

Influencia y legado de Borges en el cine de Christopher Nolan

Influence and Legacy of Borges in Christopher Nolan's Cinema

Autor: Jorge Zavaleta Balarezo¹

Filiación: Investigador independiente, Perú.

Email: jzb27@hotmail.com

Abstract

El artículo propone una relación de influencia entre la obra de Jorge Luis Borges, sobre todo a partir de sus relatos, y el cine del director británico Christopher Nolan. En base a los conceptos de Borges sobre la ciencia ficción y tomando ejemplos y citas de sus cuentos, el autor intenta establecer una correspondencia que va de la literatura al cine, donde el segundo pone en primera plana la importancia y trascendencia de la primera. La recurrencia a señales y referencias borgianas, traducidas e interpretadas en el cine de Nolan, dan cuenta del sólido sistema basado en la literatura de Borges y en la recurrencia de temas como el infinito, la eternidad, el doble, la totalidad, lo onírico, sumados a la dimensión filosófica que, precisamente, recoge Nolan en la mayor parte de su filmografía y hace explícita en *Inception* y *Interstellar*. Este artículo se inscribe, asimismo, en la relación entre Borges y el cine que, como se sabe, fue un espectáculo que lo maravillaba y al cual siguió asistiendo así ya hubiera perdido la visión.

Palabras Clave: Borges, Christopher Nolan, Cine, Ciencia Ficción, Memoria, Individualidad.

Abstract

The article proposes an influence relationship between the work of Jorge Luis Borges and the filmography of the British director Christopher Nolan. Based on the concepts of Borges about science fiction and taking examples and quotations from his stories, the author attempts to establish a correspondence that goes from the literature to the cinema, where the second puts in front the importance and significance of the first. Recurring signals and borgesian references, translated and interpreted in Nolan's films, reveal a solid system in the literature of Borges and his main topics: infinity, eternity, totality, dreams, "the double". All these themes, and some others, contribute to the philosophical dimension that Nolan precisely reflects in most of his films and make

explicit in *Inception* and *Interstellar*. Also, this article follows the relationship between Borges and cinema. This was, as we know, a spectacle that amazed him and which continued to attend when he had already lost vision.

Keywords: Borges, Christopher Nolan, Film, Science Fiction, Memory, Individuality.

En “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, uno de los cuentos más célebres de Jorge Luis Borges, el narrador atribuye a Bioy Casares la cita de “uno de los heresiarcas de Uqbar” según la cual los espejos son abominables, como la cópula, porque “multiplican el número de hombres” (9). Esta concepción de lo infinito es también uno de los temas guía de *Interstellar*, la última película que ha rodado, con mucho oficio y sentido profesional y artístico, Christopher Nolan². El filme relata un viaje sideral, interestelar, y las consecuencias de esta travesía en el terreno de la ciencia ficción, y -sin que ello signifique una paradoja- acoge algunas tramas y figuras borgianas como aquella de “La Biblioteca de Babel”, representada idealmente en la pantalla con el objetivo de volver sobre la memoria, el tiempo, la totalidad, los laberintos, y la importancia que todos estos elementos tienen para el ser humano.

Christopher Nolan ha reiterado su fascinación por Borges en una entrevista con Dave Karger, de *The New York Times*, en la que el periodista le pregunta, a propósito de *Inception*, su séptima obra, a quién leía mientras preparaba esta película: “¿A Freud? ¿A Philip K. Dick?”. Y Nolan responde:

Probably Borges. I'd like to think this is a movie he might enjoy. *[laughs]* It sounds like a highfalutin reference in some ways, but the truth is, he took these incredibly bizarre philosophical concepts – like who wants more time to finish a story in his head, and he's granted more time by time slowing down, as the bullet travels between the gun and him – and makes them into very digestible short stories (Nolan).

Además, Sejger Macura señala a propósito de esta relación con Borges:

Apart from many other influences, cinematic and literary alike, Nolan did unmistakably single out Borges as one of the main sources of inspiration: “I've always got a lot out of reading his short stories and his approach to paradox”... The two artists' common interest in dreams is further corroborated by Nolan's

identification of the idea informing the movie: “I’ve been interested in dreams since I was a kid and I’ve wanted to do a film about them for a long time...” (492)

Habría que situar el rol de Borges en relación a la ciencia ficción, antes de continuar con los vínculos con el cine de Nolan y la obra del autor de *Ficciones*. Según J. Andrew Brown, Borges puede ser considerado un precursor del hipertexto y la era digital así como la llamada tecnociencia. En una reseña de los libros *Borges 2.0: From Text to Virtual Worlds*, de Perla Sassón-Henry, y *Cy-Borges: Memories of the Posthuman in the Work of Jorge Luis Borges*, editado por Stefan Herbrechter y Ivan Callus, Brown enfatiza el rol precursor del autor de *El informe de Brodie* y cómo sus textos, más asequibles en esta época precisamente gracias a la tecnología, se han convertido en referentes ineludibles de la nueva realidad que vive el mundo, así como tuvieron un rol anticipatorio. Uno de los autores, también escritor, que menciona Brown, es el desaparecido Umberto Eco, quien desde hace años escribía sobre la cultura de masas, semiología y la era digital y quien asimismo atribuyó a Borges un rol adelantado a su época.

De acuerdo a José de Ambrosio:

Jorge Luis Borges no nos legó viajes en el espacio o en el tiempo, extraterrestres, mundos paralelos, máquinas de singular invención ... Dentro de su temática predomina, sí, la literatura fantástica. Relató sobre un mundo inventado que termina por invadir el nuestro, inmortales, objetos imborrables para quien los mira un instante, el punto donde convergen otros puntos, *el otro*, memorias totales, bibliotecas que son metáforas del universo, el azar rigiendo sigiloso los destinos del mundo, un libro infinito, piedritas que se multiplican libres de la aritmética, un hombre soñado a quien el fuego da vida, un disco con un solo lado, la suspensión secreta del tiempo. (49)

A partir de esta cita podemos recordar o situar algunos temas recurrentes en Borges, que recorren toda su narrativa. La propia cita sirve para activar el desarrollo de ideas propuestas por el escritor argentino en el cine de Christopher Nolan, las cuales pueden advertirse ya desde sus primeras películas, como *Following* y *Memento*. Pero será con *Inception* -que está colmada de referencias centrales y puntuales al universo borgiano, incluso desde su carácter onírico, de una doble dimensión, de un misterio sin aparente resolución- que la obra del director inglés tomará un giro a partir del cual las alusiones

o incluso “guiños” al vasto sistema literario de Borges se convertirán en un punto neurálgico, no pocas veces decisivo.

Un director surgido antes que Nolan, el británico Peter Greenaway, ha demostrado por su parte y desde los años 90, su propia fascinación por Borges y en escenas de varias de sus películas se adhiere a las teorías y representaciones de este escritor:

No son pocos los elementos que, en Greenaway, guardan afinidades con los procedimientos ficcionales del escritor argentino, sobre todo en lo que toca a la práctica consciente del artificio por el artificio, a la mirada enciclopédica sobre el mundo, al ejercicio de las taxonomías fantásticas, a los embustes de autoría, al vértigo de las citas, a la dilución de las fronteras entre ensayo y ficción, a la manera de concebir el universo como una “Biblioteca de Babel”. (Maciel 207)

A lo largo de este ensayo identificaremos y señalaremos, sin un afán exhaustivo, algunas de estas citas y referencias puestas de manifiesto en las películas de Nolan, uno de los directores más relevantes del cine contemporáneo en Estados Unidos. A estas alturas debemos mencionar, además, que Nolan es un caso peculiar en la industria cinematográfica. Sus películas, aunque por lo general se valen de referencias filosóficas y cultas que bien podrían convertirlas en elitistas, son producidas pensando en un público masivo y acuden a argumentos con temas y subtemas que revelan lo más genuino del cine norteamericano, respetando su tradición y al mismo tiempo anticipándose a lo que vendrá, en estos tiempos de tecnología y cine digital.

En *Inception*, por ejemplo, el planteamiento de dimensiones distintas, como mundos aparte pero que se interrelacionan, precisamente a través del sueño, nos lleva a concebir la trama como una enrevesada telaraña que, de uno a otro extremo, fuerza los propios límites de la acción. ¿De qué manera percibir a Borges, a sus cuentos o ensayos en esta película filmada en 2010, en la que incluso surge una historia de amor que no por imaginada es menos fiel?

El debut cinematográfico de Nolan, quien es más conocido por el público masivo gracias a su trilogía *The Dark Knight*, basada en el cómic de Batman, se produjo con *Following* (1998), un filme en blanco y negro, que grafica las jornadas de un escritor que sigue a personas en la calle, en busca de probables argumentos para sus ficciones. Aparentemente no le rodean problemas ni debe enfrentarlos, pero, en cierto

momento, su propia ingenuidad lo hace víctima de eventos oscuros e inesperados. En esta suerte de “juego de emociones” que va de la calma a una frenética acción nos encontramos ante un protagonista que, finalmente, ha sido engañado. Ya Nolan adelanta en esta primera cinta algunas de las características que identificarán su posterior filmografía: el gusto por sorprender al espectador, diseñando un final inesperado, o la problematización angustiada de la vida de un hombre transformado por las circunstancias que lo acechan. En este sentido hay una cierta deuda con Hitchcock, cuyos filmes de *suspense* presentaban al hombre cotidiano enfrentado a un interminable vendaval de sorpresivas emociones.

Janet Maslin afirma en un comentario sobre *Following*, publicado en *The New York Times*:

“As "Following" teasingly confounds the viewer, it also unravels its mysteries through effectively moody acting (with Lucy Russell as the inevitable woman in the picture) and with agile hand-held camerawork that turns its spare look into an advantage. The look is admirable (Maslin).

Además de remarcarse el individualismo -y la soledad- del protagonista, en *Following* hay tiempo suficiente para enterarnos no solo de la vida sino de ciertas rutinas de este hombre promedio, ciudadano de una urbe posmoderna, que jamás intentaría una traición. En ese sentido, el de la individualidad que hemos recordado con Borges, cabe citar las acciones trepidantes e inesperadas de los protagonistas de dos de los relatos más acabados del autor argentino, Juan Dahlmann de “El Sur” -“Dahlmann aceptó la caminata como una pequeña aventura. Ya se había hundido el sol, pero un esplendor final exaltaba la viva y silenciosa llanura...” (168)- y Yu Tsun de “El jardín de senderos que se bifurcan” -“Bajo los árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña...” (89)

Los personajes de ambas tramas son héroes cercados o amenazados por un destino. La técnica y el estilo de Borges los sitúa, en la ambivalencia y peculiaridad de su condición casi exasperante, en un marco cinematográfico. Antes de continuar con el análisis de las influencias borgianas en las películas de Christopher Nolan, es importante referir que en la *opera prima* de este realizador asoma ya, con su

disimulada timidez y oculta tensión, esta suerte de personaje errático, que deambula en la noche, que se oculta, que finalmente paga muy cara su curiosidad, sus deseos y su ambición.

En *Memento* (2000), su segunda película, Nolan insiste en el protagonista único (el actor Guy Pearce) a quien acompañan solo dos personajes secundarios, uno de ellos, la *femme fatale* representada por la actriz Carrie-Anne Moss. Esta película planteó una experimentación que alcanzó popularidad cuando estábamos en el punto de partida de una sociedad que hoy se ha convertido dependiente en extremo de la tecnología y aspira, como una permanente ilusión, a una modernidad complaciente y total. Tal experimentación consistió en contar la historia comenzando por el final para llegar a un incierto y confuso principio. También cintas como *Irreversible* (2002), del argentino Gaspar Noé, y *5x2* (2004), del francés François Ozon, eligieron esta opción, representativa de un corriente “de avanzada” que fragmenta el relato y tiende a una narración cuyo objetivo es abolir el tiempo habitual y promedio de la ficción fílmica. Lo que vemos en el transcurso de *Memento* son solo pruebas de una información sobre hechos que pueden haber ocurrido o no.

El protagonista ha perdido la memoria, la amnesia lo persigue a cada instante y él busca ayuda para su difícil y acaso absurda condición haciéndose marcas en el cuerpo o tomándose fotografías. Con el útil recurso del “dato escondido”, del cual Ernest Hemingway siempre fue un maestro, *Memento* se constituye en una historia de interrogantes, otra vez de misterio, pero también le otorga a su protagonista la dimensión de un hombre atrapado y agobiado en una situación limítrofe. Acaso las señales de su propia vida que él encuentra en determinado lugar no son sino producto de su imaginación o mera coincidencia. Para alimentar la trama, existe el recuerdo, turbio, del asesino de la esposa del protagonista.

¿Cómo podemos situar la aún naciente influencia de Borges en esta nueva película de Nolan? Creemos que una pista segura es “El otro”, el relato que da inicio a *El libro de arena*. En este breve cuento, el personaje se encuentra con su doble muy cerca al río Charles, en Boston: “Sentí de golpe la impresión (que según los psicólogos corresponde a los estados de fatiga) de haber vivido ya aquel momento” (8). En

Memento, el protagonista cree haber estado antes en un “allí”, un lugar que recuerda borrosa, turbiamente. Mientras el relato de Borges supondrá el encuentro con un doble o alter ego más joven que el protagonista, el personaje de *Memento* podría pensar, incluso, que tiene más de un doble, o que todo lo que experimenta es producto de una malévola conspiración. Y es que la sospecha es otra de las herramientas de las que se vale Nolan para mantener la tensión en el espectador.

Pero desconocemos qué produjo la pérdida de la memoria, el proceso de amnesia que ha llevado al protagonista de la película hacia la resolución de un rompecabezas, a la obsesión de marcarse la piel y fotografiarse, mientras busca una salida, mínima, para su actual estado. Aparentemente, recibió un golpe en la cabeza y, a partir de allí, se urde toda la narración fílmica. ¿Y si es otro el que estuvo en su lugar viviendo o perpetrando ciertos hechos? En “El otro”, un personaje le dice al que es su réplica: “Si esta mañana y este encuentro son sueños, cada uno de los dos tiene que pensar que el soñador es él. Tal vez dejemos de soñar, tal vez no” (10). Ya la amnesia en *Memento* puede percibirse como una desconexión del mundo real, pero también como la sucesión de malentendidos. O, incluso, del surgimiento de un mundo onírico, de un sueño tras otro. Y ello es lo que sugiere la puesta en escena porque cada secuencia del filme incide en una progresiva y grave pérdida de lo vivido, mientras el protagonista insiste en hallar explicaciones. Pero si la dimensión onírica y la posibilidad de la existencia de un “otro” que actúa como impostor pueden muy bien barajarse como alternativas del argumento, no es menos cierto que, ya en esta película, Nolan se afirma más en el requerimiento de los temas borgianos. El sueño, como se sabe, es el gran tema de “Las ruinas circulares”, una de las obras maestras de Borges. Al respecto, Jaime Alazraki ha escrito:

Una primera respuesta emerge del hecho que aunque la vida puede ser un sueño, dentro de ese sueño también nosotros, criaturas del sueño de alguien, soñamos: la narración es un sueño de su creador pero los personajes creados se abandonan a sus propios sueños, o más precisamente: se les permite abandonarse a sus propios sueños. (9-10)

Esta idea plantea, en su raíz, la conjunción de los sueños como un ente infinito. Sueños de unos y de otros, de personajes de Borges que se entregan a la tarea de imaginar,

crear, re-crear. Cuando señalamos que *Memento* comenzaba por el “final” queremos referirnos también a otra de las dimensiones del sueño y los objetos o hechos soñados: su inconexión, su desorden, su ausencia de relación lógica. Si *Memento* se planteó como un ejercicio de experimentación -un filme particular en el marco de la cronología clásica que ha marcado a los productos de Hollywood desde sus inicios- los resultados fueron más que positivos. Peter Travers, crítico de cine de *Rolling Stone* culminaba su reseña sobre esta película en estos términos:

Memento is a movie that demands we trust no one. In only his second film, after 1999's *Following*, Nolan stages scenes of dizzying suspense that resonate with raw emotion. His reverse action isn't a trick — it's a way to put us inside Leonard's head. Like the best filmmakers at Sundance 2001, Nolan leaps into the wild blue and dares us to leap with him. Go for it (Travers).

Para Travers, como para muchos de sus colegas alrededor del mundo, la estela de Christopher Nolan se tornaba más luminosa. Un avance, una progresión que evidencian el perfeccionamiento técnico y estilístico de un cineasta a partir de guiones cuidadosamente elaborados, que resultan en películas llenas de detalles y curiosidades, y que son, ellas mismas, autoreferenciales.

Insomnia (2002) es un film policial en el cual se presenta un grave dilema ético. Este filme es un *remake*, la versión norteamericana de una cinta noruega dirigida por Erik Skjoldbjærg. La inevitable comparación entre el original y su réplica “a lo Hollywood” propone las distintas aproximaciones al tema. El argumento puede resumirse de una manera muy sencilla: en la búsqueda de un asesino, un policía mata por error a su colega y tendrá que cargar con la culpa de esa muerte. Mientras en la versión original, los hechos se van sucediendo sin ningún cálculo, con una casi absoluta frialdad, poniendo en la piel del policía, asesino por accidente, una urgencia por huir de esa realidad que lo acosa, en la versión norteamericana, en la que le cupo el rol central al actor Al Pacino, se aplican las fórmulas del policial clásico, que acuden en auxilio del protagonista y en su relativa redención.

¿Cómo incorpora Christopher Nolan en este thriller su ya consabida afición borgiana? Podríamos decir, solo para este caso, que no abundan las referencias a Borges en este eficiente policial, con un argumento atractivo, pero que no llega a calar como una obra

maestra. El género en el que inscribe *Insomnia* -el policial- y el aporte de Borges al relato del mismo tono se unen en un aspecto adicional. El título del filme alude a las noches en vela del detective que mató por error a su colega. En la versión noruega este “insomnio”, sumado a la preocupación, se advierten más graves y mejor trabajados como parte de la acción. Pero, como un asunto que tarde o temprano tiene que resolverse, en la película de Nolan, el detective encuentra una salida en la captura del criminal originalmente buscado. No estamos lejos, otra vez, de un tema tan cercano a Borges como el de los sueños, territorio acaso favorito del maestro argentino. En él se desarrollan no solo relatos colmados de fantasía e ilusión sino también de naturaleza trágica, como en “Funes, el memorioso”:

Diez y nueve años había vivido sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo. Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales. (106-107)

Ya Nolan había reconocido la influencia de este relato de Borges en *Memento*, como declaró a la revista *Movieline*:

I'm a huge Borges fan. I think *Inception* is very much inspired by things I've read of his; I think *Memento* is a strange cousin to *Funes the Memorious* - about a man who remembers everything, who can't forget anything. It's a bit of an inversion of that. What I was after was sort of the precision of a Borges story. I think his writing naturally lends itself to a cinematic interpretation because it is all about efficiency and precision, the bare bones of an idea (Yamato).

Como siempre en Borges, los territorios del sueño y la vigilia, de lo consciente y lo inconsciente, de lo real y lo deseado, no solo constituyen fronteras sino universos por habitar, siempre misteriosos, implacables, a veces siniestros. La alusión a la ceguera en este pasaje de “Funes, el memorioso” nos traslada al preciso instante en que en *Insomnia*, un tipo de “ceguera” produce la tragedia. En un ambiente colmado de neblina, en un terreno fangoso, en pleno bosque tupido y agreste, el detective dispara contra su colega y solo unos momentos después advierte su error. En el pasaje del relato borgiano se alude, además, a la memoria. En *Insomnia*, la memoria, el permanente recuerdo del hecho luctuoso será una de las marcas que llevará el

protagonista. Sobre la filiación borgiana al género policial, José Fernández Vega nos dice:

Durante la década de 1940, cuando emerge como el principal escritor de prosa de la Argentina, Borges publicó varias reseñas bibliográficas en *Sur* en las que trató asimismo de definir ciertos cánones a los que debiera ajustarse una narración policial de calidad. A fines de la década anterior había intentado algo similar desde la sección de letras extranjeras de *El hogar*, un semanario ilustrado dirigido a un público femenino de clase media muy alejado del modelo de jefatura espiritual que proponía *Sur* como revista literaria. (28)

Solo cabe anotar que en los medios referidos -*Sur* y *El Hogar*- Borges también publicó sus tempranas reseñas sobre cine y sus comentarios sobre novedades literarias. Entre las primeras destacan sus discusiones sobre futuros genios del cine como Chaplin y Orson Welles, además de referencias a Josef von Stenberg, de quien se reconoce deudor en el primer prólogo a *Historia universal de la infamia*.

The Prestige (2006) relata la historia de dos magos rivales entre sí, eternos competidores que buscan ofrecer, cada uno por su lado, el espectáculo que el público aplaudirá sin concesiones. Mas esta rivalidad se vuelve obsesiva, mientras el ambiente de las calles, la oscuridad de la noche, el tono que a ratos toma la narración fílmica, remiten a los textos de Hawthorne, Poe o Lovecraft. Un elemento de insania o locura parece atravesar esta película que la convierte ya no en el simple duelo de dos hombres, sino que trasciende hacia una parábola sobre el individuo, a su lucha por la sobrevivencia. Recurriendo a un tono tenso, de naturaleza operática, Christopher Nolan se encarga esta vez de tenderle una trampa al espectador. Si ya *Following* y *Memento* habían supuesto ejercicios de misterio, suspenso, y asuntos sin resolver, en *The Prestige* el espectador deberá esperar -literalmente- hasta el último minuto para enterarse de la verdadera historia que se ha contado. Ocurre una transmutación en ese instante final, un cambio, una revelación inesperada. Ese solitario eje del argumento apunta otra vez a la existencia del doble, de dos hermanos que, otra vez como en "El otro" de Borges, parecerían estar representando, sin el menor cálculo, roles equivalentes.

La escena final a la que nos referimos en *The Prestige* está vinculada a la ejecución de un hombre. A propósito de un instante tan trágico como crucial en la vida de un individuo, encontramos estas palabras en “El otro”: “Un hombre a punto de morir quiere acordarse de un grabado entrevisto en la infancia; los soldados que están por entrar en la batalla hablan del barro o del sargento”. (14)

Las gravitantes palabras de Borges entran en contacto con el epílogo de *The Prestige* en tanto, en el filme, uno de los protagonistas camina hacia la muerte, una muerte segura y previamente establecida. El tema de la rivalidad entre los magos ha llegado a sobrepasar el límite de lo normal o lo aceptado socialmente. Convertido en un conflicto que no pueden rehuir, esta competencia los obliga a muestras extremas de enfrentamiento. Mientras, la fotografía elige los tonos oscuros, sombríos, como para otorgarle a la acción un renovado verismo.

The Prestige se desarrolla a fines del siglo XIX en Londres y, en determinados momentos, ofrece al espectador la impresión de ser una película que recrea cierto ambiente gótico³.

Lealtad y traición, entonces, pueden interpretarse como temas que, progresivamente, Nolan ha ido incorporando a su filmografía, con una notable influencia borgiana, no solo literaria sino también de naturaleza filosófica. Si en *Following* y *Memento* se planteó el tema del individuo y del protagonista único, enfrentado a sus propios infiernos, en *The Prestige* el duelo de talento entre los magos describe una situación *sui generis* para la cual se espera una resolución absoluta, como si se tratara de una competencia deportiva.

Justamente, un cambio de giro es lo que va a caracterizar la obra de Nolan a partir de este momento. Hasta aquí se trató de referencias y alusiones borgianas múltiples, dispersas, aunque no del todo omnipresentes. Es con *Inception* y posteriormente con *Interstellar* que Nolan no solo crece en su rol y oficio de cineasta sino que incorpora la referencia borgiana casi textualmente, en un afán de totalidad, como si se tratara de imprimir las letras de Borges en celuloide.

En *Inception* (2010), Nolan despliega un imaginario que le debe tal vez demasiado a Borges y diseña un laberinto, un sueño sobre otro, un infinito. La aventura, así expuesta, aparenta no terminar, y en ella los actores Leonardo DiCaprio y Marion Cotillard forman una pareja que intenta escaparse de las coordenadas que les ha propuesto el relato y busca la realización de su propia ficción, así esta exista solo en sus mentes subversivas y palpitantes. *Inception*, tan recurrente en su concepción y espectacularidad, bebe de su propia y extrema fuente imaginaria. Nolan lee correctamente a Borges y asimila su poética tan sutil, a tal punto que el narrador argentino aparenta renacer, desde sus creaciones, en las sorprendentes y refinadas imágenes de esta película que, quizá sin quererlo del todo, significa un gran homenaje al célebre autor de *Ficciones*.

La historia del sembrador de sueños al que da vida DiCaprio, y que alude a la memoria y al intelecto, motiva hasta tres líneas argumentales que corren en paralelo, al igual que las dimensiones en que los personajes se desenvuelven, invadiendo una y otra sin ningún orden y solo dedicándose a soñar, que es el requisito para que puedan acceder a ellas. Mezcla de policial y filme de espionaje, al que se le añade la historia de amor, soñada con ardor y pasión, la película transita un laberinto tan caro, tan imposible, como el que evoca Borges a propósito de la visión fantástica y arquetípica de “El Aleph” y que culmina con esta sentencia: “Sentí infinita veneración, infinita lástima” (171).

Del mismo modo, la idea del sembrador de sueños remite a “Las ruinas circulares”. Específicamente en un momento de este notable relato, Borges escribe:

El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Este proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder. (52)

Esta “imposición a la realidad” es, además, un descubrimiento de otros mundos, pasajes, lugares, territorios que solo existen en tanto son imaginados o soñados. De allí que *Inception* sea concebida e interpretada como una obra propia del género fantástico, una ilusión, que es el principio fundamental del cine, pero también la certeza

de la existencia de ambientes proyectados y deseados por la mente y, ahora, visibles en la gran pantalla.

Christopher Nolan ha aprendido muy bien la lección y ha interpretado en clave afirmativa la narración borgiana sobre la creación de un hombre, obra de un semejante que “con alivio, con humillación, comprendió que él también era una apariencia que otro estaba soñándolo” (Borges, *Ruinas* 58). Este final del relato borgiano nos conduce a la multiplicidad intercambiable de los sueños, al infinito que es ambicionado por todo soñador, como si este fuera capaz de imaginar aquel en su inabarcable y por tanto ficticia dimensión. Las imágenes de *Inception* no solo rescatan las principales figuras borgianas -el sueño, el laberinto, lo inasible- referidas ya en los filmes previos de Nolan, sino que añaden, por ejemplo, aquella que sugiere la totalidad, expresada en las secuencias del filme que figuran un tiempo relativo y manejable al antojo de los interesados y de esta manera dan cuenta de un poder con rasgos autoritarios. Es esta una suma absoluta de lo universal, en el fondo una utopía, un sueño aún más amplio y diverso que puede ser compartido por los personajes de la película y que constituye un permanente asombro.

En *Inception* los sueños son, también ellos, como “jardines que se bifurcan”, inconmensurables. En “La casa de Asterión”, Borges se refiere asimismo al tema onírico, otorgándole al protagonista de este relato un poder sobrenatural. Su sueño no es uno cualquiera, está dotado de cierta magia y artificio: “A cualquier hora puedo jugar a estar dormido, con los ojos cerrados y la respiración poderosa. (A veces me duermo realmente, a veces ha cambiado el color del día cuando he abierto los ojos)”. (71)

Si el estado del sueño y los contenidos de los sueños evocan en *Inception* la exégesis borgiana en que se ha convertido este tópico, en el siguiente y hasta ahora último trabajo cinematográfico de Nolan, *Interstellar*, este realizador se decantará definitivamente por el infinito y los laberintos en un viaje espacial que supone una cruzada: abandonar nuestro planeta y visitar mundos desconocidos que acaso solo pertenezcan al terreno de la suposición. El tiempo, permanente reflexión borgiana, opera en *Interstellar* como una variable necesaria y crucial, que puede ejemplificarse con el retorno a la tierra del cosmonauta que realizó el viaje sideral y ahora tiene más

de cien años aunque su apariencia física no lo denote y lo muestre más joven que su hija, a la que dejó cuando era una niña. Bien podemos relacionar los hechos de esta película con el infinito mundo de Tlön, al que se refiere Martin Johnston con estas palabras:

The world of Tlön is, among other things, a deeply ironic wishfulfilment. Ironic because, firstly, it is an imaginary world, “discovered”, as the author puts it, “by the fortunate conjunction of a mirror and an encyclopaedia”, and secondly because it is twice a fiction: it is brought out in the story that it has been invented by a secret society of idealists, including Berkeley himself. (181)

El destino de la misión espacial, al principio sin aparente retorno, son otros planetas, tan lejanos que bien podrían tener una correspondencia cifrada, en su concepción general, con la “Ciudad de los Inmortales” que describe Borges en “El inmortal”: “Yo había cruzado un laberinto, pero la nítida Ciudad de los Inmortales me atemorizó y repugnó. Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres” (15). También en *Interstellar*, la naturaleza de la expedición espacial posee el sino de lo desconocido, de lo que apenas se intuye, y la energía absorbente de un universo aún por descubrir, en todos sus matices. Viajar a través del espacio exterior y en un tiempo que supera el cálculo humano, le otorga al hombre una cierta cualidad de inmortal que también ha referido Borges en el cuento señalado: “Ser inmortal es baladí; menos el hombre, todas las criaturas lo son, pues ignoran la muerte; lo divino, lo terrible, lo incomprensible, es saberse inmortal”. (21)

La película nos lleva a una imaginada tercera dimensión, a años luz de la tierra. En este escenario, el protagonista (encarnado por el actor Matthew McConaughey) puede visualizar instantes pasados de su vida y sobre todo a su hija cuando era pequeña y con quien él sostenía una intensa relación protectora y de amor filial. Pero no se trata solo de sentimentalismo. Esas lejanas dimensiones que la ambiciosa ficción fílmica de Nolan nos presenta están estructuradas, por ejemplo, a partir de una serie incontable de columnas y anaqueles de una biblioteca, que contiene todos los libros, todo el conocimiento del universo y aún más allá. Es el cine registrando aquel célebre cuento de Borges, “La Biblioteca de Babel”: “Yo afirmo que la Biblioteca es interminable. Los idealistas arguyen que es inconcebible una sala triangular o pentagonal” (74). La

Biblioteca, infinita como El Aleph que Borges visualiza en otro de sus relatos fundamentales, es similar al llamado “espacio exterior” en el que sobrevuelan las naves, igualmente interminable, sin fin, que descubre insospechados caminos. El propio desplazamiento de la nave en *Interstellar* encuentra su correspondencia con una alusión a “La Biblioteca de Babel”, pues el narrador y personaje de este cuento es -o ha sido- también un viajero: “Como todos los hombres de la Biblioteca, he viajado en mi juventud; he peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos” (74). Borges sintetiza el hecho del viaje con su pasión lectora: es una proyección física y mental, de personas y objetos (los libros).

Sin embargo, el argumento de *Interstellar* no es tan irreal ya que propone situaciones que pueden ocurrir en cincuenta años, cuando el cambio climático, la escasez de alimentos y la migración masiva de la población creen situaciones de emergencia mundial. A. O. Scott, en su crítica sobre este filme en *The New York Times*, reflexiona sobre la empresa que ha acometido Nolan y su ambición por lograr un producto depurado:

The Nolans cleverly conflate scientific denialism with technophobia, imagining a fatalistic society that has traded large ambition for small-scale problem solving and ultimate resignation. But Christopher Nolan, even in his earlier, more modestly budgeted films, has never been content with the small scale. His imagination is large; his eye seeks out wide, sweeping vistas; and if he believes in anything, it is ambition (Scott).

También en ese sentido, el de la inevitable catástrofe que se avecina, *Interstellar* propone una lectura profunda de Borges, quien ya se vio sorprendido por las conquistas espaciales registradas por anticipado en la literatura, cuando escribió el prólogo para *Crónicas Marcianas*, de Ray Bradbury, en el cual señala:

¿Cómo pueden tocarme estas fantasías, y de una manera tan íntima? Toda literatura (me atrevo a contestar) es simbólica; hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitir las, recurra a lo “fantástico” o a lo “real” ... ¿Qué importa la novela, o la novelería de la science-fiction? En este libro de apariencia fantasmagórica, Bradbury ha puesto sus largos domingos vacíos, su tedio americano, su soledad, como las puso Sinclair Lewis en *Main Street*. (9)

Además, Borges discute el origen de la ciencia ficción en Estados Unidos, un género que, asimismo, acompaña al cine desde su nacimiento. Baste recordar *Viaje a la luna*, de Georges Méliès. Dice Borges:

La novela policial ha sido desplazada gradualmente por la novela de espionaje y por las ficciones científicas (science-fiction). Ciertos relatos de E. A. Poe (*El caso del señor Valdemar*, *La mistificación del globo*) ya prefiguran este último género ... K. Amis ha definido así la science-fiction: “es un relato en prosa cuyo tema es una situación que no podría presentarse en el mundo que conocemos, pero cuya base es la hipótesis de una innovación de cualquier orden, de origen humano o extraterrestre, en el campo de la ciencia y la tecnología, o, si se quiere, de la pseudociencia o de la pseudotecnología”. (*Introducción a la literatura norteamericana* 121)

La exposición en la película del recorrido del “Endurance” (nombre de la nave espacial), nos lleva a horizontes y situaciones menos inverosímiles, como cuando el vehículo roza los anillos de Saturno, atraviesa espacios no del todo desconocidos, como los “agujeros negros”, o cuando la tripulación sufre una serie de calamidades. La expedición interespacial trata de encontrar misiones similares que partieron mucho antes y es, en medio de la travesía, que ingresamos a una contexto en el cual -pese a los tecnicismos de la física cuántica que los cosmonautas verbalizan-, el recorrido puede revelar intenciones poéticas, no solo en la belleza de las muestras de la vía láctea y de sus objetos, sino cuando los miembros de la tripulación hablan, discuten o teorizan sobre la vida, la muerte, el amor, o la posibilidad de crear colonias humanas en otros planetas, muy lejos de la Tierra.

El gran referente cinematográfico de *Interstellar* es *2001: A Space Odyssey* (1968), del maestro Stanley Kubrick, cinta que junto a *Solaris* (1972), del no menos genial Andrei Tarkovsky, constituye una de las cimas del cine de ciencia ficción que narra expediciones siderales. Ambas obras fueron realizadas en una época en la cual el cine aún no contaba con la tecnología que ahora se aprovecha para delinear y diseñar tantos sueños y maravillas en la pantalla.

Es gracias a estas y otras películas, en su recorrido por la vía láctea, que sabemos que las horas en un planeta lejano equivalen a años en la tierra. La emotividad que muestra el actor Matthew McConaughey llega a las lágrimas cuando ve los videomensajes de

sus hijos, que se remontan a varios años. Esta es una influencia de *2001*, en la cual se veían conversaciones entre el jefe de la nave y su hija, una videoconferencia que se adelantó treinta años a lo que ahora podemos hacer sin mayor esfuerzo desde nuestro ordenador personal.

Rodada en Canadá, Islandia y Estados Unidos, *Interstellar* constituye un nuevo logro en el género de la ciencia ficción, tan visitado por Hollywood, que combina con sapiencia el espectáculo, las sensaciones de velocidad, los sentimientos, pero sobre todo plantea esa idea del individuo en busca de un futuro que acaso pueda resultar incluso espeluznante y cuyo control no solo depende de nosotros. Y sobre los héroes “americanos” de esta y las otras películas de Nolan, cabe recordar a Borges cuando se refiere a la individualidad de este tipo de protagonistas, por ejemplo al “cowboy solitario, justo y valiente” (*Literatura norteamericana* 128), que vendría a representar el cosmonauta que conduce el desplazamiento a través del sistema solar y aún más lejos.

En esa búsqueda de civilizaciones remotas o solo imaginadas con febril pasión, *Interstellar* encuentra una correspondencia con uno de los pasajes de “El informe de Brodie”, en el que Borges se refiere a los Yahoos, un pueblo desconocido al que equipara, en cierta manera, con el mundo al que pertenecemos:

Tienen instituciones, gozan de un rey, manejan un lenguaje basado en conceptos genéricos, creen, como los hebreos y los griegos, en la raíz divina de la poesía y adivinan que el alma sobrevive a la muerte del cuerpo. Afirman la verdad de los castigos y de las recompensas. Representan, en suma, la cultura, como la representamos nosotros, pese a nuestros muchos pecados. (146)

El narrador sugiere la existencia de pueblos que siguen los mismos rituales y liturgias propias de Occidente o del resto del orbe. No le extraña su conducta, más bien, en otra parte del relato, confesará haberse unido a sus filas. Este pasaje de “El informe de Brodie”, refiere una “cercana otredad”, según la cual los humanos no somos los habitantes “únicos y perfectos” de la vía láctea, y nuestras acciones carecen, muchas veces, de una absoluta lógica.

En la línea de este pasaje y en relación al cine de Christopher Nolan, podemos afirmar que cada nueva película de este director es un trazo siempre distinto, un reto que

consiste en recrear universos amplios y disformes que simulan disputarse el infinito. En suma, un modelo que intenta recuperar, reinterpretándola, la visión urgente y universal de *El Aleph*, la cual refleja, una y otra vez, la tentadora imaginación y el carácter único, simbólico, de la obra borgiana.

Obras citadas

- Alazraki, Jaime. "Estructura y función de los sueños en los cuentos de Borges". *Iberoromania* 3 (1975): 9-38.
- Ambrosio, José de. "Borges y la ciencia ficción". *Cuasar* 28 (1997): 49-50.
- Borges, Jorge Luis. "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". *Ficciones*. 9-29.
- _____. "La Biblioteca de Babel". *Ficciones*. 73-83.
- _____. "El Sur". *Ficciones*. 163-171.
- _____. "Las ruinas circulares". *Ficciones*. 51-58.
- _____. "Funes, el memorioso". *Ficciones*. 101-111.
- _____. *Ficciones*. 1944. Bogotá: La Oveja Negra, 1984.
- _____. "El Aleph". *El Aleph*. 155-174.
- _____. "La casa de Asterión". *El Aleph*. 69-72.
- _____. "El inmortal". *El Aleph*. 7-28.
- _____. *El Aleph*. 1949. Buenos Aires & Madrid: Emecé & Alianza Editorial, 1985.
- _____. "El informe de Brodie". *El informe de Brodie*. 1970. Madrid: Emecé & Alianza Editorial, 1980.
- _____. *Historia universal de la infamia*. 1954. Buenos Aires & Madrid: Emecé y Alianza Editorial, 1991.
- _____. "Prólogo". *Crónicas Marcianas*. Ray Bradbury. Trad. Francisco Abelenda. Barcelona: Ediciones Minotauro, 1998.
- _____. y Esther Zemborain. *Introducción a la literatura norteamericana*. 1967. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Brown, Andrew J. "Retasking Borges: Technology and the Desire for a Borgesian Present". *Variaciones Borges* 28 (2010): 231-239.
- Fernández Vega, José. "Una campaña estética. Borges y la narrativa policial". *Variaciones Borges* 1: 27-66.
- Gubern, Román. *Historia del Cine*. Tomo I. Barcelona: Baber, 1989.
- Johnston, Martin. "Games With Infinity. The Fictions of Jorge Luis Borges". *Variaciones Borges* 5 (1998): 177-202.

Maciel, María Esther. "Peter Greenaway, lector de Jorge Luis Borges". *Variaciones Borges* 10 (2000): 203-214.

Macura, Sergej. "Some conceptions on Inception: What Christopher Nolan owes to Jorge Luis Borges". *The First International Conference on English Studies. English Language and Anglophone Literatures Today (ELALT)* (Novi Sad, 19 March 2011): 491-500.

Maslin, Janet. "Film Festival Review; Walking Along a Crooked Path". *The New York Times*, 2 de abril de 1999. <http://www.nytimes.com/1999/04/02/movies/film-festival-review-walking-along-a-crooked-path.html> (Consultado el 20 de diciembre de 2015).

Nolan, Christopher. "A Man and His Dream: Christopher Nolan and 'Inception'." Entrevista de Dave Izzoff. *The New York Times*, 30 de junio de 2010. http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2010/06/30/a-man-and-his-dream-christopher-nolan-and-inception/?_r=0 (Consultado el 2 de enero de 2016).

Scott, A.O. "Off to the Stars, With Grief, Dread and Regret". *The New York Times*, 4 de noviembre de 2014. http://www.nytimes.com/2014/11/05/movies/interstellar-christopher-nolans-search-for-a-new-planet.html?_r=0 (Consultado el 3 de enero de 2016).

Travers, Peter. "Memento". *Rolling Stone*. 15 de febrero de 2001. <http://www.rollingstone.com/movies/reviews/memento-20010215> (Consultado el 26 de diciembre de 2015).

Yamato, Jen. "Chris Nolan and Guillermo del Toro: 10 Highlights From Their Memento Q&A". *Movieline*. 5 de febrero de 2011. <http://movieline.com/2011/02/05/when-nolan-met-del-toro-10-highlights-from-their-memento-qa/> (Consultado el 15 de diciembre de 2015).

¹ Escritor, crítico de cine y profesor peruano (Trujillo, 1968). Es doctor (Ph.D.) en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Pittsburgh. Además, tiene estudios de periodismo, publicidad y análisis político en la Pontificia Universidad Católica de Lima (PUCP) y en el Taller Robles Godoy. Su obra creativa incluye la novela *Católicas* (1998) y una colección aún inédita de cuentos. Ha publicado ensayos y reseñas en revistas académicas como *Mester*, *Variaciones Borges*, *Revista Iberoamericana*, *Nomenclatura*, *Catedral Tomada*, *Butaca* y *Visions of Latin America*. En 1998 participó en el volumen colectivo *Literatura peruana hoy: crisis y creación*, editado por la Universidad Católica de Eichstätt (Alemania), con el ensayo "El cine en el Perú: ¿la luz al final del túnel?".

² Christopher Nolan (Londres, 1970) estudió literatura inglesa en University College London y debutó en el cine con *Following* (1998), un filme que costó solo seis mil dólares. Posteriormente se trasladó a Estados Unidos, donde ha realizado sus siguientes obras: *Memento*, *Insomnia*, *The Prestige*, en las que ya se advierten filiaciones borgianas. Dirigió la trilogía de *The Dark Knight* -basada en el cómic de Batman, al cual supo reinterpretar como un personaje conflictuado- y *Inception* y *Interstellar*, trabajos influenciados, de una manera más explícita y sugerente, por sus lecturas y pasión en torno a Borges.

³ Como en la literatura, en la cual se pueden citar los aportes de Mary Shelley y Bram Stoker, entre muchos otros; en el cine, el estilo gótico remite a ambientes oscuros, en la penumbra, donde ronda el peligro y la inminente tragedia. Ya el expresionismo alemán dio una muestra en los años 20 con *El gabinete del doctor Caligari*, de Robert Wiene. "Asesinos, vampiros, monstruos, locos, visionarios, tiranos y espectros poblaron la pantalla alemana en una procesión de pesadilla", señala Román Gubern (231). Pero sería la productora inglesa Hammer, en la década de los 50, la que pondría en marcha toda una estética visual, característica de las representaciones de esta corriente. Atractivas y bellas damas rubias huían, aterradas, de criaturas como Drácula, Frankenstein, el Hombre Lobo o La Momia que se convertirían en el "sello de fábrica" de dicha compañía productora. Los castillos, los cementerios, los caminos desiertos o solitarios, o los bosques que escondían ominosos secretos se convertían en el ambiente propicio para desarrollar historias que generasen miedo en el público espectador.