



Traballo de Fin de Grao
Grao en Historia da Arte

Entre o caos e o control.
Discurso ideolóxico e político no cinema de Nolan.
(Os casos de *The Dark Knight* e *Tenet*)

Nuria López Pérez

Tutor: Xosé Iván Villarrea Álvarez
Departamento de Historia da Arte
Curso 2024-2025

“¿Canto deben empeorar as cousas para que melloren?”

Christopher Nolan

“Sempre se teme o que non se comprende”

Batman Begins (Christopher Nolan, 2005)

Resumo-

O cinema é un medio visual e discursivo que pode funcionar como ferramenta ideolóxica e filosófica para comprender o pensamento contemporáneo e desenvolver lecturas sociais e políticas. Nese sentido, o real pode ser representado mediante a simboloxía a través de significados complexos que nos levan a participar activamente na súa construción, articulando diálogos ideolóxicos arredor de conceptos como o poder, a xustiza e o control. Este traballo, polo tanto, propón empregar unha metodoloxía que combina a análise filmica, a iconografía e a teoría crítica para estudar os diferentes elementos visuais e narrativos que o cineasta Christopher Nolan utiliza para construír o discurso nos seus filmes. Os dous casos de estudo nos que se vai centrar este traballo, a Triloxía *The Dark Knight* e mais *Tenet*, presentan elementos como a ambigüidade moral na representación dos personaxes, a utilización do tempo como estrutura narrativa e a creación de símbolos que dan lugar a interpretacións políticas ou críticas que van ser agora analizados e comentados polo miúdo.

Palabras chave. Discurso, Simboloxía, Christopher Nolan, *The Dark Knight* e *Tenet*.

Resumen-

El cine es un medio visual y discursivo que puede funcionar como herramienta ideológica y filosófica para comprender el pensamiento contemporáneo y desarrollar lecturas sociales y políticas. En ese sentido, lo real puede representarse a través del simbolismo mediante significados complejos que nos llevan a participar activamente en su construcción, articulando diálogos ideológicos en torno a conceptos como poder, justicia y control. Este trabajo, por tanto, propone utilizar una metodología que combina el análisis cinematográfico, la iconografía y la teoría crítica para estudiar los diferentes elementos visuales y narrativos que el cineasta Christopher Nolan utiliza para construir el discurso en sus películas. Los dos casos de estudio en los que se centrará este trabajo, *The Dark Knight Trilogy* y *Tenet*, presentan elementos como la ambigüedad moral en la representación de los personajes, el uso del tiempo como estructura narrativa y la creación de símbolos que dan lugar a interpretaciones políticas o críticas que ahora serán analizadas y comentadas en detalle.

Palabras clave. Discurso, Simbología, Christopher Nolan, *The Dark Knight* y *Tenet*.

Summary-

Cinema is a visual and discursive medium that can function as an ideological and philosophical tool to understand contemporary thought and develop social and political readings. In this sense, the real can be represented through symbolism through complex meanings that lead us to actively participate in its construction, articulating ideological dialogues around concepts such as power, justice and control. This work, therefore, proposes to use a methodology that combines cinematographic analysis, iconography and critical theory to study the different visual and narrative elements that filmmaker Christopher Nolan uses to construct the discourse in his films. The two case studies on which this work will focus, *The Dark Knight Trilogy* and *Tenet*, present elements such as moral ambiguity in the representation of the characters, the use of time as a narrative structure and the creation of symbols that give rise to political or critical interpretations that will now be analyzed and commented on in detail.

Keywords. Discours, Simbology, Christopher Nolan, *The Dark Knight* and *Tenet*.

Índice-

Introdución.....	2
Obxetivos	2
Metodoloxía.....	3
1. A figura de Christopher Nolan.....	4
1.1. Biografía e filmes.....	4
1.2. Christopher nolan como cinéfilo.....	8
1.2.1. Influencias.....	8
1.2.2. Temas recurrentes.....	10
2. Análise Filmográfica.....	13
2.1. Triloxía <i>The Dark Knight</i>	13
2.1.1. Contexto histórico.....	13
2.1.2. <i>Batman Begins</i> (2005).....	15
2.1.3. <i>The Dark Knight</i> (2008).....	20
2.1.4. <i>The Dark Knight Rises</i> (2012).....	24
2.2. <i>Tenet</i>	29
2.2.1. Contexto histórico e político: Guerra silenciosa.....	30
2.2.2. Política do tempo.....	32
2.2.3. Análise dos personaxes como figuras políticas.....	36
3. Conclusións.....	40
Bibliografía	42
Anexos.....	46
1. Filmes.....	46
2. Imaxes.....	48

Introdución-

O cinema, como manifestación artística contemporánea, evolucionou dende a súa orixe até consolidarse como un dos medios de entretemento mais complexos do mundo contemporáneo. Ao mesmo tempo, establécese como un medio discursivo capaz de reflectir, cuestionar e construír imaxinarios sociais e culturais. Esta capacidade do cinema para combinar imaxe, narrativa, son e simbolismo transfórmano nunha ferramenta para a produción e transmisión de discursos ideolóxicos, culturais e filosóficos. Neste sentido, o cinema non só pode reflectir a realidade, senón que tamén pode construíla, interpretándoa e ofrecendo ao espectador un exercicio simbólico.

Este traballo pretende analizar o cinema como linguaxe discursiva a través do estudo da obra de Christopher Nolan, un cineasta que se caracteriza por unha filmografía que aposta polas estruturas narrativas non lineais, a profundidade temática e unha coidada dimensión visual. Os catro filmes que serán empregados como casos de estudo serán as tres partes da triloxía *The Dark Knight* (*Batman Begins*, 2005; *The Dark Knight*, 2008 e *The Dark Knight Rises*, 2012) e mais *Tenet* (2020). Estas longametraxes permiten estudar a forma en que Nolan articula un imaxinario visual con recursos simbólicos mediante o que vai desenvolvendo as súas reflexións sobre o tempo, a identidade e a xustiza.

A triloxía *The Dark Knight*, en concreto, supón un punto clave na súa carreira, xa que explora a figura do superheroe dentro do mundo real con gran solemnidade. O éxito destes filmes permitíralle concibir cada un dos seus novos proxectos como un *blockbuster*, pero sen chegar a perder nunca a súa identidade. Anos despois, en *Tenet*, o misterio é o máis importante, até o punto de ofrecer certo pracer en non coñecer. A elección destes catro filmes responde ao interese por observar como un director de cinema, que pode ser considerado comercial, logra inserir unha carga significativa de discurso nun produto destinado ao gran público, demostrando a capacidade do cinema de masas para integrar este tipo de propostas.

Obxetivos-

Este traballo céntrase na análise iconográfica e discursiva dos filmes mencionados co obxectivo de indagar na capacidade da linguaxe visual e narrativa do cinema para articular discursos ideolóxicos, filosóficos e políticos. Deste xeito, en primeiro lugar, pretendo

identificar e estudar os elementos iconográficos dos filmes expostos, traballando sobre a súa dimensión simbólica. A partir disto, explicarei os discursos ideolóxicos e filosóficos presentes nos filmes, facendo fincapé en temas como a dualidade moral, a xustiza e a percepción do tempo. Finalmente, ao longo de todo o traballo, pretenderei reivindicar o cinema, neste caso o de Christopher Nolan, como obxecto de estudo relevante, atendendo ás súas imaxes e estruturas como formas visuais portadoras de significado.

Metodoloxía-

A metodoloxía empregada baséase na utilización dun tipo de análise filmica centrada na composición visual, na posta en escena, na montaxe e nos recursos narrativos polo que identificarei as características recorrentes nos filmes de Nolan. A seguir, realizarase unha análise iconográfica co obxectivo de comparar os recursos utilizados nos filmes e mailos discurso que estes crean. Traballarei con referencias sobre a teoría política, a filosofía e os estudos culturais para poder completar a interpretación dos discursos desenvolvidos polos filmes. Ademais, a análise apoiárase en bibliografía especializada no cinema e na imaxe do director, e terá como obxectivo final afondar nas posibilidades discursivas do cinema como forma artística.

1. A Figura de Christopher Nolan-

1.1. Biografía e Filmes-

Christopher Nolan nace en Inglaterra no ano 1970 no seo dunha familia de dobre nacionalidade, xa que seu pai era de orixe inglés e súa nai estadounidense. Este feito fixo que a infancia do director estivese dividida entre ambos países, xa que a pesar de residir en Highgate, pasaría os seus veráns en Evanston, Chicago, xunto cos seus irmáns, Matthew e Jonah. Os seus anos de formación estiveron marcados sobre todo pola súa estancia en Haileybury, un internado inglés que se situaba en Hertfordshire. Este lugar sería de gran influencia para Nolan, debido fundamentalmente a súa arquitectura, algo do que falaremos máis adiante¹.

Durante algúns períodos, nos que non asistía a escola, Nolan viaxaba a Evanston. Foi aquí onde descubriu e visionou gran variedade de filmes, como *Star Wars* (George Lucas, 1977), , que lle levaría nun futuro á creación de *Interstellar* (2014). Sería neste momento no que comezaría a interiorizar todas esas historias que contemplaba pero, sobre todo, o xeito de realizalas. Desta maneira produce os seus primeiros ‘filmes’ con cámaras de 8 mm que pertencían o seu pai, e nas que practicaba cun carrete que só chegaba a dous minutos e medio de gravación. Nestes anos levaría a cabo unha serie de curtametraxes, entre as que destaca *Guerra Espacial*, do ano 1978, onde intentaba reproducir escenas da saga de George Lucas e onde, ademais, traballaba a súa obsesión polos temas do espazo².

No ano 1989 comeza o período de Nolan na universidade, este decide, a través dunha petición do seu antigo director no internado, estudar literatura inglesa. Estes anos de estudo na UCL (University College of London) servíronlle para darse de conta de todo ao que podía aspirar. Ademais, os estudos en literatura foron de grande axuda para expandir as súas ideas sobre narrativa, o que se verá reflectido nos seus filmes. Nos anos de universidade funda, xunto a súa actual muller Emma Thomas, a denominada Film Society. Esta comprendía un grupo reducido de amigos con gustos afíns ao cinema onde se realizaban pequenos traballos e que supón para Nolan, dalgún xeito, o epicentro da seu traballo³.

¹ Nathan, Ian. (2023). *Christopher Nolan, el maestro de los trucos cinematográficos perfectos*. Barcelona, Editorial Planeta. pp. 6-25.

² Íbidem.

³ Íbidem.

Despois de graduarse en Londres, é rexeitado tanto na National Film and Television School como na Royal College of Art, polo que decidiu gañar a vida traballando para a compañía industrial de cine Electric en Londres. Este período da súa vida, traballando en diversas películas, proporcionoulle gran coñecemento en ámbitos como a iluminación e diversas prácticas para a gravación. Posteriormente decide volver ás dinámicas da Film Society ao contar coa colaboración desinteresada de amigos e coñecidos da universidade para tentar crear unha película. Entre os seus primeiros traballos temos unha serie de curtametraxes, nos que destaca *Doodlebug*, realizado en 1997, e que retrata o relato kafkiano a través dunha gravación de tres minutos en branco e negro. A música utilizada, de David Julyan, anticipa as posteriores composicións de Hans Zimmer que son de gran importancia nos filmes do director⁴.

Ao ano seguinte realizaría a súa primeira longametraxe, *Following* (1998). Filme rodado en 16 mm en branco e negro, ambientado e filmado na cidade de Londres unicamente os sábados. Debemos ter en conta a grande influencia de David Lynch, e de filmes como *Blue Velvet* (1986). Estamos ante un mundo que apela ao fantasma e ao inconsciente. Rexeita unha narrativa lineal dando pase a unha especie de puzzle que se pode entender como un *thriller*. Se analizamos a historia, o protagonista, e tamén narrador, decide buscar a inspiración para o seu traballo como escritor a través de seguir a descoñecidos pola rúa. Estamos polo tanto ante unha ficción que se basea en indagar na vida real doutras persoas⁵.

A raíz deste primeiro traballo, xorde a súa seguinte idea nunha viaxe co seu irmán na que fai referencia a amnesia anterógrada: *Memento* (2000). Este filme baséase nunha historia de detectives e crimes, como se de un filme negro se tratara, pero cunha especie de xiro, ao máis puro estilo de David Lynch: o narrador do propio filme é unha persoa que padece de amnesia, polo que entramos nunha narrativa non lineal⁶.

Ante o éxito de *Memento*, nomeada ao Óscar por mellor guión e mellor montaxe, Nolan é seleccionado polo estudo Warner Bros para a realización dun *remake* do filme noruegués *Insomnia* (Erik Skjoldbjærg, 1997). Este feito debeuse principalmente á influencia de Steven Soderbergh, fundador da produtora Section Eight, que apoiou ao director despois do seu

⁴ Abad, José. *Christopher Nolan*. Madrid, Ediciones Cátedra. 2018. p. 14.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Nathan, op.cit., p. 29.

anterior filme. Nesta peza prima a paisaxe como elemento dramático, contando co traballo de actores como Al Pacino ou Robin Williams. Sería a súa primeira produción en Hollywood⁷.

No ano 2003, Warner Bros compra os dereitos para realizar novos filmes sobre a figura de Batman. Aínda que houbo outro candidato para a realización do filme, a principios de ano Christopher Nolan sería contratado para este traballo, no que quixo contar coa axuda de David S. Goyer, novelista e escritor, nas tarefas de guionista. Coa realización deste novo filme, *Batman Begins* (2005), Nolan consegue consolidar novas alianzas creativas con profesionais como Nathan Crowley, deseñador de produción, Wally Pfister, director de fotografía e Hans Zimmer, quen se ocuparía a partir dese momento da realización das bandas sonoras dos filmes de Nolan. Esta primeira parte é un *reboot* da historia do superheroe de Gotham, buscando unha reinvencción da fórmula. Malia non atinxir o éxito que o propio director esperaba, *Batman Begins* permitiu o renacemento do personaxe e forneceu de eloxios a Nolan por afondar na súa dimensión psicolóxica⁸.

Nos anos seguintes, Nolan dirixiría dúas entregas máis desta triloxía, *The Dark Knight* (2008) e *The Dark Knight Rises* (2012), sen por iso deixar de realizar outro tipo de filmes. Entre a primeira e a segunda parte da triloxía, por exemplo, Nolan adaptará ao cinema unha novela de Christopher Priest nun filme homónimo, *The Prestige* (2006), unha historia que trata o engano a través de catro liñas temporais. Para a realización deste filme, Nolan reuniu un elenco formado por intérpretes actores como Michael Cane, Hugh Jackman, Christian Bale, Scarlett Johansson e mesmo a figura de David Bowie para interpretar a figura de Nikola Tesla. Buena Vista Pictures Distribution foi a compañía encargada de distribuír a fita por Estados Unidos e, malia que a sensación que proliferaba era que estaban a punto de presenciar o seu fracaso, *The Prestige* acadou 109 millóns de dólares en todo o mundo. Non se trataba dun simple filme vitoriano sobre a vida de dous magos, senón dun truco argumental que acabaría por confundir as expectativas do público⁹.

Anos despois, entre a segunda e terceira parte da triloxía dedicada a Batman, Nolan filmaría *Inception* (2010), un filme no que estivo traballando durante sete meses en diferentes países. Seguindo a liña da invasión do espazo persoal, anticipada en *Following*, Nolan pretende aquí levar esa invasión ao mundo dos soños. Atopámonos nun momento no que os estudos gañaban menos, ademais de estar ante a hexemonía dos superheroes, cando Disney merca

⁷ Abad, op.cit., p. 59.

⁸ Nathan, op.cit., pp. 42-57.

⁹ *Ibidem.*, pp. 58-71.

Marvel nese mesmo ano. Warner aposta daquela pola realización deste filme cun gran secretismo como unha forma singular de promoción. *Inception* acadou os oitocentos millóns de dólares en todo o mundo, unha cifra que reforzou o prestixio de Nolan, ademais de rexenerar esa relación entre espectador e director, algo que se debeu fundamentalmente á vaga de dúbidas despois de ver o filme¹⁰.

Unha vez rematada a triloxía de Batman, durante o ano 2012, Nolan asina un contrato para facer un filme sobre conceptos astrofísicos que ía ser dirixido por Steven Spielberg con Jonathan Nolan como guionista. Debido a un cambio de produtora, o propio Christopher Nolan será quen acabe por asinar *Interstellar* (2014), onde se pode ver a influencia de títulos como *2001. A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968), *Close Encounters of the Third Kind* (Steven Spielberg, 1977) ou a mencionada *Star Wars*. A súa narrativa xira arredor da relación entre un pai e a súa filla, marcada ademais pola banda sonora do seu compositor de cabeceira, Hans Zimmer¹¹.

Contrastando coa visión futurista propiamente estadounidense de *Interstellar*, Nolan propón no seu seguinte filme, *Dunkirk* (2017), unha narrativa histórica sobre a supervivencia no contexto da segunda guerra mundial. Esta nova longametraxe pretendía transmitir a sensación de esgotamento físico ante unha situación adversa, así como o contacto con esa realidade que viviron tantos homes, realizado a través de tres perspectivas dun mesmo acontecemento¹².

No ano 2020, en plena pandemia mundial, Nolan estrea un novo filme de acción, *Tenet*, sobre unha rede de espionaxe internacional que habita un futuro apocalíptico, que supuxo o seu primeiro ‘fracaso’ comercial e a súa ruptura con Warner Bros. O concepto do filme propuña que fósomos capaces de contemplar o tempo, empregando unha complexa liña narrativa de tempos sobrepostos, como en *Inception* ou *Dunkirk*, mais empregando tamén a figura dun protagonista ao estilo de Bruce Wayne, que traballa fóra da legalidade para salvar o mundo¹³. A súa seguinte produción, xa realizada para Universal, sería *Oppenheimer* (2023), un *biopic* do físico J. Robert Oppenheimer, creador da bomba atómica. Trátase o tema do pecado que conleva facer uso da ciencia, algo que xa viña tratando en filmes como *The Prestige*, *Interstellar* ou *Tenet*¹⁴.

¹⁰ *Ibidem.*, pp. 88-105.

¹¹ *Ibidem.*, pp. 122-137.

¹² *Ibidem.*, pp. 144-145.

¹³ *Ibidem.*, pp. 154-163.

¹⁴ *Ibidem.*, pp. 165-171.

1.2. Christopher Nolan como cinéfilo-

1.2.1. Influencias-

Nolan pasa os primeiros anos da súa vida en Inglaterra, pero sempre mantendo a súa parte estadounidense. A mente do director é un híbrido entre as dúas rexións, polo que a influencia parte de ambas. Ademais, debemos ter en conta que Nolan vese influenciado por ámbitos fóra do cine, como é o caso da literatura ou incluso da arquitectura¹⁵.

A súa infancia, determinada pola súa estancia no internado de Hertfordshire, en Inglaterra, fixo que se comezara a fixar en cousas como a arquitectura de Haileybury, que deixou unha gran impresión no director. Esta influencia, así como a súa facilidade para as matemáticas, fixo que pensara en realizar unha carreira como arquitecto. Debemos ter en conta que, se pensamos nos filmes de Nolan, a arquitectura é un punto clave do seu cine, algo que se debe fundamentalmente a que esta ten un compoñente narrativo en si mesma. Se nos fixamos en filmes como *Batman Begins*, vemos esa importancia de elevar a cidade como un elemento de relevancia do filme. Nos seus anos de universidade descubriría nomes como Ludwig Mies van der Rohe, arquitecto e deseñador de edificios como o Loop Station de Chicago, que terían relación coa construción de Gotham, sobre todo en *The Dark Knight*. Ademais de ter en conta a directores como Fritz Lang e Ridley Scott, xa que as propias rúas se converterían no espazo alegórico da cidade¹⁶.

Sería nas súas viaxes a Estados Unidos onde vería máis filmes, comezando por *Star Wars*, ademais de fixarse en actores como Roger Moore e a súa interpretación de James Bond. Deste xeito, Nolan interiorizou todo o que contemplaba e, como mencionei antes, comezou con pequenas gravacións coa cámara do seu pai. Un dos filmes que mudou a mentalidade do director foi *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). O discurso de ton, de ambiente e, sobre todo, a creación dunha atmosfera calou profundamente nel. Sería a partir deste momento cando se afincaría en Londres e melloraría a súa educación cinematográfica descubrindo novas posibilidades con filmes como *Blue Velvet*, *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987) e *Akira* (Katsuhiro Otomo, 1988). Kubrick e *2001. A Space Odyssey* fixeron que Nolan tivera moi presente algúns recursos como o feito de facer xirar sobre un eixo o propio decorado nunha

¹⁵ *Íbidem.*, pp. 12-13.

¹⁶ *Íbidem.*, p. 5.

secuencia de *Inception*, dando a entender que era o actor o que se movía, todo a través do enxeño e a propia xeometría¹⁷.

Durante os anos de universidade, Nolan experimenta un período de crecemento persoal, onde aprende e estuda diferentes ámbitos, abrindo a súa mentalidade ao mundo do momento, mentres estuda Literatura inglesa para poder fortalecer as súas ideas sobre a narrativa. A literatura, polo tanto, é outro dos grandes ámbitos que influenciou ao director, nomeadamente escritores como Thomas Stearns Eliot, poeta, dramaturgo e crítico literario, así como Jorge Luis Borges, coñecido polas súas historias metafísicas a raíz de soños e recordos. Seguindo o seu modelo, Nolan traza historias a través de labirintos, moitas veces enganando ao propio espectador ou levándoo ao límite. Borges, ademais, foi fundamental nunha serie de filmes que influíron á súa vez no cinema de Nolan, como *Performance* (Nicolas Roeg, 1970), onde vemos que a figura do gángster lía *A Personal Anthology* (Borges, 1965) nunha das escenas¹⁸.

Ademais, os seus anos no internado inglés permitíranlle achegarse a nomes como Charles Dickens, Jane Austen ou Arthur Conan Doyle, entre outros, familiarizándose cos clásicos da literatura inglesa: así, en *The Dark Knight Rises*, Nolan utiliza a novela *Historia de dúas cidades* (Dickens, 1859) como base para a narrativa do filme. A épica, entrementres, é un dos discursos literarios que atravesa a súa filmografía até chegar ao seu último proxecto, aínda en desenvolvemento: unha adaptación cinematográfica da *Odissea* de Homero¹⁹.

O escritor e guionista Raymond Chandler tamén foi unha figura de gran relevancia para Nolan que ademais presenta varios paralelismos co director, xa que a súa infancia estivo dividida entre Inglaterra e Estados Unidos. Considerado como o mestre da ficción criminal e do cine negro; Chandler propuña historias sobre heroes galantes nun mundo escuro con crimes retorcidos que anticipa a futura representación de Gotham City na triloxía que conforman *Batman Begins*, *The Dark Knight* e *The Dark Knight Rises*²⁰.

Por último, outra novela que influíu no cinema de Christopher Nolan sería *Waterland*, de Graham Swift (1983), unha historia que se desenvolve en diversas liñas temporais, algo que poderemos ver en filmes como *Memento*, *Dunkirk* ou *Oppenheimer*. A universidade

¹⁷ Íbidem., p. 100.

¹⁸ Íbidem., pp. 15-16.

¹⁹ Íbidem., p. 100.

²⁰ Íbidem., p. 16.

conformou para o director un período de formación en diversos ámbitos que logo traballaría ao longo da súa carreira²¹.

1.2.2. Temas e figuras recorrentes-

Christopher Nolan, está considerado como unha das figuras máis influentes do cinema do século XXI. A súa filmografía destaca principalmente pola utilización de espazos de representación que fan uso de decorados e escenarios naturais. O tempo cinematográfico, así como a identidade dos personaxes, preséntanse ante o público de forma fragmentada, establecendo unha fórmula narrativa que en moitas ocasións rompe coa clásica estrutura cronolóxica lineal. Na actualidade, Nolan supón un referente autoral recoñecible pola súa mestura de elementos persoais, temas filosóficos e o uso sistemático dunha serie de figuras recorrentes, como o espazo de representación, a orde social e a memoria colectiva que conforman un estilo estético propio²².

Os seus filmes destacan pola ambición narrativa á hora de referenciar os espazos de representación, o tempo filmico e a identidade fragmentada dos seus personaxes. En primeiro lugar debemos resaltar o papel do tempo. O director concibe este ámbito como unha dimensión simultánea na que pasado, presente e futuro se entenden como ámbitos sincrónicos. Deste xeito os tres poden fundirse nun instante único, como sucede, por exemplo, no clímax de *Interstellar*, *Inception* e *The Dark Knight Rises*. Por outra parte, cada tempo por separado pode incluso albergar varios momentos temporais, como vemos no caso de *Dunkirk*; unha narración realizada no presente, dividida ademais en tres accións que suceden ao mesmo tempo, sentíndose como simultáneas. Con respecto ao tempo cronolóxico tradicional, Nolan propón a utilización dun tempo cinematográfico que se fragmenta ou inverte, o que obriga ao espectador a reconstruír activamente a narrativa. Destacamos deste xeito filmes como *Memento*, no que a estrutura está fundamentada nunha serie de secuencias en branco e negro, as cales seguen unha orde cronolóxica, e outras en cor, que retratan o tempo inverso; producindo así unha confusión temporal. Por outra parte *Tenet* (2020), leva

²¹ Íbidem.

²² Álvarez Gómez, R. (2020). Espacio, tiempo e identidade en el cine de Christopher Nolan: una aproximación filosófica a las claves narrativas de su puesta en escena. *Revista de Comunicación*, 19(1). p. 8.

este tipo de experimentación a un extremo no que se permite aos obxectos e persoas inverter o seu propio fluxo temporal²³.

O cinema de Nolan, ademais, afonda en moitas ocasión nun conxunto de ideas filosóficas a través de espazos duais que, a miúdo, adoptan formas labirínticas, como é o caso da cova de *Batman*, a cidade onírica de *Inception*, a casa Tesla en *The Prestige* e o burato de verme en *Interstellar*. Pasado, presente e futuro coinciden nun só instante que corresponde a esa vocación dialéctica, a cal provoca unha transformación no curso da liña narrativa e no destino dos personaxes. Podemos dicir, polo tanto, que o tempo escapa das súas medidas tradicionais²⁴.

Nolan constrúe os seus filmes tendo en conta a utilización de distintas liñas temporais, arredor de dous momentos cruciais; por unha parte a transformación do individuo por forzas externas de índole violenta e o descubrimento da verdade por parte do individuo. En primeiro lugar temos ese trauma que afecta ao protagonista e desencadea a acción, como é o caso do asasinato dos pais de Bruce Wayne, en *Batman Begins*; a separación forzada de Cobb da súa familia, en *Inception*; ou a violación da muller de Leonard, en *Memento*. E, en segundo lugar, atopamos unha catarse que libera aos seus protagonistas e reforza a súa idea de identidade que, no caso dos filmes mencionados anteriormente, se representa como a conversión de Bruce a Batman ou a reunión de Cobb coa súa muller e fillos. O director trata o tema da loita interna entre versións enfrontadas do propio personaxe. A dualidade é psicolóxica, pero tamén narrativa e estética²⁵.

O filósofo Todd MacGowan define a Nolan como un cineasta hegeliano, xa que utiliza a ilusión como un dos seus elementos fundamentais para poder enganar aos personaxes e, polo tanto, ao público, permanecendo a realidade oculta. Ambos toman o engano como punto de partida e néganse a ceder ante o relativismo. Crean unha realidade para levar aos seus espectadores a través dunha ficción, sen saír desta idea para falar dende o punto da verdade, poñendo en primeiro plano o movemento da propia ficción. Citando a MacGowan, para Hegel, como para Nolan, “a verdade é o fracaso da ficción”²⁶. Esta característica repítese ao longo da filmografía deste cineasta dende *Following*. Nolan, ao igual que Hegel, presenta a

²³ Ibidem., pp. 8-12.

²⁴ Ibidem., p. 12.

²⁵ Ibidem., p. 13.

²⁶ McGowan, T. (2012). *The Fictional Christopher Nolan*. Austin: University of Texas Press. p. 15.

realidade a través de fragmentos, pero esta só aparece despois de superar todas as contradicións coas que se levan a cabo as liñas temáticas²⁷.

A configuración dos espazos onde se desenvolven os filmes presenta tamén este mesmo tipo de contrastes que nos permiten afondar na súa dimensión dialéctica. No caso de *The Dark Knight*, ofrécese unha dualidade entre o encubrimento e a realidade. A guarida de Batman, situada baixo a Mansión Wayne, representa a identidade oculta do heroe enmascarado, a ‘realidade que parece ser’. A destrución da casa nun incendio ao final de *Batman Begins*, simboliza o enfrontamento entre ambas realidades e marca o novo comezo, a ‘realidade que é’. Nolan propón aquí xogos entre diversos niveis de realidade como un xeito de cuestionar a percepción, de maneira que o que creemos real pode ser un simple constructo. Nese sentido, o que consideramos verdadeiro pode estar condicionado, como é o caso de *Incepción* ou *The Prestige*²⁸.

Debemos resaltar por outra parte a utilización da música de Hans Zimmer, compositor habitual de Nolan dende a realización de *Batman Begins*. A súa música pode entenderse como unha impresión de tempos coincidentes mediante o emprego da escala de Shepard; realizando polo tanto unha ilusión auditiva pola cal un mesmo son parece subir ou baixar de ton progresivamente. Este recurso se combina en *Incepción* e posteriormente en *Dunkirk* co son constante dun reloxo, remitindo ao paso do tempo e á angustia. Lonxe de funcionar como un simple engadido ornamental, a música de Zimmer emprégase como un elemento estrutural, que establece ritmos e expresa tensións internas, converténdose nunha segunda narración²⁹.

²⁷ Álvarez Gómez, op.cit., p. 11.

²⁸ Íbidem., p. 11.

²⁹ Íbidem., p. 13.

2. Análise Filmográfica-

2.1. Triloxía *The Dark Night*-.

2.1.1 Contexto histórico e político durante a realización dos filmes-.

A triloxía que analizaremos abarca, como se mencionou con anterioridade, os anos 2005, 2008 e 2012. Nun primeiro momento, debemos ter en conta todas as influencias, sobre todo literarias, do director para a creación destes filmes: Nolan pretendía abordar a historia do heroe dende os seus comezos, preguntándose por que Bruce Wayne decide transformarse en Batman. Ademais, debemos ter en conta o contexto da realización destas producións: o mundo post-11S, onde a identidade e a memoria son os primeiros aspectos que o individuo debe tratar despois dun trauma xeracional. Así, na triloxía, a simultaneidade de tempos é empregada por Nolan para expresar o paralelismo de identidades, conferindo unha terceira dimensión analítica en paralelo á reconfiguración política, cultural e psicolóxica propia da primeira década deste século³⁰.

Nestes anos, a eclosión do cinema de superheroes en Hollywood pode explicarse por diversidade de factores de carácter cinematográfico e industrial: estamos ante o desenvolvemento de efectos especiais dixitais, así como a procura dun novo tipo de espectáculo. Neste contexto, os superheroes funcionan como símbolos dunha identidade e dunha memoria. Estes personaxes son individuos que se enfrontan ao mal, non so para derrotar ao inimigo, senón para guiar a comunidade cara a unha nova esperanza. Podemos establecer polo tanto un paralelismo coa vida e sociedade despois do 11-S. Teñen unha dimensión lúdica, á que se lle engade outra de carácter social: estamos ante a representación de líderes natos, símbolos dunha identidade, polo que a sociedade se ve reflexada neles. A principal misión de Batman é devolver a Gotham o esplendor perdido³¹.

O argumento das tres entregas desta triloxía comparte un patrón temático e narrativo común: as autoridades da cidade de Gotham tentan manter o control, pero continuamente están frustradas por diversos grupos de personaxes que representan directa ou indirectamente figuras terroristas pertencentes ao mundo real. Debido á utilización de métodos innovadores e avanzados por parte destes individuos, as autoridades, incluído Batman, teñen que recorrer a unha xestión cuestionable para exercer o poder e manter o control. Ra's al Ghul ou o Joker

³⁰ Nathan, op. cit., p. 44.

³¹ Álvarez Gómez, op. cit., pp. 13-14.

encarnan diferentes variantes do terrorismo internacional, mentres que personaxes como Harvey Dent, un político aparentemente liberal, acaba por reflectir a debilitación da confianza en institucións como o goberno, o exército ou a policía: a súa caída é unha alegoría de como este tipo de traballadores institucionais poden ser corrompidos polo sistema e polo trauma. Por outra parte, en *The Dark Knight Rises*, Bane, que se presenta a sí mesmo como libertador e revolucionario, pretende instaurar unha orde social máis xusta a partir da destrución da orde social precedente. De feito, Dent e Bane, de acordo con autores como David A. Brooks ou Alfonso M. Rodríguez de Austria, encarnarían a política liberal do partido demócrata³². Ao tomar este tipo de figuras políticas como viláns da triloxía, Nolan desenvolve un discurso conservador que xa anticipaba *Memento*: o seu protagonista, Leonard, toma a decisión de rexeitar a súa vinganza e seguir perseguindo o crime, polo que asume unha postura de xusticeiro que se atopa fóra dos límites da lei; unha figura que nace dun trauma pasado, como tamén acontece no caso de Batman³³.

A longo prazo, os ataques terroristas do 11-S, canda a posterior Guerra de Iraq, crearon novos modelos para o cinema de xénero a través desta dicotomía entre terroristas e xusticeiros fóra da lei. Stephen Prince, no seu libro *Firestorm: American film in the age of terrorism* (2009), fala sobre o sentimento de violación xeneralizado na cultura ocasionado polos atentados do 11-S que pareceu aflorar nunha serie de filmes elaborados durante estes anos, como é o caso de: *The Brave One* (Neil Jordan, 2007) ou *Death Sentence* (James Wan, 2007). Este acontecemento suscitou un forte desexo de vinganza en todo o país. Os filmes de Hollywood que seguen esta liña narrativa da vinganza, como é o caso da triloxía *The Dark Knight*, someten aos seus protagonistas a unha violación atroz (como o asasinato repentino dun ser querido), que precipita o posterior período de duelo, así como a falta de seguridade no mundo³⁴.

Os tres filmes desta triloxía, en particular *The Dark Knight*, serven de alegoría sobre a guerra contra o terrorismo, ofrecendo aos espectadores unha forma ‘segura’ de experimentar a morte e a destrución. Ao longo da segunda entrega, en concreto, aparecen innumerables exemplos e símbolos do 11-S, como o derrubamento dun hospital, de xeito similar as torres xemelas; os

³² Brooks, David A. (2016). "Do Some Men Just Want to Watch the World Burn? Narratives of Fear and the War on Terror in The Dark Knight Trilogy". *Liberated Arts: a journal for undergraduate research*. vol. 2. p. 2.

Rodríguez de Austria, A. M. (2016). Supervillanos muy reales: el uso político del villano en la trilogía de “El caballero oscuro” de Christopher Nolan. *Revista de Comunicación audiovisual y publicitaria*. Universidade de Sevilla. pp.88-89.

³³ Íbidem., p. 89.

³⁴ Prince, S. (2009). *Firestorm: American film in the age of terrorism*. Columbia University Press. pp. 315-317.

dous barcos cargados de explosivos, paralelos aos avións; e incluso os detidos de Blackgate, con vestimentas laranxas, comparables aos detidos en Guantánamo³⁵. Deste xeito, estes filmes reforzan a narrativa da guerra contra o terror, especialmente mediante o perfil dos seus viláns: o Espantallo, Sal Maroni, o Joker e, sobre todo, a Liga das Sombras (*The League of Shadows*), á que pertencen Ra's al Ghul e Bane: esta banda criminal, que se presenta en *Batman Begins* e reaparece en *The Dark Knight Rises*, está organizada de xeito similar a grupos terroristas reais como Al-Qaeda, xa que opera mediante células independentes, conta con recursos materiais e tamén cunha influencia global acentuada pola súa base asiática³⁶.

Batman, á súa vez, actúa como un axente encuberto do estado: as súas accións non sempre están xustificadas, como veremos máis adiante, e a miúdo traballa en contra da propia lei para poder facer fronte aos considerados 'terroristas'. Por outra parte, os filmes amosan a corrupción en todos os niveis de goberno, comezando polos axentes de policía que traballan para o Joker na segunda entrega da triloxía, o que permite en parte que prospere o crime e o terrorismo en Gotham City³⁷.

2.1.2. *Batman Begins* (2005)-.

Este filme marca o reinicio da figura de Batman no cinema a partir dunha narrativa máis realista ancorada nunha reflexión sociopolítica. O principal obxectivo era abordar a historia do heroe dende a súa orixe. Ademais, estamos ante a consolidación de Nolan como director de masas, así como o traballo sobre un xénero que redefiniría a industria³⁸

- Discurso ideolóxico na posta en escea-

Christopher Nolan desenvolve un achegamento realista ao cinema de superheroes para atraer emocionalmente ao espectador, como explican os seus produtores, Charles Roven e Emma Thomas³⁹. A súa proposta tenta reducir as imaxes fantásticas ao mínimo e producir unha xustificación psicolóxica dos actos de cada personaxe que se mostre explicitamente en pantalla. Deste xeito, Nolan e a súa equipa traballan con efectos que buscan ofrecer unha liña narrativa realista que poida contextualizar a elección existencial que xorde entre o medo e a

³⁵ Brooks, op. cit., p. 2.

³⁶ Ibidem., pp. 1-2.

³⁷ Ibidem., p. 2.

³⁸ Nathan, op. cit., pp. 42-44

³⁹ Rodríguez de Austria, op. cit., p. 80.

ira a través dunha experiencia persoal, algo que cada filme da triloxía presenta nalgún momento da súa metraxa⁴⁰.

En *Batman Begins* a cidade de Gotham representa a visión máis pura da mentalidade de Batman, mesturando localizacións reais con decorados fantásticos nun deseño de produción influenciado por directores como Ridley Scott e Fritz Lang. Gotham parte dun lado romántico que evoca tanto a distopía de *Blade Runner* como as paisaxes futuristas de *Metrópolis* (Fritz Lang 1927), amosando unha cidade gótica, industrial e opresiva. Leváronse a cabo grandes decorados nos estudos Shepperton de Londres, así como en Cardington e Bedfordshire, pero unha das partes máis importantes do filme foi realizada na cidade de Chicago, no Lower Wacker Drive e no Loop, aproveitando as súas rúas anchas con grandes rañaceos para levar a cabo as escenas de acción, así como para transmitir a súa atmosfera urbana (**fig.1 e 2**). Nestas escollas, atopamos a pegada da arquitectura que formou parte dos anos de formación de Nolan como estudante no University College London⁴¹.

O filme divídese en dúas partes: na primeira, Bruce Wayne atópase fora da cidade de Gotham, adestrando coa chamada Liga das Sombras. Para estas escenas, Nolan emprega localizacións como as paisaxes montañosos do Nepal ou os glaciares do Parque Nacional de Vatnajökull, en Islandia (**fig.3**); lugares sombríos que reflicten o lado escuro e poñen a proba a resistencia do heroe, Batman. A idea era representar o traballo físico de preparación para loitar contra os criminais, pero tamén unha loita mental para superar os seus medos e non utilizar a súa ira como axente supresor. Na segunda parte, Nolan dedícase a dar vida a Gotham. Ao director interesáballo explorar o desexo e a mente de Batman, pero sen deixar de lado a necesidade de ofrecer un filme de acción, polo que decide crear unha arquitectura que oculte a corrupción e a miseria. A creación do personaxe de Batman neste primeiro filme da triloxía resulta significativa, xa que prevalece o perfil dun heroe completamente racionalizado que se atopa nunha cidade escura e claustrofóbica, onde a desigualdade espacial fai referencia á desigualdade social e a un abandono por parte das súas institucións⁴².

⁴⁰ Íbidem., p. 80.

⁴¹ Nathan, I., op. cit., pp. 51-52

BAFTA Guru. (2018, 18 enero). "It's really about sticking to your guns." Christopher Nolan on Directing [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=0CaDZamA2ok> (00:05:11)

⁴² Nathan, op. cit., pp. 47- 52

James Mason, R.J. (2016). *The Batman Myth: Americanization of an ascetic script*. [Tese Doutoral, Claremont Graduate University]. pp. 63-64.

- Utilización do medo como arma social-

A triloxía retrata como a política do medo xoga un papel fundamental nas sociedades do século XXI a través das tramas de cada un dos filmes. Esta primeira entrega sitúa esta emoción como factor fundamental para o desenvolvemento dos personaxes e da propia cidade de Gotham, que aparece sumida na decadencia moral e na desigualdade social. Neste contexto, o medo convértese no eixo central da historia; o protagonista, Bruce Wayne, explica que decide asumir a identidade de Batman polo seu pánico aos morcegos, aludindo ao seu trauma infantil (**fig.4**). O medo, ademais, atribúelle un sentimento de vinganza que o leva a construír a figura de xusticeiro⁴³.

Nesta primeira entrega vemos como os viláns entenden a importancia do medo como arma: Carmine Falcone (Tom Wilkinson), xefe da mafia, deixa claro ante Bruce Wayne que grazas ao poder do medo é capaz de controlar continuamente o crime de Gotham. Por outra parte, o Espantallo (Cillian Murphy) induce os maiores temores das súas vítimas mediante a administración de diversas sustancias psicoactivas. Estamos, polo tanto, ante a representación dun xeito de empregar o terror como instrumento de control mediante unha serie de ferramentas que axudan a levar a cabo unha manipulación social a gran escala⁴⁴.

Nesta liña, debemos destacar a importancia de Ra's Al Ghul (Liam Neson), un personaxe que responde ao estereotipo de antagonista malvado pero nobre até certo punto. Ao igual que acontece con Batman, as súas motivacións persoais están claras, pero, ao contrario que este, Ra's Al Ghul elixe o camiño da vinganza e non o da xustiza, tornándose un fanático que pretende a destrución da civilización: non utiliza o medo como arma, senón que propón unha filosofía do medo como motor social. Vemos polo tanto como fai referencia a esa ansiedade presente na sociedade estadounidense despois dos atentados; ademais, o seu ataque contra Gotham presenta unha serie de similitudes, constituíndo un acto de terrorismo simbólico: a súa intención é desatar o caos para que o medo actúe como unha ferramenta revolucionaria ante a decadencia de Occidente, pero baixo unha lóxica nihilista que pretendía facer que a civilización renacese:

Chegou a hora de Gotham. Como Constantinopla ou Roma antes, a cidade converteuse nun caldo de cultivo para o sufrimento e a inxustiza. Xa non ten salvación e hai que deixala

⁴³ Brooks, op. cit., p. 2.

⁴⁴ Ibidem., p. 4.

morrer. Esta é a función máis importante da liga das Sombras. É unha que realizamos durante séculos. Gotham... debe ser destruída⁴⁵.

- Batman como figura política-

O filme trata ademais unha serie de versións contrapostas da idea do ben, aplicadas sobre todo á figura do protagonista: Bruce Wayne, interpretado por Christian Bale, está atormentado por unha serie de situacións familiares. O seu pai biolóxico, un moralista e optimista, personificación do mundo capitalista, morre nun roubo fortuíto e perturba a conciencia do seu fillo, agora orfo. Por outra parte, Ra's Al Ghul, mentor de Bruce, é unha figura terrorista que representa un código ético inalterable e retrata a idea oposta a Thomas Wayne, o pai de Bruce. Finalmente, resaltamos unha terceira figura, Alfred (Michael Cane), coidador 'maternal' que ofrece ao protagonista esa idea de amor incondicional. Esta loita entre diferentes modelos da figura paterna engrandécese ao entrar en conflito entre o medo e a xustiza, que mencionaba no anterior apartado. O desafío de Bruce Wayne en *Batman Begins* non só é superar o medo, transmitido a través das figuras do Espantallo e Ra's Al Ghul, senón identificar a xustiza que, como debe aprender, non pode compararse coa vinganza⁴⁶.

Nolan deixa claro que a figura de Batman é heroica, definindo heroico como aquel que intenta axudar a outras persoas sen beneficiarse a si mesmo. En *Batman Begins* queda claro que o que el busca non é unha vinganza persoal senón a xustiza, o que o leva a atopar unha saída á súa frustración: "egoísmo fronte a desinterese", menciona Nolan⁴⁷. Batman é a figura que debe loitar contra o crime na cidade de Gotham pero, en ocasións, pode chegar a causar o efecto contrario, sendo culpable da propagación do medo. Varios personaxes de *The Dark Knight* acúsano disto, como a muller do comisario Gordon despois de crer que este fora asasinado. Isto débese fundamentalmente a que Batman, a través do medo que provoca nos seus inimigos, constrúe o seu rol de xusticeiro contra o crime⁴⁸.

Cómpre agora facer unha análise da creación da figura de Batman como xusticeiro, así como das súas relacións paternas, mencionadas anteriormente. Alenka Zupančič, filósofa eslovena,

⁴⁵ *Batman Begins* (2005). Filme dirixido por Christopher Nolan, Estados Unidos, Coproducción USA-Reino Unido Warner Bros Pictures (DVD). (00:37:18).

⁴⁶ Fisher, M. (s. d). Gothic Oedipus: subjectivity and Capitalism in Christopher Nolan's *Batman Begins*. *Interdisciplinary Comics Studies*. 2 (2). Recuperado de: <https://imagetextjournal.com/gothic-oedipus>

⁴⁷ Hollean, S. (2005, 20 xuño). *Batman Begins in the Shadows*. *Box Office Mojo*. Recuperado de: <https://www.boxofficemojo.com/>

⁴⁸ Arroyo Paniagua, J.J. (2022). "Whatever doesn't kill you simply makes your stranger" fear in the character of the Joker in *The Dark Knight* and *Joker*. *Revista de Estudos Norteamericanos*. vol. 26. p. 35.

explica que o complexo de Edipo baséase na discrepancia entre o pai simbólico e o empírico; a interpretación estándar indica que o neno primeiro adopta a figura simbólica e posteriormente aprende que esta figura é un home sinxelo, encarnación do empírico⁴⁹. Esta traxectoria, según Zupančič, é contraria á que sigue Edipo, Bruce, no filme, recorrendo o camiño da simbolización de xeito inverso: a morte prematura de Thomas Wayne é significativa até o punto de causar un trauma na psique do seu fillo, como un emisario da parte simbólica deste, así como un exemplo moral, xa que representa a lei. En *Batman Begins*, a intervención de Ra's Al Ghul é a que provoca en Bruce unha crisis edípica: a culpa, nese sentido de 'débeda simbólica', xorde cando o suxeito, neste caso Bruce Wayne, sabe que 'o outro' ten constancia disto, neste caso Ra's Al Ghul. Sen o coñecemento non existe a culpa: "*Non podes dirixir estos homes a menos que esteas disposto a facer o que sexa necesario*" "*Debes estar disposto a facer o necesario*".^{50 51}.

Para Nolan, o tema fundamental desta primeira entrega é a loita e o conflito entre o desexo de gratificación persoal e vinganza fronte ao ben común como algo universal aplicado á sociedade: a loita de Bruce Wayne por diferenciar entre a xustiza e a vinganza, onde a primeira está representada pola fiscal Rachel Dawes e a segunda por Ra's Al Ghul. O ben é posible, pero débese tomar unha decisión antes de proceder ao acto como tal: "Non é quen es por dentro o que importa, é o que fas o que che converte no que es"⁵². O director pretendía crear unha película realista, onde vemos unha resposta inmediata á defensa do ben por parte de Batman, quen se amosa positivo, nos seus primeiros anos, ante a reacción cada vez máis negativa da sociedade. *Batman Begins* retrata o heroe a través dun drama existencial que fai referencia a esa idea do nihilismo do mundo capitalista⁵³.

O director admite que Gotham está baseada na cidade de Nova York, atacada en setembro de 2001, pero ao tratarse dun personaxe e dunha cidade ficticias pretendían que as influencias se integraran dun xeito natural na historia. A inspiración post-11s está no emprego do hardware militar, así como nos diálogos sobre alta tecnoloxía; o concepto de guerra contra o terrorismo é un discurso que se representa no filme e que se alargará en toda a triloxía⁵⁴. Por outra parte,

⁴⁹ Zupančič, A. (2000). *Ética de lo real: Kant, Lacan*. Prometeo Libros. p. 203.

⁵⁰ *Batman Begins* (2005). Filme dirixido por Christopher Nolan, Estados Unidos, Coproducción USA-Reino Unido Warner Bros Pictures (DVD). (00:36:38).

⁵¹ Fisher, op. cit.

Zupančič, op.cit., pp. 188-199.

⁵² *Batman Begins* (2005). Filme dirixido por Christopher Nolan, Estados Unidos, Coproducción USA-Reino Unido Warner Bros Pictures (DVD). (01:57:44).

⁵³ Fisher, op. cit.

⁵⁴ Nathan, op. cit., pp. 47-52

hai referencias á estratificación social, creada polas ideas sobre o capitalismo no filme. Gotham comeza a estar sumida nunha depresión e a criminalidade debido, fundamentalmente, ás súas infraestruturas deterioradas e a unha sociedade civil desintegrada, polo que o impacto do capital financeiro adquire un enfoque narrativo persoal a través de personaxes como Lucius Fox⁵⁵.

2.1.3. *The Dark Knight* (2008)-.

The Dark Knight, a segunda entrega da saga de Nolan, continua a historia de Bruce Wayne, comezada en *Batman Begins*. O compromiso do protagonista, personificado no seu alter ego, consiste en erradicar o crime organizado da cidade de Gotham coa axuda do comisario Gordon (Gary Oldman) e do fiscal do distrito Harvey Dent (Aaron Eckhart).

- A realización de Gotham-

The Dark Knight ofrece a Nolan a posibilidade de redefinir a cidade de Gotham, eliminando todo o rastro do romanticismo neogótico do primeiro filme, rodando case por completo na cidade de Chicago. Desta vez, non temos decorados como tal, senón planos xerais de determinados lugares de Los Angeles, Chicago, Londres ou Hong Kong modificados mediante efectos dixitais. Neste caso, estamos ante unha cidade baixo o asedio do Joker, tratada dende a lóxica do medo permanente, onde as institucións colapsan ante a imposibilidade de resposta ao inimigo (**fig.5**). Nolan pretendía que a cidade tivera amplitude e profundidade: para el, Gotham, dentro da historia do personaxe de Batman, simbolizaba o mundo, polo que toda a narrativa debía ficar contida dentro da cidade. O deseño urbano de *The Dark Knight*, polo tanto, establece un discurso sobre ese trauma global que nos incita a pensar que o inimigo pode estar en calquera parte⁵⁶.

O filme aborda a cuestión do estado de vixilancia como unha das respostas máis inmediatas ante un ataque terrorista: as políticas antiterroristas xustificaron a principios do século XXI medidas excepcionais que restrinxían as liberdades sociais, expandindo os mecanismo de vixilancia estatal, como exemplifican os dispositivos e sistemas creados polo personaxe de Lucius Fox, interpretado por Morgan Freeman. Cómpre ter en conta, sobre todo nesta

Hollean, op. cit.

⁵⁵ Fisher, op.cit.

⁵⁶ Nathan, op. cit, pp. 82-84

segunda entrega da triloxía, a delgada liña que existe entre un Batman fracturado, definición dese xusticeiro que pretende loitar contra o crime, identificado neste caso co terrorismo, e os seus contrarios. Esta ambigüidade lévanos a outro dilema: Batman actúa a expensas da lei, pero en defensa da sociedade, polo que o filme cuestiona até qué punto é lexítimo violar as liberdades individuais para garantir a seguridade colectiva. *The Dark Knight* non dá unha resposta pechada e Nolan, malia que sempre afirma non tratar o discurso político en primeiro plano nos seus filmes que “*un tenta ser relevante (...), pero creo que, se tentas facelo nun sentido político consciente, terminas violando en certo xeito os termos da forma de entretemento que tentas crear*”⁵⁷.

- O Joker como o axente do caos-

O filme comeza amosando o problema derivado do estado de excepción causado por Batman: el é unha figura exenta ante a lei que responde aos elementos criminais da cidade de Gotham, polo que a narrativa deixa claro o perigo desa excepción fóra da lei, que xustifica calquera tipo de acción ou intromisión nas liberdades civís para exercer a xustiza que a lei ordinaria non é capaz de levar a cabo. Situámonos polo tanto no terreo da política contemporánea en compañía de figuras políticas conservadoras⁵⁸.

A liña narrativa, que retrata este tipo de sistemas políticos reais, complétase coa figura do Joker (Heath Ledger), quen representa un terrorista anárquico que bombardea a cidade de Gotham levando ás autoridades civís e gobernamentais a quebrar o ordenamento xurídico nos seus esforzos por facer fronte a esta ameaza. Os atentados terroristas proporcionan ao mundo do cinema estadounidense un novo medio para incidir nos elementos convencionais dos xéneros existentes. Polo tanto, un filme como *The Dark Knight* trata subtextualmente o tema do terrorismo adaptado a súa área de contido, onde salientan os elementos de acción e a narrativa sobre a vinganza⁵⁹.

Estamos, polo tanto, ante unha representación dun personaxe cunha total falta de escrúpulos, non un simple vilán ao uso senón a personificación da maldade pura: o Joker está caracterizado principalmente pola utilización do terrorismo indiscriminado, atacando aos civís da cidade de Gottam. Para Nolan, a idea do Joker era a de un auténtico axente do caos

⁵⁷ Ibidem., p. 87.

⁵⁸ McGowan, op.cit., pp. 123-124.

Arroyo Parnigua, op. cit., p. 33.

⁵⁹ Prince, op. cit., pp. 285-286.

que realiza actos malvados por pracer, polo que decidiron crear unha figura que non ten unha historia nin un pasado e que, polo tanto, carece de humanidade. O Joker encarna en consecuencia a ameaza do terrorismo globalizado⁶⁰.

Cómpre agora establecer unha relación coa iconografía referida ao 11-S presente no filme, unha estética cinematográfica que se ve marcada principalmente por elementos como a utilización de bombas humanas detonadas por móbiles, así como as gravacións de ameazas realizadas polo propio Joker e mesmo interrogatorios que inclúen a tortura (**fig. 6**): estamos ante un paralelismo da guerra sucia contra o terrorismo emprendida administración do presidente George W. Bush, que incluía programas de institucións como a CIA para o interrogatorio de detidos do grupo Al Qaeda. No filme que estamos a analizar, atopamos o escenario da bomba de relojería: Batman, ante a imposibilidade de levar a cabo unha investigación ética sobre a cuestión, adopta unha posición pragmática e favorábel á coacción e á tortura para poder conseguir a información pertinente. Esta escena finalmente non conduce ao noso protagonista á obtención de información útil, polo que máis que un apoio revela unha crítica ante o espectro máis controvertido da guerra contra o terrorismo naquel momento⁶¹.

Por outra parte, seguindo esta liña narrativa, tal e como o -Presidente Bush concibiu a resposta da súa administracións ao terrorismo global, os sistemas de vixilancia comezan a empregarse como armas: a natureza da emerxencia require de medidas excepcionais para rastrexar os movementos. Así, no filme, Batman fai uso dun dispositivo de vixilancia, claramente intrusivo, que diseña para poder atopar ao Joker (**fig. 7**). Estamos ante un sistema que altera todos os móbiles da cidade para que funcionen como micrófonos, ademais de permitir o acceso ás imaxes e incluso á posición do Joker. Trátase dunha invasión da privacidade, cualificada polo personaxe de Fox como “*pouco ético*”⁶², que fai unha clara referencia ao TSP (Programa de Vixilancia de Terroristas); un sistema que saíu a luz no ano 2005 a través dun artigo publicado en The New York Times e que implicaba que a NSA vixiara determinadas comunicacións ente persoas, dentro e fóra do país⁶³. Aínda así, o

⁶⁰ Rodríguez de Austria, op. cit., p. 81.

⁶¹ *Ibidem.*, p. 81.

Ip, J. (2011). The Dark Knight's War on Terrorism. *Revista estatal de dereito penal de Ohio*. vol. 9. pp. 217-220.

⁶² *The Dark Knight* (2008). Filme dirixido por Christopher Nolan, Estados Unidos, Warner Bros Pictures/Legendary Pictures (DVD). (01:55:49)

⁶³ Risen, J, Lichtblau, E. (200, 16 decembro). Bush Lets U.S. Spy on Caller Without Courts. *New York Times*. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/2005/12/16/politics/bush-lets-us-spy-on-callers-without-courts.html>

dispositivo deseñado por Batman non se trata dun respaldo da lei real, xa que no filme esta intelixencia sería destruída por Fox, indicando que a vixilancia foi un recurso puntual⁶⁴.

Se volvemos á figura do Joker, ademais de cumprir as características para desempeñar o papel dun terrorista, encarna tamén a representación dun axente do caos: este personaxe toma os sistemas políticos e xudiciais que, na súa opinión son temibles, e transfórmase á súa vez no que a sociedade e as institucións consideran ameazador⁶⁵. A diferenza de Batman, o Joker non se aferra a unha identidade simbólica: a maquillaxe deste personaxe non oculta a súa verdadeira identidade; todo o que hai atópase dentro da súa propia aparencia (*fig. 8*). Non intenta enganar, senón que dá a entender que non ten nada que ocultar; actúa polo mero feito de facelo, non en resposta dun feito para conseguir un obxectivo, xa que non ten unha motivación⁶⁶.

O noso Joker —a interpretación que Heath fai do Joker— sempre foi o extremo absoluto da anarquía e o caos, efectivamente. É pura maldade a través da pura anarquía. E o que o fai aterrador é non humanizalo narrativamente. Heath atopou todo tipo de maneiras fantásticas de humanizalo, simplemente facéndoo real e unha persoa real, pero narrativamente non queríamos humanizalo, non queríamos mostrar as súas orixes, mostrar que o impulsou a facer o que fai, porque entón vólvese menos ameazante⁶⁷.

O sentimento de medo na sociedade foi un derivado importante dos sucesos do 11-S. No caso destes tres filmes de Nolan, emprégase para representar a diferenza entre os viláns por unha banda e Batman e mailo estado por outra. Así, en *The Dark Knight*, vemos unha definición do ‘eu’ que se refire xeralmente aos valores americanos e á democracia, mentres que ‘os outros’- calquera ‘outro’- fica automaticamente asociado, por contraste, co terrorismo. O personaxe principal neste sentido é o Joker, considerado como ‘o outro’, e identificado co terrorismo pola súa tendencia crear unha política do medo e manterun discurso de perigo. Neste filme, Batman, o Joker e Harvey Dent, son o reflexo uns dos outros e, ao mesmo tempo, a súa ‘razón de ser’. Sen viláns aos que capturar e perseguir, Batman e Dent non serven para nada. De feito, tanto Batman como o Joker existen e actúan á marxe da moral calculadora entre a policía e os cidadáns que respectan a lei. Ambos representan unha excepción ao guiarse por un

⁶⁴ Ip, op. cit., pp. 220-224

⁶⁵ Arroyo Paniagua, op. cit., p. 40

⁶⁶ McGowan, op. cit., p. 136

⁶⁷ Jolin, D. (2012, 8 xullo). The making of Heath Ledger’s Joker. *Empire*. Recuperado de: <https://www.empireonline.com/movies/features/heath-ledger-joker/>.

código que viola o establecido; malia que Batman tente salvar a Gotham mediante a xustiza e o Joker trate de destruíla⁶⁸.

Unha vez que se violan os dereitos dos considerados como ‘non cidadáns’, poden chegar a violarse tamén os mesmos dereitos dos cidadáns até que, finalmente, as regras deixaran de existir. A excepción como tal existe atravesando os límites da propia lei: se esta puidese conter a súa magnitude, deixaría de ser excepcional. Este dilema é o que dá forma á liña narrativa de *The Dark Knight*, facendo referencia, ademais, aos paralelos reais da cuestión que aborda⁶⁹.

2.1.4. *The Dark Knight Rises* (2012)-.

Finalmente, no ano 2012, prodúcese a terceira e última entrega da triloxía, *The Dark Knight Rises*. A súa historia comeza oito anos despois dos acontecementos de *The Dark Knight*, nos que as tendencias criminais foron ‘freadas’ na cidade de Gotham grazas á denominada Lei Dent, un texto lexislativo baseado nunha mentira, pola que o fiscal queda retratado como unha figura salvadora mentres que Batman se reprime como o inimigo. Ante a sospeita deste fraude, así como a chegada da figura de Bane, a clase baixa está axitada. Por outra parte, a figura de Bruce Wayne queda illada na súa mansión até que por petición do sarxento de policía Robin John Blake, interpretado por Joseph Gordon-Levitt, regresa á súa actividade para salvar a cidade de Gotham⁷⁰.

- A revolta na cidade de Gotham-

A última entrega da triloxía pode definirse como unha expansión de *The Dark Knight* que retoma algúns dos personaxes de *Batman Begins* para pechar a narrativa que Nolan iniciara neste último filme: a acción, os vehículos, os viláns e o plan para destruír a cidade de Gotham acadan aquí o seu punto álxido. Así, este terceiro acto presenta o que sucedería se o plan do inimigo se fixese realidade: o filme muda de rexistro a un ton épico e explora o derradeiro trauma de Batman, que se define na propia natureza de Gotham e na relación que se establece entre o personaxe e a cidade. Se observamos os tres filmes no seu conxunto, dámonos de

⁶⁸ McGowan, op. cit., pp. 133-141.

⁶⁹ Ibidem., p. 126.

⁷⁰ Espejo Garcia, E.G. (2020). *El Héroe en la industria cultural Estadounidense (1939-2018): Un análisis sociológico de Batman*. Tese doutoral. Universidade de Colombia. p.132

conta de que responden a un esquema narrativo e temporal que se expresa mediante a propia fotografía de cada filme: *Batman Begins*, o comezo da historia, trata das profundidades da noite como referencia a creación do personaxe principal (**fig.9**); despois, en *The Dark Knight*, pasamos a unha nova estética fundamentada entre o paso da noite á luz do amencer (**fig.10**); e finalmente, en *The Dark Knight Rises*, atopámonos ante o frío do inverno e o contraste final coa luz do día, algo que o director xa traballara no seu filme *Insomnia* (**fig.11**)⁷¹.

O inicio da liña narrativa trasládanos de novo á cidade de Gotham nun momento de calma antes do inicio da revolución. Nolan, tratando de deixar espazo á tormenta que se achega, filma localizacións específicas de cidades como Londres, Nova York e, principalmente, Pittsburgh. Ao igual que no primeiro filme, o director utiliza o seu coñecemento cinematográfico con respecto a outras producións, como *Doctor Živago* (David Lean, 1965), para retratar a cidade transformada pola revolta, coas rúas baleiras e os interiores cheos en pleno inverno (**fig.12**). Por outra parte, o propio Nolan, pon en relación este filme con *La Battaglia di Algeri* (Gillo Pontecorvo, 1966) e con *Metropolis*, pola súa relación entre ‘arquitectura e tema’ (**fig.13**)⁷²: igual que acontece no filme de Lang, aquí tamén vemos unha representación dos estratos sociais de Gotham, de xeito que a sublevación de Bane comeza nos sumidoiros, baixo da cidade. *The Dark Knight Rises*, polo tanto, transforma Gotham na alegoría dun campo de batalla ideolóxico, onde o medo, a vixilancia e a guerrilla urbana afectan á sociedade: a cidade xa non é un espazo onde a política se discuta senón que se combate; un escenario onde Batman debe actuar como resposta extrema ante a situación⁷³.

- Populismo e revolta-

A inspiración para a realización do guión deste filme xurdiu da lectura, por parte de Jonathan Nolan, coguionista do filme, do clásico de Charles Dickens *Historia de dúas cidades* (1859): os acontecementos da Revolución Francesa trasládanse á cidade de Gotham a través dun rexistro épico, dando como resultado un filme que reflicte sobre as revolucións ideoloxicamente comprometidas, que loitan contra a inxustiza estrutural⁷⁴. Existen, polo tanto, unha serie de paralelismos entre os acontecementos do libro de Dickens e os do filme de Nolan. En primeiro lugar, o discurso de Bane exemplificaría os actos que levou a cabo a

⁷¹ Nathan, op.cit., p. 106.

⁷² *Ibidem.*, p. 112.

⁷³ *Ibidem.*, p. 111-112.

⁷⁴ Karthick, R. M. (2012, 21 xullo). The dark knight rises, a fascist?. *Incessant Waves*. Recuperado de: <https://wavesunceasing.wordpress.com/2012/07/>

Nathan, op. cit., pp. 108-110

burguesía durante a revolución francesa para conseguir o apoio do pobo utilizando os principios de liberdade, igualdade e fraternidade. En segundo lugar, ao igual que en Francia coa creación do Tribunal Revolucionario, *The Dark Knight Rises* amosa tamén a actividade dun tribunal creado para xulgar a todos aqueles que tiñan poder, para asasinalos e exhibilos ao pobo (**fig.14**). E, en terceiro lugar, a característica máis clara do filme que establece unha relación con este feito histórico é a denuncia dunha gran desigualdade entre pobres e ricos: “*Avecíñase unha tormenta, Sr. Wayne. Será mellor que vostede e os seus amigos se preparen, porque cando chegue preguntaranse como pensaron que poderían vivir tan ben e deixarnos tan pouco aos demais*”⁷⁵. Ademais, a inspiración nesta novela reafirma o carácter dialéctico do filme; onde se suceden a crise, o cambio, o engano e a confrontación de opostos, tendo o idealismo como o motor da sociedade⁷⁶.

Malia súa longa duración (165 minutos), o ritmo do filme acelérase até converterse nunha conta atrás coa bomba que Bane prepara para destruír a cidade. Esta liña narrativa dá paso á épica dun filme de guerra, cunha batalla que se leva a cabo nas rúas da cidade de Gotham. O filme foi producido durante os primeiros anos da Gran Recesión, tralo desastre financeiro de 2008, e podemos establecer paralelismos entre o asalto de Bane ao mercado de valores e o movemento OWS (Ocuppy Wall Street) (**fig.15**)⁷⁷.

O clímax do filme, que se corresponde co momento no que se enfrontan as autoridades policiais cos revolucionarios de Bane, é unha escenificación alegórica do choque entre a representación da autoridade de Gotham e o grupo de marxidados que pretenden unha nova orde social (**fig.16**). Vemos, polo tanto, unha tentativa de procura dunha nova cidade, que só se conseguirá enfrontando aos seus cidadáns nun proceso audiovisual dialéctico entendido como un cambio inevitable provocado pola crise: a sociedade avanza cando os seus membros se decatan das falsidades ás que están sometidos⁷⁸.

⁷⁵*The Dark Night Rises* (2012). Filme dirixido por Christopher Nolan, Estados Unidos, DC Entertainment/Legendary Pictures/ Warner Bros Pictures (DVD). (00:35:28).

⁷⁶ Espejo Garcia, op. cit., p. 135.

⁷⁷ Žižek, S. (2012, 16 setembro). Batman y la dictadura del proletariado. *La línea de fuego*. Recuperado de: <https://lalineadefuego.info/batman-y-la-dictadura-del-proletariado-por-slavoj-zizek/>.

⁷⁷Nathan, op. cit., p. 119

⁷⁸ Álvarez Gómez, op. cit., p.11.

- A figura de Bane-

A primeira aparición de Bane como un simple matón nunha banda deseñada data do ano 1993 (*fig.17*)⁷⁹, polo que este personaxe era relativamente novo cando se rodou *The Dark Knight Rises*. A súa representación neste filme de Nolan supuxo unha mellora en canto ao seu intelecto e carisma ao retratalo como alguén traumatizado por acontecementos do seu pasado. Nolan pretendía así que Bane funcionase como un reflexo do propio protagonista, Bruce Wayne, xa que tamén é outro orfo preparado e adestrado no seo da Liga das Sombras. Se reparamos na súa indumentaria, Batman leva un traxe que lle cubre todo menos o nariz e a boca, mentres que no caso de Bane é a inversa (*fig.18*). Este tipo de personaxes, segundo Nolan, fan que o heroe se cuestione a súa propia vocación, amosando o camiño que podería ter tomado⁸⁰.

Bane preséntase como unha ameaza existencial para o sistema, comandado o pobo de Gotham para poder acadar o seu obxectivo político. Encarna unha figura que o propio director compara co Coronel Kurtz de *Apocalypse Now* (Francis F. Coppola, 1979): un home cunha misión, o representante organizado dos oprimidos, que libra unha loita en nome do pobo para conseguir o cambio. Debemos ter en conta que o sistema non é capaz de integrar unha forza así, polo que debe ser eliminada⁸¹.

Estamos ante un personaxe que polas súas acción e actitudes, así como por ter un pasado 'estraño', fan pensar ao público na figura dun cerebro terrorista. A idea de que este tipo de personaxe odia a civilización americana pola súa simple liberdade acentúase cando Bane bombardea e secuestra un partido de fútbol, representación do pasatempo simbólico e tradicional dos Estados Unidos. Por outra parte, estamos ante unha demostración das súas afiliacións estranxeiras e as súas tácticas tipicamente terroristas, ademais dun inimigo aparentemente imperturbable polo medo e motivado pola destrución⁸².

O filósofo Slavoj Žižek argumenta que o radicalismo da produción, posto de manifesto mediante a figura de Bane, fai referencia a ese desexo dun cambio social e supón unha proba ideolóxica nos tempos da crise neoliberal. Bane fai uso do medo alzándose como a encarnación do terror de Estado, que non tenta superar a través da auto-organización popular.

⁷⁹ O'Neil, D.; Dixon, C.; Moench, D. & Nolan, G. (1993). *Batman: Vengeance of Bane # 1*. DC Comics.

⁸⁰ Nathan, op. cit., p. 119.

⁸¹ Ibidem., pp.111- 112.

Karthick, op. cit.

⁸² Nathan, op. cit., pp. 111- 112.

Ademais, este filósofo fai unha distinción coa figura do Joker, xa que Bane cumpre outra característica propia dun revolucionario, que é o amor incondicional que sente polo personaxe de Miranda Tate (Marion Cotillard), quen en realidade é Thalia al Ghul, a filla de Ra's al Ghul. O autor esloveno, citando ao Che Guevara, fai referencia a que a violencia non é máis que unha obra de amor⁸³. Así, cando Bane chega ao poder, revela o seu propósito de derrocar ás elites da sociedade: estamos ante a idea do poder popular, con xuízos e execucións das clases altas, que aquí está emparellada coa vitoria do crime nas rúas. As escenas de revoltas populistas evocan as descrições de Dickens do reinado de terror francés, amosando aos revolucionarios como fanáticos posuídos, ofrecendo unha caricatura sobre este tipo de personaxes como criaturas brutais con absoluto desprezo pola vida humana. A pesar disto, Nolan defende que o filme non pretende evocar a política do momento, como se pode deducir desta cita:

O que vexo na película que se relaciona co mundo real é a idea de falta de honradez. A película enteira trata da chegada dun punto crítico [...]. A noción da equidade económica apodérase da película, e a razón é dobre. Unha delas, Bruce Wayne é un multimillonario. E iso ten que ser abordado. [...] Con todo, a segunda, é que hai unha chea de cousas na vida e a economía é unha delas, na que temos que ter unha chea de confianza no que nos din, porque a maioría de nós sentimos que non temos as ferramentas analíticas para saber o que está a pasar [...]. Eu non sinto que exista unha visión de esquerda ou dereita na película. O que hai é simplemente unha avaliación honesta ou unha exploración honesta do mundo en que vivimos – as cousas que nos preocupan⁸⁴.

O regreso de Batman, simultaneamente, completa a chegada do caos, sobre todo tendo en conta que o plan de Bane debía ser continuado pola súa benfeitora social, Talia al Ghul. A decisión de rematar o filme co 'sacrificio' de Bruce apela ao ideal de nobreza. Žižek, no entanto, relaciona este final co propio sacrificio de Cristo, como acto de compromiso, xa que finalmente Bruce e Selina aparecen nunha escena final como representación da vida pacífica, ao igual que Cristo despois de resucitar (*fig. 19*)⁸⁵.

⁸³ Žižek, op. cit.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem.

2.2. *Tenet* (2020)-.

Tenet é un filme de ciencia ficción onde atopamos como elemento principal o concepto de inversión: mediante un dispositivo tecnolóxico, personaxes e obxectos son capaces de moverse no fluxo contrario do tempo. O filme estreouse no ano 2020, propondo unha visión apocalíptica e desconcertante nun momento no que o mundo estaba sumido nunha pandemia global e a sociedade atopábase bloqueada por medidas como o confinamento ou a distancia social. Cinco anos despois, o filme segue a ser controvertido; unha produción en sintonía co sombrío contexto dos tempos: estamos ante unha historia capaz de retroceder e avanzar no tempo, non a través de convencións estruturais como as analepses ou prolepses (os *flashbacks* ou *flashforwards*), senón como unha realidade ficticia⁸⁶.

Nolan pretendía realizar un filme que tivera sentido en todas as súas lecturas, polo que utiliza a idea de palíndromo: unha frase ou palabra que se pode ler de todos os xeitos debido á disposición das súas letras. Estamos, polo tanto, ante unha derivación do cadrado Sator (**fig.20**), un obxecto descuberto nas ruínas de Pompeia con cinco palabras escritas en latín que se len sempre do mesmo xeito, independentemente de como se miren: Sator, Arepo, Tenet, Opera e Rotas; cinco palabras que, ademais, son utilizadas no filme. Sator é o apelido de Andrei (Kenneth Branagh), o vilán ruso; a Ópera de Kíiv é o escenario no que se inicia o filme; Arepo é un personaxe invisible, falsificador e pintor de Goyas; Rotas é o nome da empresa de seguridade central da trama; e Tenet, ademais do nome da organización secreta, fai referencia á noción da crenza, así como ao paso do tempo, como explica o propio Christopher Nolan⁸⁷:

Abordamos a idea de que todos estamos, dalgunha maneira, prisioneiros de nosas propias visións do paso do tempo, do que sucede no mundo e todo o demais, e hai unha especie de salto de fe cara á idea dunha realidade obxectiva, así que existe a idea de crenza ou fe involucrada no que estes personaxes deciden investir en termos do que realmente sucede na historia⁸⁸.

⁸⁶ Damasceno, A. (2024). Blockbuster áspero e followability bloqueada: uma análise do caso Tenet. *Intexto*. Universidade Federal do Paraná, Brasil. n°56. p. 2.

Nathan, op. cit., pp. 154-156.

⁸⁷ Íbidem., p. 157.

⁸⁸ Cortex Videos. (2020, 21 decembro). *Christopher Nolan on Tenet. The full interview*. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_Woppb0k_2M&t=3s (00:01:35).

O filme trata en consecuencia sobre a percepción visual do propio tempo. Jonathan Nolan, guionista xa habitual, aclarou que se trataba da culminación de todo o traballo do director⁸⁹. O tempo do relato sitúase no futuro e mesmo daquela a historia xa resulta máis alusiva que expositiva. Por outra parte, atopámonos de novo coas influencias habituais do cineasta, comezando polos filmes de James Bond: localizacións exóticas, utilización de todo tipo de trebellos tecnolóxicos e a actuación de Michael Caine⁹⁰.

2.2.1. Contexto histórico e político: Guerra silenciosa-

Tenet combina acción, ciencia ficción e suspense mentres trata varias tramas políticas que agora van alén da escuridade do crime de Gotham, da espionaxe internacional de *Inception* ou da apocalipse climática de *Interstellar*. Nolan abordou por primeira vez o fin da civilización en *Batman Begins*, polo que a decadencia é unha preocupación ‘poética’ do director. Os seus filmes inmediatamente anterior e posterior a *Tenet*, *Dunkirk* e *Oppenheimer*, tamén tratan elementos histórico-políticos, polo que reforzan o peso deste tipo de discursos na filmografía de Nolan⁹¹.

O protagonista (John David Washington) interpreta o papel dun suposto axente da CIA que debe frustrar un ataque terrorista na ópera ucraína. Esta misión, no entanto, resulta no seu recrutamento para unha organización secreta coñecida como ‘Tenet’, que tenta impedir un ataque apocalíptico do futuro. Atopamos certa inspiración xeopolítica, con moitos dos vestixios da Guerra Fría acontecida durante as décadas de 1950 a 1980, como o desastre de Chernóbil ou a personificación do vilán nun oligarca ruso⁹².

O filme aborda a posibilidade de destrución mundial para satisfacer as necesidades de Andrei Sator, un vilán supostamente trastornado. Este escenario pode suxerir un certo paralelismo coas armas nucleares que se pode remontar á década dos anos sesenta, cando o medo a este tipo de armas comezou a debaterse máis abertamente. Un conflito entre potencias, como foi o caso da Guerra Fría, non ía ser un evento no que prevalecera a forza moral: todos ían morrer por mor da ‘destrución mutua asegurada’⁹³.

⁸⁹ Nathan, op. cit., p. 157.

⁹⁰ *Ibidem.*, p. 157-159.

⁹¹ *Ibidem.*, p. 88-169.

⁹² *Ibidem.*, p. 159.

⁹³ Brianton, K. (2020, 18 novembro). The conflict between the superpowers Tenet and MAD in the 1960s: the end of the moral high ground. *Cinema History*. Recuperado de: <https://cinemahistoryonline.com/2020/11/18/>

A trama acompaña unha investigación a través de distintas cidades dispersas pola antiga Unión Soviética, lugares abandonados para facer probas nucleares; paisaxes irradiados e cheos de ruínas. A ficticia cidade soviética ‘secreta’ de Stalsk-12, no norte de Siberia, é o escenario escollido para explorar as repercusións dos residuos nucleares, así como para a batalla final entre exércitos privados que reflexa o crecente uso de forzas especializadas sen lealdade nacional para cruzar fronteiras e poder operar en calquera territorio durante as súas misións. Neste caso, os exércitos, de aspecto moi tradicional, utilizan un movemento de pinza temporal e executan ataques repetidos e monótonos a través do tempo e o espazo⁹⁴.

A primeira secuencia do filme, que nos sitúa durante un atentado na Ópera de Kíiv, pode facer referencia a sucesos cronoloxicamente recentes ao filme, como pode ser o caso dos atentados de París no ano 2015, onde homes armados perpetraron un tiroteo masivo no teatro Bataclán, o atentado no Teatro Dubrovka de Moscú no ano 2022, que rematou con tódolos terroristas e boa parte dos reféns mortos por mor da introducción dun gas letal no recinto, ou o tiroteo acontecido en 2012 nunha sala de cinema de Colorado durante a proxección dun dos filmes de Nolan, tratado neste traballo, *The Dark Knight Rises*⁹⁵. Un dos aspectos máis inquietantes, segundo o analista en seguridade Ed Davis, foi como este tipo de atentados se asemellaban aos de Bombay en 2008, con varios equipos atacando simultaneamente en diferentes lugares⁹⁶, que pode ter inspirado ese movemento de pinza temporal durante a batalla final de *Tenet*, citado anteriormente, na que os dous equipos entran na mesma loita viaxando no tempo en sentidos diferentes. A sistemática manipulación temporal de *Tenet* captura a ansiedade creada a través da idea de que un atentado pode ocorrer en calquera momento⁹⁷.

A simboloxía política atribuída aos personaxes, da que se falará máis adiante, apunta a un problema máis profundo: a rebelión da humanidade contra a necesidade e o nihilismo do antagonista do filme, Andrei Sator, un home que alcanza un poder devastador. O fracaso á hora de obter o que desexamos, con tanto poder á nosa disposición, podería levarnos a usalo para a nosa propia autodestrución. Atopámonos, polo tanto, cunha preocupación moi

⁹⁴ Rahman, K (2021, 20 setembro). TENET: The world at the service of an international elite. *Politicis Today*. Recuperado de: <https://politicstoday.org/tenet-the-world-in-the-service-of-a-few-international-elite/>

⁹⁵ Cecchini, A. (2002, 22 marzo). La masacre del teatro Dubrovka, el antecedente a la tragedia de Moscú que terminó con 40 secuestradores aniquilados y 130 rehenes muertos. *Infobae*. Recuperado de: <https://www.infobae.com/historias/2024/03/22/la-masacre>

⁹⁶ Mullor, M. (2018, 13 agosto). Dark Knight: lo que nadie vio del tiroteo masivo de Colorado. *Fotogramas*. Recuperado de: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a22707100/dark-night-estreno-online-critica/>

⁹⁷ Íbidem.

frecuente nos filmes de Nolan: un estado da decadencia protagonizado por homes poderosos que poden parecer racionais dende un punto de vista convencional, até que se fai demasiado tarde para detelos⁹⁸.

- O futuro da civilización-

Tenet rebélase contra a súa forma e xénero como filme, conectando coa realidade vivida, de maneira que pode entenderse como un desafío ás defensas dominantes do capitalismo existente. O futuro vingándose do pasado é a trama principal que suscita unha guerra no filme: a vinganza preséntase nos personaxes como un pretexto para cambiar a historia. Se a clase dirixente ten éxito en manter o determinado *status quo*, que é precisamente a misión do protagonista, entón estamos destinados a destruír o medio ambiente, que é o que sustenta a nosa civilización e forma de vida⁹⁹.

Retroceder no tempo implica ademais aprender dos erros, observando as necesidades. Nolan, a través do filme, traballa sobre a idea de liberdade e como esta depende das nosas actuacións: actuar con imprudencia pode levar á autodestrución e identificaría a liberdade coa loucura. A cuestión non é cambiar o pasado, senón entender que conseguir o poder que desexamos depende de aprender a usalo correctamente. O futuro, independentemente do seu poder, non pode eliminar os límites da natureza humana¹⁰⁰.

2.2.2. Política do Tempo-

Nun futuro próximo, unha científica pretende crear un algoritmo que permita a inversión do tempo, traendo consigo a catástrofe. Este algoritmo, despois de ser creado nunha forma física, dispérsase en anacos no tempo. Posteriormente, ante a crecente ansiedade xeracional fronte o cambio climático e o colapso medioambiental, onde a arrogancia científica e a ameaza nuclear están presentes, unha serie de personaxes ordenan a Sator que recupere as partes perdidas do algoritmo creado e destrúa a humanidade. Por outra parte, nun lugar futuro, a organización *Tenet* desenvolve un plan para poder salvar o presente. O tempo é instrumentalizado como ferramenta de poder: os axentes do futuro, incluído Neil (Robert

⁹⁸ Techera, T. (2020, 4 setembro). *Tenet's confrontation with necessity*. *Law and Liberty*. Recuperado de: <https://lawliberty.org/tenet-confrontation-with-necessity/>

⁹⁹ Montague, B. (2021, 4 marzo). *Tenet and the dialectics of climate Armageddon*. *Ecologist*. Recuperado de: <https://theecologist.org/2021/mar/04/tenet-and-dialectic-climate-armageddon>

¹⁰⁰ *Íbidem*.

Pattinson), utilizan a entropía invertida para poder atacar o presente, polo que podemos establecer un paralelismo entre esta apropiación do pasado que bloquea o devir da historia coas dinámicas contemporáneas de responsabilidade interxeracional¹⁰¹.

Dentro deste quebracabezas temporal, as viaxes no tempo realízanse de acordo ao concepto de ‘inversión temporal’: a vida, polo tanto, desenvólvese cara o pasado ou cara o futuro nun mesmo plano de xeito lineal, sendo o elemento central da trama de espionaxe internacional. O fenómeno da inversión preséntase aos espectadores dende o comezo do filme a través de leis establecidas pola propia narrativa: trátase dunha técnica utilizada para poder moldear unha trama dun xeito máis complexo. Así, en *Tenet*, este fenómeno explícase a partir de fundamentos científicos reais, pero o feito de utilizar o concepto de tempo invertido implica unha maior dificultade de comprensión, xa que se desafia a percepción natural do propio tempo. Este tipo de narrativa está ligada ao xeito no que o filme utiliza a inversión para construír as secuencias de acción, situando a personaxes e obxectos nas dúas correntes temporais. Por este motivo, malia que o espectador non poida establecer relacións causais dentro da historia, pode darse de conta de que o concepto da inversión é a base para a composición escénica do filme¹⁰².

Tenet comprende cinco grandes *set-pieces* de acción. En primeiro lugar atopámonos co asalto á ópera ucraína, un ataque terrorista onde vemos por primeira vez a acción invertida; o secuestro do avión e a continua invasión do aeroporto, onde o protagonista descubre a máquina de inversión; a secuencia de persecución por Estonia, onde o protagonista participa dos dous fluxos temporais; a repetición da invasión do aeroporto dende a perspectiva do protagonista invertida; e finalmente o clímax, cando o grupo militar do protagonista se enfrenta á milicia comandada polo plan de Sator. Cando chegamos a esta escena da historia, os dous grupos entran nunha loita en ambos sentidos temporais. Seguindo a lóxica da inversión, dámonos de conta de que non hai un antes e un despois, xa que os equipos actúan simultaneamente no campo de batalla. A secuencia amósanos as perspectivas dos dous equipos nunha frenética alternancia de acción do tempo natural e do invertido. As coordenadas temporais da narración non están anunciadas explicitamene, o que fai moi difícil para o espectador reconstruír con precisión a progresión dos acontecementos no tempo. Nolan, fai uso dun código de cores que se mantén durante todo o percorrido: vermello para o

¹⁰¹ Nathan, op. cit., pp. 162-165.

¹⁰² Damasceno, op. cit., p. 10.

Nathan, op. cit., p. 161.

avance e azul para o retroceso. Esta é a única estratexia para poder orientar ao espectador no tempo, as dúas cores preséntanse como compoñentes da posta en escena (*fig.21 e 22*)¹⁰³.

O director recorre a asesores científicos de vangarda, como é o caso de Kip Thorne, para dotar de autenticidade ás súas narrativas, como *Inception*, *Interstellar* ou agora *Tenet*, cun nivel de detalle para realizar unha construción narrativa sobre as viaxes temporais que non debe ser comprendida senón que debe ser o máis real posible. No filme, os personaxes que viaxan nas liñas temporais fan uso de máscaras respiratorias, isto débese fundamentalmente a que o aire flúe de maneira diferente, polo que necesitan destes respiradores. Esta narrativa encaixa co ideal de utilizar a ciencia menos como un área que organiza o coñecemento en forma de explicacións comprobables, senón como algo que debe convencer a un público: *Tenet* ofrece unha clase sobre como suspender a incredulidade mediante a combinación deste tipo de recursos con grandes efectos visuais que amosan unha leve explicación sobre como funcionan os viaxes temporais¹⁰⁴.

Finalmente, dámonos de conta que unha parte fundamental da historia desenvólvese completamente fóra de campo, estimulando polo tanto o traballo do espectador. *Tenet*, ademais, desenvolve tramas sobre o pasado dalgúns dos personaxes secundarios: así, na primeira metade do filme, o protagonista mantén unha relación co personaxe de Kat, a muller de Sator, coa intención de infiltrarse no seu grupo, tratando con información do seu pasado e sobre a súa actividade profesional. Este tipo de recurso, con pouca relación co conflito principal, fan que o espectador non poida xerarquizar a información de acordo cun criterio de relevancia para a historia¹⁰⁵.

- Guerra fría temporal -.

A raíz de *Tenet* é a contradición real a que se enfrenta a humanidade: podemos protexer o *status quo* ou prever o colapso climático. No filme, a clase dominante actual está cada vez máis enredada nunha nova guerra fría coa clase dominante futura: o colonialismo xeográfico vólvese temporal. O efecto de guerra de clases entre xeracións é un problema para o concepto de hexemonía. Porén, non hai unha posible interpretación definitiva do que explican os

¹⁰³ Nathan, op. cit., p. 161

Damasceno, op.cit., pp. 10-11.

¹⁰⁴ Nathan, op. cit., p. 161.

Rahman, op. cit.

¹⁰⁵ Damasceno, op. cit., p.13.

personaxes, sobre o que realmente sucede, polo que estamos ante un imaxinario onde as clases dominantes non controlan o significado nin a narrativa¹⁰⁶.

No filme faise referencia a Richard Feynman e John Archibald Wheeler, físicos teóricos reais que realizaron postulacións sobre electróns que viaxan de xeito inverso no tempo. Ambos traballaron no Proxecto Manhattan, sobre o desenvolvemento de armas nucleares por parte de Estados Unidos. Esta é unha referencia que se reforza co diálogo entre o protagonista e Priya Singh (Dimple Kapadia) cando falan abertamente sobre este proxecto¹⁰⁷:

Protagonista: Fálame del, Priya.

Priya: É único. A científica que o construíu quitouse a vida para que non a obrigasen a fabricar outro.

Protagonista: Unha científica do futuro?

Priya: Dentro de varias xeracións.

Protagonista: Por que tivo que suicidarse?

Priya: Coñeces o Proxecto Manhattan? A medida que se achegaba a primeira proba atómica, Oppenheimer comezou a preocuparse de que a detonación producise unha reacción en cadea que envolvese ao mundo.

Protagonista: Seguiron adiante de todos os xeitos, e tiveron sorte.

J. Robert Oppenheimer, decidiu seguir adiante co proceso de probas nucleares malia saber que podían provocar unha reacción en cadea. Neste contexto, un científico que traballaba para o Proxecto Manhattan chamado Klaus Fuchs revelou secretos á URSS. Deste xeito os protagonistas de Guerra Fría outorgaron aos seus inimigos o poder e a tecnoloxía para poder destruír o mundo, como fai o protagonista de *Tenet*, onde a liña narrativa explica a creación dunha ciencia futura que pode inventar unha tecnoloxía que inverte o tempo pero que, ademais, pode ser letal. A incapacidade por suprimir e conter o coñecemento científico é algo evidente ao longo do filme¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Rahman., op. cit.

¹⁰⁷ Nolan, C (2020). *Tenet*. p. 110. Recuperado de: <https://thescriptsavant.com/movies/Tenet.pdf>

¹⁰⁸ Montague, op.cit.

2.2.3. Análise dos personaxes como figuras políticas-

- O protagonista: heroe sen ideoloxía -.

O protagonista, un espía sen nome, é un axente especial da CIA ao que recrutaran a través dunha proba nunha das súas misións. Est e personaxe, coa axuda de Neil, realizará a súa misión partindo da total ignorancia, xa que a maior parte do tempo non logra entender o que sucede. Deste xeito, o propio espectador, vinculado a este personaxe, sentirá as mesmas dúbidas. Esta idea ten certa similitude co tema do anonimato do primeiro filme de Nolan, *Following*, mentres que a estrutura do filme, tratando as inversións do tempo, utilízase por primeira vez en *Memento*¹⁰⁹.

Podemos dicir que o protagonista é case un xusticeiro que traballa fóra da legalidade e que a miúdo se oculta baixo unha máscara, o que nos recorda dalgún xeito a Batman cunha diferenza fundamental: en vez de xogar con dobres identidades, o protagonista é un personaxe que non ten ningunha. A súa ambigüidade maniféstase tanto na súa afiliación ideolóxica como na súa función narrativa; xa que é basicamente unha figura que existe para cumprir unha misión sen cuestionar os seus fundamentos. Sen nome e sen ningunha historia previa, este protagonista debe atravesar o relato nun estado de infeliz ignorancia, aprendendo a medida que avanza, decidido a estar do lado do ‘ben’ até o punto do fanatismo. Como espectadores, comprendemos o que podemos, como fai o protagonista¹¹⁰.

A evolución deste personaxe está marcada pola aparición de Neil, un axente con grandes coñecementos sobre a mecánica temporal da que trata o filme. Grazas a este personaxe, o protagonista segue o rastro dos materiais invertidos até chega ao oligarca ruso, Sator. Nesta especie de viaxe por salvar a humanidade da maldición moderna, representada como o coñecemento infinito, conduce ao que se pode denominar como intentos de acabar coa vida da elites¹¹¹.

Tenet narra a educación do protagonista: en primeiro lugar, mediante explicacións teóricas sobre a posibilidade de viaxar no tempo, para que aprenda a usar as novas tecnoloxías á súa disposición; en segundo lugar, mediante o autoconhecimento, xa que o protagonista non é un

¹⁰⁹ Bañuelos, F (2021, 15 marzo). *Tenet* fascinante y compleja. Christopher Nolan sacude al espectador con elevados conceptos científicos y espectacularidad. *Homo Cinefilus*. Recuperado de: <https://homocinefilusblog.wordpress.com/tag/christopher-nolan/>

¹¹⁰ Nathan, op.cit., p. 160.

¹¹¹ Techera, op.cit.

home común que deba aprender a lidar cos problemas da decadencia e do nihilismo, utilizando medios pouco ortodoxos se é necesario, senón que acepta que a violencia é necesaria, se ben ten que decidir cando e como utiliza. Con este perfil, a cuestión da traizón semella case imposible de evitar, polo que Nolan fai uso dun axente da CIA en lugar dun protagonista máis respectable e respectuoso ante a lei¹¹².

A trama principal, focalizada na figura do protagonista, potencia os elementos da historia que teñen que ver coa espionaxe política. Dentro dela, o personaxe principal evoluciona ao longo do filme, pasando de ser un axente obediente a asumir un papel de liderado e responsabilidade. Chegado o momento, esta figura consolídase como un heroe capaz de crear a súa propia misión dende un tempo aínda por chegar, remitindo a unha noción de autoconstitución política, na que o suxeito se define polo que fai. Non é que deba resolver un quebracabezas, senón que debe aprender a xulgar as persoas e os acontecementos para poder facer distincións entre amigos, aliados e inimigos. Comprender as motivacións dos demais permítelle afrontar os imprevistos, como pode ser o ataque dun inimigo astuto. Por este motivo, a súa primeira lección trata sobre a inviabilidade da morte: o tempo é para a humanidade o factor mortal, e un heroe debe estar disposto a morrer¹¹³.

O protagonista benefíciase do seu lugar na estrutura narrativa: os seus reiterados ‘sinais de virtude’, así como o seu acto para salvar o público civil na escena inicial, colócano nunha posición dun personaxe co que o espectador se debe identificar. Este código moral ao que se somete, dende a súa condición de ‘heroe sen ideoloxía’, pode ser visto como a súa forza, xa que carece dunha análise máis profunda das causas do conflito, pero tamén como unha carencia, intentando perpetuar o *status quo* mencionado¹¹⁴.

- Sator como o colapso-

O inimigo presentado no filme é un oligarca ruso que se enriquece mediante o tráfico de armas nucleares, mantendo ligazóns coa cidade de Moscova e coa intelixencia británica. A súa riqueza permítelle establecer unha empresa que opera nas denominadas ‘zonas francas’, espazos libres de impostos, á marxe das competencias que o poden regular. Neste contexto,

¹¹² Íbidem.

¹¹³ Íbidem.

¹¹⁴ Montague, op.cit.

os servizos secretos, realizan un traballo que fundamenta máis a proliferación nuclear que a súa propia prevención. Nolan decide escoller a espionaxe porque este xénero pode expoñer os límites da política. A xustiza, entrementres, é limitada pola natureza, xa que o realismo político esixe recoñecer que existen inimigos, e que a raíz disto podemos descubrir as nosas debilidades. Neste contexto, o autoconhecimento pode chegar a verse como algo perigoso e oposto ás boas intencións moralistas¹¹⁵.

Tenet non establece unha posición ética mediante a oposición entre o heroe espía e o vilán, como sería de esperar neste tipo de filmes, xa que os dous teñen as súas razóns, como se manifesta durante unha conversación entrambos personaxes na que o protagonista tenta impedir que o equipo de Sator encripte fisicamente un 'algoritmo' para que no futuro poida ser utilizado para reverter o tempo: así, cando chegamos ao clímax do filme, Sator explica que está actuando para unha sociedade futura que enfrenta a extinción debido ao aumento do nivel do mar e ao esgotamento da auga, polo que as súas accións dialecticamente desencadearán e evitarán o 'armagedon'; o protagonista, suposto heroe, acepta esta versión dos feitos, pero argumenta que cada persoa debe actuar en beneficio da súa propia xeración, e non da especie humana en xeral. Mediante esta disxuntiva irresoluble, a narrativa sitúanos nese 'mundo crepuscular' tantas veces mencionado no propio filme, onde o bando dos heroes nos ofrece unha explicación que resulta pouco fiable e que moitas veces se contradí ¹¹⁶:

O Protagonista- 'Vivimos nun mundo crepuscular...'

Neil- '...sen amigos á noiteña.'

Esta ambigüidade pode levar, por unha parte, no caso de apoiar o vilán, a que o protagonista represente o falso heroe, xa que carece de historia e de calidades e, en consecuencia, non consegue manter os estándares éticos. Sator, pola contra, encarna a figura oposta: un ser concreto con calidades humanas, que impulsada as súas accións de acordo cos seus sentimentos, consciente de si mesmo e honesto sobre os seus motivos, malia que semellen corruptos. Nese sentido, mantén a súa misión en todo momento e sabe perfectamente que intereses de clase debe ter¹¹⁷.

Por outra parte, *Tenet* tamén contén referencias históricas que avalan as afirmacións deste último personaxe, pero que poden escapar ao coñecemento do heroe: así, as accións de Sator

¹¹⁵ Techera, op. cit.

¹¹⁶ Nolan, op.cit., p. 2. Recuperado de: <https://thescriptsavant.com/movies/Tenet.pdf>

Montague, op.cit.

¹¹⁷ Íbidem.

transmiten unha mensaxe futura que explica como a civilización está encamiñada cara o colapso do imperio e a súa posible aniquilación. Calquera acción presente terá, polo tanto, a súa repercusión no futuro. Unha das referencias á que se alude é o Imperio Romano: ‘Tenet’, e o propio ‘Sator’, proveñen dun palíndromo romano conservado durante miles de anos, ao que se fai referencia no primeiro apartado. A palabra Sator, nese contexto, tradúcese como ‘o sementador’, facendo referencia a que este personaxe traballa para a creación dun futuro sostible, reforzando así a idea de que unha catástrofe ambiental pode provocar o colapso da civilización¹¹⁸.

¹¹⁸ Íbidem.

3. Conclusións-

Este traballo pretende analizar como o cinema, concretamente no caso do cineasta Christopher Nolan nos seus traballos *Batman Begins*, *The Dark Knight*, *The Dark Knight Rises* e *Tenet*, operan como un xeito de creación de arte discursivo, traballando fóra dos límites do entretemento para inserirse en discursos políticos, éticos e históricos arraigados no mundo contemporáneo. O cinema, como linguaxe visual, ten esta capacidade de albergar símbolos, así como representacións alegóricas, que propoñen ao espectador múltiples interpretacións. Nolan, inscrito nesta tradición, con producións marcadas pola moralidade, realiza este tipo de filmes a través da constante reflexión sobre o tempo, as estruturas de poder e a sofisticación formal.

Unha das partes fundamentais do traballo foi realizar unha análise sobre a dimensión simbólica destes catro filmes de Christopher Nolan. A través da iconografía, asociada a unha serie de referencias culturais, arquitectónicas e artísticas, este cineasta constrúe narrativas visuais onde cada imaxe adquire dimensións conceptuais. A realización destes filmes abrangue un amplo período de tempo que, no plano histórico, enfrontouse a diferentes acontecementos e procesos como os ataques terroristas do 11 de setembro de 2001 ou a crise financeira global que comezou no ano 2008. Ademais, debemos ter en conta que a súa carreira coincide cun tempo de transformación dixital asociado a un modelo económico de filmes de grande orzamento, como é o caso das catro longametraxes analizados neste traballo¹¹⁹

No caso da Triloxía *The Dark Knight*, a figura do heroe preséntese como un campo de disputa moral. O uso constante da dualidade (luz e sombra, caos e orde, heroe e vilán) materialízase en símbolos visuais, como o morcego, os espellos e os reloxos, e serve para estruturar o relato, activando un proceso de reflexión crítica. Por outra parte, o carácter discursivo do cinema de Nolan maniféstase, sobre todo, na súa capacidade para xerar debates ideolóxicos. Un exemplo pode ser a mencionada lectura que fai o filósofo Slavoj Žižek sobre *The Dark Knight*, interpretando o personaxe de Batman como unha figura que alberga un poder autoritario necesario, actuando á marxe da lei para poder preservar a orde. Aínda así, esta lectura non é a única realizada sobre o filme; existen outros enfoques sobre este personaxe como símbolo de resistencia ou como mártir do sistema. Esta multiplicidade de

¹¹⁹ Álvarez Gómez, op. cit., p. 10.

interpretacións é precisamente un dos argumentos para considerar o cinema como un arte discursiva de primeira orde¹²⁰.

Ademais, Nolan traballa con moitas influencias de tradicións artísticas, literarias e arquitectónicas no momento de concibir os seus filmes. En *Tenet*, por exemplo, o uso do brutalismo e dos espazos xeométricos transmite unha sensación de deshumanización e frialdade que reforza a liña temática tratada no filme. Por outra parte, a inspiración literaria aparece reflectida nos conflitos internos dos personaxes, como é o caso da novela xa mencionada de Charles Dickens *Historia de dúas Cidades*. Nolan, polo tanto, fai do cinema un punto de confluencia das artes, onde estas se relacionan de xeito discursivo.

Finalmente, este Traballo de Fin de Grao reitera que este tipo de cinema non só ofrece relatos complexos e visuais, senón que tamén constrúe a arte de forma reflexiva, conformando así un obxecto cultural. Este tipo de filmes non debe entenderse unicamente como produto cultural dirixido ás masas senón como unha manifestación esteticamente propia do pensamento artístico. Quero recoñecer con isto, que a utilización da imaxe como tal é clave para entender e cuestionar o mundo no que vivimos.

¹²⁰ Nathan, op. cit., pp. 42-56.
Žižek, op. cit.

Bibliografía-

Abad, José. (2018). *Christopher Nolan*. Madrid, Ediciones Cátedra.

Álvarez Gómez, R. (2020). Espacio, tiempo e identidad en el cine de Christopher Nolan: una aproximación filosófica a las claves narrativas de su puesta en escena. [Espazo, tempo e identidade no cinema de Christopher Nolan: unha aproximación filosófica ás claves narrativas da súa posta en escena]. *Revista de Comunicación*. 19(1), 7-18. Recuperado de: <https://revistadecomunicacion.com/article/view/1634/13>

Arroyo Paniagua, J.J. (2022). “Whatever doesn’t kill you simply makes your stranger” fear in the character of the Joker in *The Dark Knight and Joker*. [“O que non te mata simplemente te converte nun estrano” medo no personaxe do Joker en *The Dark Knight e Joker*]. *Revista de Estudios Norteamericanos*. vol.26. pp. 31-51. Recuperado de: <https://revistascientificas.us.es/index.php/ESTUDIOS>

Bañuelos, F (2021, 15 marzo). Tenet fascinante y compleja. Christopher Nolan sacude al espectador con elevados conceptos científicos y espectacularidad. [Tenet fascinante e complexa. Christopher Nolan sacode ao espectador con elevados conceptos científicos e espectacularidade]. *Homo Cinefilus*. Recuperado de: <https://homocinefilusblog.wordpress.com/tag/christopher-nolan/>

Brianton, K. (2020, 18 novembro). The conflict between the superpowers Tenet and MAD in the 1960s: the end of the moral high ground. [O conflito moral entre as superpotencias Tenet e MAD na década de 1960: a fin da superioridade moral]. *Cinema History*. Recuperado de: <https://cinemahistoryonline.com/2020/11/18/>

Brooks, David A. (2016). Do Some Men Just Want to Watch the World Burn? Narratives of Fear and the War on Terror in *The Dark Knight Trilogy*. [Hai homes que só queren ver arder o mundo? Narrativas do medo e a guerra contra o terror na triloxía do Caballero Escuro]. *Liberated Arts: a journal for undergraduate research*. vol. 2. Recuperado de: <https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/lajur/article/view/7251/5930>

Cecchini, A. (2002, 22 marzo). La masacre del teatro Dubrovka, el antecedente a la tragedia de Moscú que terminó con 40 secuestradores aniquilados y 130 rehenes muertos. [O masacre do teatro Dubrovka, o antecedente á traxedia de Moscova que terminou con

- 40 secuestradores aniquilados e 130 reféns mortos] *Infobae*. Recuperado de: <https://www.infobae.com/historias/2024/03/22/la-masacre>
- Damasceno, A. (2024). Blockbuster áspero e followability bloqueada: uma análise do caso Tenet. [Blockbuster en bruto e seguimento bloqueado: unha análise do caso Tenet] *Intexto*. Universidade Federal do Parán, Brasil. nº56. Recuperado de: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/141126/93477>
- Espejo Garcia, E. G. (2020). *El Héroe en la industria cultural Estadounidense (1939-2018): Un análisis sociológico de Batman*. [O heroe na industria cultura Estadounidense (1939-2018). Unha análise sociolóxica de Batman]. [Tese Doutoral, Universidade de Colombia]. Recuperado de: <https://bdigital.uexternado.edu.co/>
- Fisher, M. (s. d). Gothic Oedipus: subjectivity and Capitalism in Christopher Nolan's Batman Begins. *Interdisciplinary Comics Studies*. [Edipo gótico: subxetividade e capitalismo en Batman Begins de Christopher Nolan] *Imaxe Text*. 2(2). Recuperado de: <https://imagetextjournal.com/gothic-oedipus-subjectivity>
- Hollean, S. (2005, 20 xuño). “Batman Begins” in the Shadows. [“Batman Begins” na sombra] *Box Office Mojo*. Recuperado de: <https://www.boxofficemojo.com/>
- Ip, J. (2011, 1 setembro). The Dark Knight’s War on Terrorismo. [A guerra de The Dark Knight contra o terrorismo]. *Revista estatal de dereito penal de Ohio*. vol. 9. pp. 209-229. Recuperado de: https://download.ssrn.com/11/12/18/ssrn_id1974146
- James Mason, R.J. (2016). *The Batman Myth: Americanization of an ascetic script*. [O mito de Batman: Americanización dun guión ascético]. [Tese Doutoral, Claremont Graduate University]. Recuperado de: <https://digitalcommons.liberty.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1459&context=master>
- Jolin, D. (2012, 8 xullo). The making of Heath Ledger’s Joker. [A creación do Joker de Heath Ledger]. *Empire*. Recuperado de: <https://www.empireonline.com/movies/>
- Karthick, R. M. (2012, 21 xullo). The Dark Knight Rises, a fascist? [The Dark Knight Rises, un fascista?]. *Incessant Waves*. Recuperado de: <https://wavesunceasing.wordpress.com/2012/07/>

- McGowan, T. (2012). *The Fictional Christopher Nolan*. [O Christopher Nolan ficticio]. Austin: University of Texas Press.
- Montague, B. (2021, 4 marzo). Tenet and the dialectics of climate Armageddon. [Tenet e a dialéctica da apolipse climática] *Ecologist*. Recuperado de: <https://theecologist.org/2021/mar/04/tenet-and-dialectic-climate-armageddon>
- Mullor, M. (2018, 13 agosto). Dark Knight: lo que nadie vio del tiroteo masivo de Colorado [Dark Knight: o que ninguén viu do tiroteo masivo de Colorado] *Fotogramas*. Recuperado de: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a22707100/>
- Nathan, Ian. (2023). *Christopher Nolan, el maestro de los trucos cinematográficos*. [Christopher Nolan, o mestre dos trucos cinematográficos]. Barcelona. Editorial Planeta.
- O'Neil, D.; Dixon, C.; Moench, D. & Nolan, G. (1993). *Batman: Vengeance of Bane #1*. [Batman: A vinganza de Bane]. DC Comics.
- Prince, S. (2009). *Firestorm: American film in the age of terrorism* [Tormenta de lume: O cinema americano na era do terrorismo]. Columbia University Press.
- Rahman, K (2021, 20 setembro). TENET: The world at the service of an international elite. [TENET: O mundo ao servizo dunha elite internacional] *Politcis Today*. Recuperado de: <https://politicstoday.org/tenet-the-world-in-the-service-of-a-few>
- Risen, J, Lichtblau, E. (2005, 16 decembro). Bush Lets U.S. Spy on Caller Without Courts. [Bush permite a EE.UU. espiar a quen chama sen tribunais]. New York Times. <https://www.nytimes.com/2005/12/16/politics/bush-lets-us-spy-on-call>
- Rodríguez de Austria, A. M. (2016). Supervillanos muy reales: el uso político del villano en la trilogía de “El caballero oscuro” de Christopher Nolan. [Viláns moi reais: o uso político do vilán na triloxía de “O cabaleiro escuro” de Christopher Nolan]. *Revista de Comunicación audiovisual y publicitaria*. Universidad de Sevilla. 16(1). pp. 77-90. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/>
- Techera, T. (2020, 4 setembro). Tenet's confrontation with necessity. [A confrontación de Tenet coa necesidade]. *Law and Liberty*. Recuperado de: <https://lawliberty.org/tenet-confrontation-with-necessity/>

Žižek, S. (2012). Batman y la dictadura del proletariado. [Batman e a ditadura do proletariado]. *La línea de fuego*. Recuperado de: <https://lalineadefuego.info/batman-y-la-dictadura-del-proletariado>

Zupančič, A. (2000). *Ética de lo real: Kant, Lacan*. [Ética do real: Kant, Lacan]. Prometeo Libros.

Webgrafía-

BAFTA Guru. (2018, 18 xaneiro). “*It’s really about sticking to your guns*.” Christopher Nolan on Directing [«En realidade trátase de manterte firme...» Christopher Nolan sobre a dirección]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?>

Cortex Videos. (2020, 21 decembro). *Christopher Nolan on Tenet. The full interview*. [Christopher Nolan en Tenet. A entrevista completa]. Youtube. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=_Woppb0k_2M&t=3s.

Warner Bros. Entertainment. (2020, 15 setembro). *Batman: Behind The Scenes of The Dark Knight Trilogy, Warner Bros. Entertainment*. [Batman: Entre bastidores da triloxía *The Dark Knight*, Warner Bros. Entertainment] YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=oMkmjg-qZRk>.

Anexo de Filmes-

1. *Batman Begins*

2003 / 140 min

Director: Christopher Nolan

Compañía de Producción: Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures, DC Comics, Syncopy, Patalex III Productions

Guión: Christopher Nolan e David S. Goyer

Dirección fotográfica: Wally Pfister

Montaxe: Lee Smith

Música: Hans Zimmer e James Newton Howard

2. *Tenet*

2020 / 150 min

Director: Christopher Nolan

Compañía de Producción: Warner Bros. Pictures, Syncopy Inc., Legendary Pictures

Guión: Christopher Nolan

Dirección fotográfica: Hoyte van Hoytema

Montaxe: Jennifer Lame

Música: Ludwig Göransson

3. *The Dark Knight*

2008 / 152 min

Director: Christopher Nolan

Compañía de Producción: Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures, Syncopy

Guión: Jonathan Nolan y Christopher Nolan

Dirección fotográfica: Wally Pfister

Montaxe: Lee Smith

Música: Hans Zimmer e James Newton Howard

4. *The Dark Knight Rises*

2012 / 164 min

Director: Christopher Nolan

Compañía de Producción: Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures, DC Entertainment, Syncopy Inc.

Guión: Jonathan Nolan y Christopher Nolan

Dirección fotográfica: Wally Pfister

Montaxe: Lee Smith

Música: Hans Zimmer

Anexo de Imaxes-.



Figura 1 e 2. A cidade de Gotham en *Batman Begins*.

Recuperadas de: https://www.imdb.com/es/?ref_=nv_home



Figura 3. Bruce Wayne e Ra's Al Ghul en *Batman Begins*.

Recuperada de: https://www.imdb.com/es/?ref_=nv_home



Figura 4. O morcego como a representación do medo de Bruce Wayne.

Recuperado de: https://www.imdb.com/es/?ref_=nv_home



Figura 5. Gotham baixo o asedio do Joker.

Recuperado de: https://www.imdb.com/es/?ref_=nv_home



Figura 6. Interrogatorio e tortura ao Joker por parte de Batman.

Recuperado de: https://www.imdb.com/es/?ref_=nv_home



Figura 7. Dispositivo de vixilancia intrusiva.

Recuperado de: https://www.imdb.com/es/?ref_=nv_home



Figura 8. O Joker como personaxe que non oculta a súa verdadeira identidade.

Recuperado de: https://www.imdb.com/es/?ref_=nv_home



Figura 9, 10 e 11. A estética do esquema narrativo e temporal.

Recuperadas de: https://www.imdb.com/es/?ref_=nv_home



Figuras 12 e 13. Influencias de *Doctor Živago* (David Lean, 1965) e *Metrópolis* (Fritz Lang 1927).

Recuperadas de: https://www.imdb.com/es/?ref_=nv_home



Figura 14. Escena dos xuízos en *The Dark Knight Rises*.

Recuperado de: https://www.imdb.com/es/?ref_=nv_home



Figura 15. O asalto de Bane ao mercado de valores.

Recuperado de: https://www.imdb.com/es/?ref_=nv_home



Figura 16. Clímax do filme em *The Dark Knight Rises*.

Recuperado de: https://www.imdb.com/es/?ref_=nv_home



Figura 17. Primeira aparição de Bane o ano 1993.

Recuperado de: <https://www.iberlibro.com/comics/>



Figura 18. O contraste ente Bane e Batman.

Recuperado de: https://www.imdb.com/es/?ref_=nv_home



Figura 19. Escena final en *The Dark Knight Rises*.

Recuperado de: https://www.imdb.com/es/?ref_=nv_home



Figura 20. Cadrado de Sator.

Recuperado de: https://www.imdb.com/es/?ref_=nv_home



Figuras 21 e 22. A cor como compoñente da posta en escea.

Recuperado de: https://www.imdb.com/es/?ref_=nv_home