buscan otra cosa que buenos dividendos en taquilla —ahí están los socorridos casos de Michael Bay, Roland Emmerich o Tony Scott—, él confía plenamente en las posibilidades discursivas y expresivas, éticas y estéticas del relato cinematográfico. Las de Nolan quizás recuerden las propuestas severas de Stanley Kubrick, pues sí, pero su concepción espectacular del medio apunta más bien hacia los ejemplos de David Lean y Akira Kurosawa. No digo que su trabajo esté a la altura del de estos dos maestros —tampoco lo niego—, sino que trabaja desde premisas similares. Hablamos de un constructor de grandes relatos dirigidos al gran público, no a élites o minorías; unos relatos lo bastante porosos como para embeberse de una reflexión de largo alcance. El rigor, la inteligencia o la coherencia con que ha ido construyendo su filmografía están fuera de discusión; también las ambiciones depositadas en cada nuevo trabajo. Las preguntas que se hace y que nos hace me parecen dignas de atención; también la mirada oblicua que dirige al presente. Un aspecto, el de la dimensión social del cine, que para mí supone un desafío constante.

⁴ Manuel Yáñez Murillo, «Arquitecturas virtuales», *Cahiers du Cinéma. España*, núm. 36, julio-agosto de 2010, pág. 27.

Desde el año 2012 imparto la materia «Cine y sociedad en Italia» en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada. En las clases planteo los vínculos que unen el Séptimo Arte a la sociedad a través de un recorrido por la historia del cine transalpino. Parto de una serie de convicciones: el cine no captura imágenes del tiempo en abstracto, sino imágenes de su tiempo concreto; o sea, el cine puede mirar hacia el ayer o hacia el mañana, pero actúa anclado en el día de hoy... irremediabilmente. Todo cineasta emplea los recursos a su alcance a fin de hacer su trabajo más interesante o atractivo para su público potencial, el del momento, y a su vez el momento impregna de manera indeleble ese trabajo suyo. Toda imagen está datada. Toda historia es historia contemporánea, como dijo Benedetto Croce. No importa que se desarrolle en un pasado remoto o en un futuro aún más inalcanzable; cualquier película hablará indefectiblemente del tiempo presente de su realización: *La corona de hierro* (*La corona di ferro*, 1941) de Alessandro Blasetti, ambientada en un tiempo pretérito y una tierra legendaria, está imbuida del imaginario y la parafernalia fascistas de la época; en cambio, *Fabiola* (1948), también de Blasetti, que trata de la persecución del cristianismo en la Roma imperial, debe interpretarse como un gesto de contrición, no importa cuán sincero o impostado, en los años en que estaban saliendo a la luz las aberraciones cometidas contra el pueblo judío por la bestia nazi. Al comparar los primeros y los últimos trabajos de Federico Fellini o de Luchino Visconti, las diferencias entre unos y otros responden a su «evolución» como autores —la fidelidad al propio ideario no implica a la fuerza ensimismamiento o inmovilismo— y, sin duda, a los cambios sufridos por la sociedad italiana o el propio medio.

Además de un análisis ortodoxo en virtud de sus méritos cinematográficos, haré una lectura en clave social del cine de Nolan, no por capricho, sino porque su obra lo está re-

clamando a gritos. Para hacer un retrato de nuestra sociedad lo suficientemente complejo me he servido con profusión de la obra de Zygmunt Bauman —«un filósofo de la vida cotidiana», en palabras de Leonidas Donskis—, un lúcido retratista de nuestros días. Bauman ha encontrado la metáfora idónea para describir nuestro tiempo: la liquidez (que en español posee una acepción añadida, la monetaria, extremadamente significativa), que resumiré a grandes rasgos. Para Bauman, la búsqueda de libertad iniciada en la modernidad ha acabado transformándose en afán de independencia y conociendo un inesperado quiebro: la ruptura entre el objetivo personal y el proyecto colectivo, favorecida por las nuevas dinámicas sociales y alimentada por unos intereses económicos que salen reforzados del debilitamiento de los vínculos existentes entre el individuo y los demás. Hoy, «la individualización es un destino, no una elección», escribía Bauman⁵. Las empresas multinacionales, que cuentan con sedes diseminadas por doquier gracias a la deslocalización, quieren colaboradores independientes, desarraigados y libres de equipaje: gente que se las apaña con un ordenador portátil, un teléfono móvil y la preceptiva tarjeta de crédito. El siguiente ejemplo, citado por Bauman, pertenece a Daniel Cohen: antaño, la persona que entraba a trabajar en una fábrica Ford tenía muchas probabilidades de permanecer en el mismo lugar el resto de su vida; quienes entran a trabajar para Microsoft, por el contrario, saben dónde están hoy, no dónde estarán mañana. Y quienes permanecen a pie de fábrica han sustituido el escalofrío ante el silencio de Dios por la desazón ante la indiferencia del Capital. Esta precariedad introduce en la vida de cualquiera un alto grado de desasosiego: Bauman habla

⁵ Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, pág. 39.

de una «Trinidad Profana» formada por la incertidumbre, la inseguridad y la desprotección⁶, unas circunstancias harto bien conocidas por los protagonistas de las ficciones de Nolan.

Para colmo de males, el siglo XXI nos ha inmerso en un proceso globalizador cuyos rasgos distintivos son el dismantelamiento de las medidas proteccionistas fomentadas por el Estado del Bienestar, la liberalización de los mercados y el triunfo de una economía orientada exclusivamente hacia el consumo (hemos pasado de ser una sociedad de productores a ser una sociedad de consumidores)⁷. La licuefacción de la sociedad ha supuesto la liberación del Capital de toda atadura política, cultural o ética, y la supremacía del Mercado está reduciendo drásticamente el margen de maniobra del Estado. La reducción, supresión o privatización de servicios (derechos) otrora garantizados por el Estado obliga al individuo a obtenerlos por sí mismo, lo que aumenta aún más esa sensación de indeterminación, precariedad o transitoriedad. Todo fluye, nada permanece. Valores sólidos antaño devienen líquidos hogaño: la coherencia o la continuidad, la dedicación a un proyecto a largo plazo, ceden ante el empuje de una mayor flexibilidad, disponibilidad y movilidad. La velocidad y no la duración es lo que importa. Todo producto es caduco en tanto susceptible de mejoras, pero es que además la durabilidad es contraproducente para el mercado: el beneficio está en el rápido desgaste del artículo y en su inmediato reemplazo. Vivimos en el tiempo de la obsolescencia programada; una época en la que nada, absolutamente nada, «ni siquiera la vida eterna, parece destinada a durar siempre»⁸. El valor de la novedad está por encima de lo perdurable; lo duradero o

⁶ *Ibidem*, pág. 192.

⁷ Zygmunt Bauman, *Identidad*, Madrid, Losada, 2005, págs. 142-143.

⁸ Zygmunt Bauman, *La cultura como praxis*, Barcelona, Paidós, 2002, pág. 10.

estable cede ante lo contingente y efímero. Bauman habla de la sociedad contemporánea como de «una versión siniestra de un juego de las sillas que se juega en serio»⁹. No se me ocurre símil más incómodo ni juicio más certero.

El cine no es ajeno a esto, al contrario. Este cambio de paradigma social ha coincidido con una profunda renovación de la industria que atañe a la producción, la difusión o el consumo del cinematógrafo. Por un lado, la globalización ha supuesto la internacionalización de las inversiones financieras, con todo lo que ello comporta¹⁰; por otro, se han multiplicado el número y el tipo de pantallas a nuestra disposición —salas de cine, televisión, ordenadores, teléfonos móviles, monitores en medios de transporte, etc.—, que han estimulado el disfrute solitario; el cine ha perdido práctica y definitivamente lo que tenía de ritual colectivo para convertirse en un vicio privado. Este carrusel evanescente en el que vivimos se ha reflejado en la pantalla (las pantallas) que nos rodean: el cine comercial del siglo XXI se

⁹ Zygmunt Bauman, *Vida líquida*, Barcelona, Paidós, 2006, pág. 12.

¹⁰ Gilles Lipovetsky y Jean Serroy recuerdan que «las películas americanas están financiadas de manera creciente por el capital extranjero: el 32 por 100 de las 30 películas más taquilleras de 2001 se financió con capitales internacionales. Las inversiones alemanas representan entre el 15 y el 20 por 100 de los 15.000 millones de dólares que moviliza la financiación de todas las películas de las principales firmas de Hollywood [...]. En un trienio (2004-2007) se han invertido en el cine estadounidense casi 10.000 millones de dólares. Wall Street ha firmado un acuerdo de financiación con la Paramount de 300 millones de dólares y con la Fox de 600 millones, y además ha pasado a controlar ciertos estudios, como la MGM. El Deutsche Bank, por su lado, sostiene con 600 millones de dólares la mitad de la producción de Universal y de Sony Columbia, y Goldman Sachs puso sobre la mesa mil millones de dólares para financiar Weinstein Company. Para neutralizar los riesgos, los fondos de inversión intervienen en el conjunto de la producción de un estudio», *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, 2009, págs. 23 y 57, respectivamente.

caracteriza por someter al espectador a un continuo bombardeo visual y sonoro; las imágenes de tantos filmes son lujosas antes que expresivas, pero inevitablemente expresión del culto al lujo actual; y el relato tradicional se resiente y se pone en entredicho, unas veces de manera consciente, otras de manera inconsciente¹¹. La introducción de la tecnología digital ha aumentado esta idea de crisis, ruptura o fin del mundo. Por una parte, la industria ha prescindido del soporte sólido, la película de celuloide —una realidad tangible—, a favor del soporte digital y los datos numéricos —una información susceptible de ser almacenada indistintamente en un disco duro o en millones. A su vez, las imágenes digitales son en extremo manipulables, fluidas, hasta el punto de que lo filmado será un pálido reflejo de lo que veremos proyectado; los actores apenas reconocerán lo que interpretaron delante de la cámara en la acción de la pantalla¹².

Algo quizás hayamos ganado.

En el ámbito cultural, esta liquidez ha culminado un proceso erosionador que ha socavado definitivamente (¿definitivamente?) los cimientos de las numerosas torres de marfil desperdigadas a lo ancho y largo del mundo, y diluido (no eliminado) las jerarquías, y cuestionado (no derrumbado) las barreras que separaban la alta cultura de la baja cultura; una distinción que reproducía y perpetuaba las diferencias de clase. Zygmunt Bauman nos recuerda que an-

¹¹ «Aunque la legibilidad inmediata sigue siendo el principio básico del guión hollywoodiense, el esquema símples de la trama única, con un planteamiento, un desarrollo y un final, ya no está en circulación. La unidad de acción, heredada de la vieja regla clásica que distinguía entre acción principal y acciones secundarias, ha saltado en pedazos», *ibidem*, pág. 101.

¹² Ángel Quintana, *Después del cine*, Barcelona, Acantilado, 2011, página 73.

taño existían los gustos de la élite —la llamada *alta cultura*—, los gustos mediocres o «filisteos» —típicos de la clase media— y los gustos vulgares —característicos de las clases bajas—, «y mezclar esos gustos era más difícil que mezclar agua con fuego»¹³. Hoy, el artista es omnívoro y degusta con igual fruición la filosofía de Friedrich Nietzsche y los tebeos de Batman, y se atreve con síntesis temerarias, no forzadas: «las relaciones culturales ya no son verticales sino horizontales: ninguna cultura [entiéndase: *ninguna expresión cultural*] tiene derecho a exigir la subordinación, humildad o sumisión de otra por la simple consideración de su propia superioridad»¹⁴.

Algo hemos ganado y algo estamos perdiendo.

Uno de los síntomas más acusados de esta sociedad es la transitoriedad: ninguna etapa o aspecto mantiene firmes sus contornos durante un período prolongado. En el ámbito cinematográfico, aumentan los productos de usar y tirar (citaría el nombre de un cineasta muy admirado por Nolan, Ridley Scott). Incluso las obras de cineastas voluntariosos quedan marcadas por el estigma de la dispersión a poco que intenten adecuar el ritmo de trabajo a los vientos cambiantes (pensemos en la filmografía contradictoria de Zack Snyder). En dicho contexto, la labor de Christopher Nolan se distingue por una firme voluntad de permanencia. En estos tiempos líquidos, el cine de Nolan quiere durar, perdurar; es sólido según lo que en el pasado se entendía por solidez. Nolan combate los síntomas más evidentes de la disolución desde unos postulados estéticos y éticos que se irán definiendo y robusteciendo a medida que se haga fuerte dentro del cine *mainstream*. ¿A medida que se in-

¹³ Zygmunt Bauman, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2013, pág. 11.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 37.



Los protagonistas de Nolan son individuos escindidos, rotos, frágiles.

tegre en el sistema y claudique? Pudiera ser verdad esto y pudiera ser que en el intento de responder a sus propias preguntas haya emprendido un viraje desde posiciones puramente interrogativas hasta posiciones afirmativas, desde un «No hay salida» hasta un «Debemos encontrar una». Es un viraje lícito y está bien argumentado y, como dije a propósito de Visconti y Fellini, la fidelidad al propio ideario no ha de suponer ensimismamiento o inmovilismo.

El cine de Nolan acusa la licuefacción del mundo moderno 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 que decía líneas atrás. El castillo de naipes aguanta en pie en delicado equilibrio: Nolan nos recuerda que la ficción no es la realidad, sino una interesada reconstrucción de esta; ahora bien, la realidad, para darse a entender, recurre a menudo a la ficción.

La actitud de Christopher Nolan ante el mundo es extremadamente consciente, como tendremos ocasión de ver en las páginas que siguen. Su cine está recorrido por una firme voluntad ontológica y epistemológica, que aborda abiertamente algunas cuestiones esenciales sobre el ser y el conocimiento, y se aventura en las interioridades de la psique y de los constructos del hombre. 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* (2000) 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.