

B O R

G E S

X N O

L A N



Artefacto es una editorial artesanal que nace como respuesta al proceso por el cual los individuos se hacen ajenos a sí mismos, olvidando las características dadas por su naturaleza. Así, nuestras publicaciones son concebidas como Artefactos de Memoria. Nos especializamos en ensayos culturales con especial énfasis en las artes visuales y las imágenes en diálogo con la diversidad cultural que habita nuestro mundo.

Me gusta pensar que El Origen es el tipo de película que seguramente Borges disfrutaría... Lo leí para preparar esta película. La verdad es que él tomó algunos conceptos filosóficos increíblemente extraños y los transformó en cuentos muy digeribles. Como el hombre que enfrenta al pelotón de fusilamiento y quiere más tiempo para terminar la historia que está urdiendo en su cabeza, algo que se le concede mientras las balas viajan desde el arma hacia él.

Matrix es un gran ejemplo en este sentido. Es un fenómeno extraordinario y palpable que llevó a todo tipo de gente a preguntarse:

¿Qué pasa si esto no es real?

Aquí hay conceptos filosóficos muy complejos y, en otro sentido, también explicaciones muy simples.

Christopher Nolan sobre Jorge Luis Borges.
Nota publicada por el New York Times en 2010

NOTA EDITORIAL

Quiero agradecer especialmente al autor de este ensayo, el Dr. Rafael Pontes Velasco, que muy amablemente dio su permiso para hacer esta publicación. También al Ph.D. Prof. Roger B. Carmosino, fundador, director y editor de INTI: Revista de Literatura Hispánica.

Esta edición contiene varios cambios, sobre todo en el capítulo sobre Interestelar, también se suprime el último apartado acerca de algunos personajes.

La publicación original corresponde a La influencia de Jorge Luis Borges en las películas de Christopher Nolan Inti: Revista de literatura hispánica: No. 87, Article 15. Disponible en: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss87/15>

**B O R
G E S
X N O
L A N**

LABERINTO CINEMATOGRAFICO

RAFAEL PONTES VELASCO

ARTEFACTO

PRÓLOGO

La relación entre la literatura y el cine ha sido una fuente inagotable de inspiración donde las palabras se transforman en imágenes y los mundos imaginarios cobran vida en la pantalla. En este ensayo, nos adentraremos en el fascinante encuentro entre dos maestros creativos: Jorge Luis Borges y el director de cine británico Christopher Nolan. Dos mentes brillantes que han dejado una huella indeleble en sus respectivos campos, y cuyas obras se entrelazan de manera sorprendente.

Borges, conocido por su prosa mágica y laberíntica, llevó la literatura a nuevos horizontes con sus conceptos filosóficos y narrativas no convencionales. Sus cuentos desafiaron las barreras de la realidad invitándonos a reflexionar sobre la naturaleza de la realidad y la construcción del conocimiento explorando

temas como la percepción, el tiempo y la identidad. Sus libros se convirtieron en ventanas hacia universos infinitos, donde las palabras y las ideas se cruzan en intrincadas tramas abriendo puertas hacia lo desconocido.

Por otro lado, Christopher Nolan ha revolucionado el cine contemporáneo con su estilo distintivo y su narrativa compleja. Sus películas han llevado al público a través de viajes emocionales y mentales, desafiando las convenciones y sumergiéndonos en mundos de sueños, laberintos y realidades alteradas. Nolan nos ha mostrado la fragilidad de la percepción humana, cuestionando la naturaleza misma de la realidad y explorando los límites de la memoria y la identidad. Su dominio de la narrativa visual y su habilidad para sorprender al espectador lo han convertido en uno de los cineastas más influyentes de nuestra era.

En este ensayo, se explora la influencia notable de Borges en el cine de Nolan y, en particular, en tres películas icónicas: *Interstellar*, *El Origen* y *Memento*.

Desde los agujeros de gusano y las dimensiones alternativas hasta los sueños compartidos, los labe-

rintos de la mente, la fragmentación de la memoria y el tiempo, descubriremos cómo estas películas nos llevan por senderos que evocan las ideas borgianas de infinito, identidad y percepción de la realidad.

Ambos artistas nos invitan a cuestionar nuestras suposiciones, a desafiar los límites de nuestra comprensión y a explorar la complejidad del universo y de nosotros mismos.

A través de paralelismos y referencias, se desentrañarán los hilos que conectan los universos literarios de Borges y las imágenes en movimiento de Nolan.

¡Disfruten del viaje!

INTRODUCCIÓN

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

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

MEMORIA. FUNES EL MEMORIOSO Y MEMENTO

En *Funes el memorioso* (1944), la prodigiosa habilidad de no olvidar nada implica una maldición contrapuesta a otro destino no más deseable: la pérdida absoluta de memoria a corto plazo, traducida en la incapacidad para crear recuerdos nuevos que sufre el protagonista de *Memento* (2000). En ambas historias, la memoria se erige en un símbolo capaz de generar y/o distorsionar el mundo que rodea a los personajes principales. Tanto la hiperamnesia como la amnesia son metáforas de la aptitud que posee la mente para falsear la realidad, haciéndonos reflexionar sobre las experiencias que condicionan la personalidad, así

como sobre los sucesos definitivos que desaparecen del pensamiento de forma intencional o inconsciente.

A través de técnicas narrativas poco convencionales en el cine contemporáneo, como un flashback constante (a su vez sometido a retrovisiones, como una analepsis dentro de otra), el filme narra cómo Leonard Shelby se encuentra en continua sospecha de sí mismo y con dificultades para precisar su identidad.

La forzosa necesidad de estar alerta por medio de fotografías y tatuajes a manera de pistas que le incitan a confiar sólo en sus certezas - “Me guío por hechos, no por recomendaciones”, declara en una ocasión -, paradójicamente se contradice con el autoengaño que se inflige al manipular sus anotaciones. El leitmotiv que justifica su vida estriba en el deseo de vengarse del asesino de su esposa. Elegir “olvidar” que ella había muerto por su culpa, en cierto modo, le hace libre y le ayuda a mantener la cordura. En esta línea, el narrador anciano que encuentra a su versión joven en el cuento de Borges, *El otro*, afirma con prudencia que su “primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón”. En *Memento*, se nos muestra la doble cara de

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

La influencia de *Funes el Memorioso* en *Memento* se plasma más en la variación que en la repetición: frente al carácter sucesivo del tiempo literario, la imagen

en movimiento del cine; frente al cerebro recolector de memorias, el cuerpo transformado en una máquina de almacenar recuerdos, en un banco de datos capaz de influir en las acciones de su portador. El propio engranaje intelectual de Shelby se convierte en el gran misterio del film - “la mente del detective, el funcionamiento de su memoria, acaba siendo un auténtico enigma, y éste es un laberinto sin salida (...). El detective se ha convertido en enigma, y el enigma no tiene solución”, no menos melancólico se vuelve el devenir del joven Funes, prácticamente incapaz de dormir y fallecido tras una congestión pulmonar.

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

SUEÑO.
EL OTRO, LAS RUINAS CIRCULARES,
EL MILAGRO SECRETO Y EL ORIGEN

El Otro concluye con la teoría de que el sueño y la realidad interactúan de tal modo que es posible superponerlos a través de distintos planos: “El encuentro fue real, pero el otro conversó conmigo en un sueño y fue así que pudo olvidarme; yo conversé con él en la vigilia y todavía me atormenta el encuentro”.

El Origen (2010) comienza con la evocación de “un hombre que conocí en un sueño recordado a medias”. La trama parte del encargo que el empresario Saito designa al ladrón profesional de sueños e implantaciones de ideas Dom Cobb, consistente en insertar al hijo de su inmediato competidor la creencia de que debe abandonar el imperio paterno. Para ello, el extractor de sueños debe contar con un arquitecto que

diseñe edificios “que no podrían existir en el mundo real” y suplante así la creatividad del soñador. La arquitecta Ariadne no tiene que concebir escenarios reales completos, sino construcciones imaginarias, ya que de otra manera podría perder la noción de la realidad. Esta confusión perceptiva es lo que padece el protagonista, interpretado por Leonardo DiCaprio.

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

Nolan, fue consciente que para crear las circunstancias de un sueño debía cuidar cada matiz del mismo y así, a la hora de erigir su película, se inspiró no solo

en *El Otro*, sino también en *Las ruinas circulares* y *El milagro secreto*. En el primero, Borges narra la llegada de un mago a un templo circular en cuya cúspide destaca la estatua de un tigre o un caballo. Capaz de dormir “no por flaqueza de la carne, sino por determinación de la voluntad”, el hechicero se consagra a la meta de “soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad”. En el segundo, se nos cuenta que el condenado a muerte Jaromir Hladík planea el siguiente pasaje para la obra teatral que anhela escribir, y su personaje “no conoce a las personas que lo importunan, pero tiene la incómoda impresión de haberlos visto ya, tal vez en un sueño. Todos exageradamente lo halagan, pero es notorio - primero para los espectadores del drama, luego para el mismo barón - que son enemigos secretos, conjurados para perderlo”.

Estos retazos argumentales recuerdan las suspicacias que presienten los inducidos al sueño en *El Origen*, en especial si el subconsciente del sujeto está militarizado con anticuerpos introducidos para evitar la extracción de ideas. En tal eventualidad, la táctica

llamada “Mr. Charles” permite que el sujeto se vuelva en contra de sus propias defensas. A través de este mecanismo, la víctima cree convertirse en victimario y ser capaz de interferir en sueños ajenos. Como se observa, el reto que se propuso Nolan con esta película es mayúsculo. De hecho, en *Las ruinas circulares* se asegura, no sin razón, que “el empeño de modelar la materia incoherente y vertiginosa de que se componen los sueños es el más arduo que puede acometer un varón”

El dispositivo imaginado en la película posibilita que un sueño inducido contenga a otro, de manera tal que el del primer nivel influya en el siguiente, y así sucesivamente. El ardid propicia que las turbulencias atmosféricas producidas en un sueño se transmitan a los demás. En *El Otro*, donde la reunión entre el Borges anciano con el joven ocurre en un banco “que está en dos tiempos y en dos sitios”, el primero reconoce que su sueño ha durado setenta años. Entre 1918 y 1969, entre Ginebra y Cambridge, la relatividad del lapso temporal permite que confluyan épocas y ritmos diferentes en una sola entrevista.

Misma situación experimenta Saito al encontrarse al personaje de Leonardo DiCaprio nuevamente.

En *El Origen*, el incremento del paso del tiempo cambia a medida que los sucesivos eslabones oníricos se profundizan, de manera que el sueño inicial transcurre más rápido que el que éste incluye y conecta con la cita del Corán que encabeza *El milagro secreto*: “Y Dios lo hizo morir durante cien años y luego lo animó y dijo: - ¿Cuánto tiempo has estado aquí? - Un día o parte de un día, respondió”. (La facultad de alargar la duración de los minutos de otro plano sensorial, a fin de cumplir un objetivo extraordinario, parece inspirada por el cuento borgeano, donde el protagonista se dirige a Dios aduciendo que si “de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de *Los Enemigos*. Para llevar a término ese drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más”. Esta voluntad se le concede al personaje de Borges, Hladík, para que complete su labor, logrando que en su memoria transcurra un año entre la orden y la ejecución de la orden de su fusilamiento.

En *El Origen*, y también en *Interestelar*, presenciamos

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

En este sentido, nótese que en el cuento de Borges *Episodio del Enemigo* se esboza la posibilidad de deshacer lo soñado:

“- Sus argumentos, Borges, son meras estratagemas de su terror para que no lo mate. Usted ya no puede hacer nada.

- Puedo hacer una cosa - le contesté.

- ¿Cuál? - me preguntó.

- Despertarme. - Y así lo hice”.

En el filme, al igual que se sugiere en los reveladores versos de *Laberinto*, adentrarse en los entresijos de cualquier dédalo implica una introspección en uno mismo:

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

En el filme, la esposa fallecida de Cobb que aparece fatalmente en la mayoría de los sueños en los que par-

ticipa (interponiéndose entre sus objetivos y rogándole que vuelva a vivir con ella) puede identificarse tanto con el “otro yo” que se refugia en la sombra como con el inexistente toro borgeano. La arquitecta Ariadne interpreta a este intento de mantener con vida a la amada a través de memorias revividas en el sueño propio o ajeno, como la construcción de una prisión de recuerdos para atraparla.

Según el protagonista:

**“Una idea es como un virus.
Resistente. Altamente contagiosa.
La más pequeña semilla de una
idea puede crecer. Puede crecer
para definirte o destruirte”.**

La idea, implantada por su marido para que ambos pudieran escapar del paraíso onírico que habían diseñado y así regresar a la realidad con sus dos hijos,

consistía en pensar que su mundo no era real. Esto obsesionó a su mujer hasta el punto del suicidio. Así, Cobb no accede a quedarse con su esposa en el limbo de amor porque allí ella sería sólo una proyección, no tan completa como era realmente ni con las imperfecciones que la hacen digna de amor. Además, él espera reunirse de nuevo con sus hijos cuando cumpla su último trabajo y, a cambio, Saito solucione sus problemas legales.

Como nunca recordamos el principio de los sueños, el filme postula que el sueño siempre sucede in **medias res**, lo que nos trae a la memoria la sentencia de Borges: “**la literatura es un sueño, un sueño dirigido y deliberado**”. El sueño inducido voluntariamente se convierte en una droga, crea una adicción que sólo es posible apaciguar cuando el soñador ve su tótem y comprende que no está viviendo en el sueño de alguien. El final de *Las ruinas circulares* es menos ambiguo, pero también en *El Origen* se plantea la contingencia del héroe engañado por sí mismo. El colofón del relato borgeano parece dirigirse, de alguna manera, al espectador del filme que observa la última

escena, inquietado por el girar obsesivo de la peonza de Cobb, sin saber a ciencia cierta si ésta se detendrá, lo que probaría que ha retornado a la realidad con sus hijos, o si continúa durmiendo:

“Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo” (Borges 1944a: 65).

Una reflexión en torno al simbolismo del tótem nos lleva a intuir la superioridad de los elementos materiales, en este caso del trompo, sobre la propia conciencia de las personas. En *Las cosas*, se asegura:

“Durarán más allá de nuestro olvido; no sabrán nunca que nos hemos ido”; mientras que, en *A una moneda*, el poeta confiesa que “A veces he sentido remordimiento / y otras, envidia, / de ti que estás, como nosotros, en el tiempo y su laberinto / y que no lo sabes”.

Quizá la película postula también que ignoramos hasta qué punto los objetos pueden ser más fiables que nuestras percepciones.

En cualquier caso, parece posible visualizar *El Origen* a través de Borges en *La escritura del Dios*:

“Alguien me dijo: No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta el infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente”.



TIEMPO.
EL ALEPH, EL RELOJ DE ARENA
E INTERESTELAR

El cuento *El Aleph* de Borges ejerce una poderosa influencia en *Interestelar*. Ambas obras exploran la idea de dimensiones alternativas y la percepción del tiempo. Borges presenta un punto desde el cual se puede observar todo el universo simultáneamente, llamado justamente **El Aleph**. Este concepto encuentra su eco en la película de Nolan a través del agujero de gusano, un fenómeno cósmico que permite a los personajes viajar a través del espacio y el tiempo. El Aleph y el agujero de gusano se convierten en portales hacia lo desconocido y plantean preguntas sobre la percepción humana y la relación entre el individuo y el universo. Ambas obras también exploran el concepto borgeano de infinito y el papel del ser humano en un cosmos vasto y desconocido.

En *La biblioteca de Babel*, Borges imagina una biblioteca infinita llena de libros que contienen todas las combinaciones posibles de letras:

“Yo afirmo que la Biblioteca es interminable. Los idealistas arguyen que es inconcebible una sala triangular o pentagonal.”

Esta noción de laberinto de información y posibilidades infinitas encuentra su contraparte directa en *Interstellar*, durante la increíble escena de la biblioteca espacial de cinco dimensiones.

La Biblioteca, infinita como *El Aleph* que Borges visualiza en otro de sus relatos fundamentales, es similar al llamado espacio exterior en el que sobrevuelan las naves, igualmente interminable, sin fin, que descubre insospechados caminos. El propio desplazamiento de la nave en *Interstellar* encuentra su correspondencia con una alusión a *La Biblioteca de Babel*, pues el narrador y personaje de este cuento es (o ha sido) también un viajero:

“- Como todos los hombres de la Biblioteca, he viajado en mi juventud; he peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos.”

Borges sintetiza el hecho del viaje con su pasión lectora: es una proyección física y mental, de personas y objetos (los libros).

Por otro lado, si en *Edipo y el enigma* Borges admite que nuestras limitaciones nos dificultan obtener el puzzle entero, otorgándonos sólo breves piezas que extraviamos o desechamos periódica y perpetuamente, en *Interestelar* comprendemos que la historia de cada ser humano se conserva con la misma consistencia con que perdurarían los libros en una biblioteca eterna.





CONCLUSIONES.

DOS ARTISTAS CLÁSICOS Y AFINES

La escritura en sí misma posee un fuerte peso en la cinematografía de Nolan, cuyos guiones, escritos en colaboración con su hermano Jonathan, están repletos de frases memorables y de alto contenido literario.

En ellos - como en los relatos borgeanos - los personajes pueden anticipar el argumento o dar pistas sobre la historia, de modo que parece cumplirse un extraño destino: el del espectador que ve sus filmes con los ojos del lector de Borges. Esta retroalimentación entre cine y literatura logra que los planteamientos filosóficos se plasmen magníficamente en la gran pantalla, gracias también a que los textos borgeanos ya se alzan por sí mismos como felices portadores de imágenes.

En las tramas diseñadas por ambos autores prolifera la técnica de provocar lo que en el prólogo de Nueva antología personal se denomina “perplejidad

metafísica” (Borges 1968: 9). Seducidos por retos intelectuales complejos y aventuras laberínticas, debemos decidir qué es la realidad y si ésta se determina sólo por lo que queramos que sea. Borges y Nolan crean fantasías que se materializan en cada uno de nosotros, en función de nuestras percepciones y referentes culturales.

Sus ficciones están abiertas a la imaginación y apuestan por la relevancia del receptor en la instauración de sentido. La primera frase de *The Prestige* resume esta idea: «¿Está poniendo atención?». El escenógrafo interpretado por Michael Caine expone las tres partes de todo truco - “la promesa”, “el giro” (con el que un objeto común se vuelve extraordinario) y “la prestidigitación” (con la que resurge lo desaparecido) -, omitiendo intencionadamente la clave que sintetiza el alcance de la magia y da al final de la película: “Uno quiere que lo engañen”.

Como se explica en “De las alegorías a las novelas”, nos hallamos en una encrucijada que nace del anhelo de platonismo frente al escepticismo que impele a ser aristotélicos:

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

Clasicidad es lo que encontramos en las invenciones de Borges y en las de Nolan, tanto en la forma como en el fondo. No sólo por la belleza de sus imágenes, estilizadas por el pudor con que envuelven sus escenas, sino también por la ejemplaridad con la que se comportan sus héroes. Sus habilidades narrativas, distinguidas por la contención, la elegancia y el equilibrio entre diálogo y acción, se erigen en el mejor modo de ofrecer contenidos filosóficos que la memoria y el tiempo revalorizarán.

Ω

OBRAS CITADAS

Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1999, [1944].

Nueva antología personal. Barcelona: Bruguera, 1980, [1968].

El reloj de arena. Madrid: Alianza, 1986, [1975].

Nolan, Christopher (1997): *Doodlebug*. Reino Unido: Cinema 16, 1997.

Following. Reino Unido: Momentum Pictures, 1998.

Memento. USA: Newmarket, 2000.

Insomnia. USA: Warner Bros, 2002.

Batman Begins. USA: Warner Bros, 2005.

The Prestige. USA: Warner Bros, 2006.

The Dark Knight. USA: Warner Bros, 2008.

El Origen. USA: Warner Bros, 2010.

Interstellar. USA: Warner Bros, 2014.

Pardo García, Pedro Javier. “El relato antipolicial en la literatura y el cine: *Memento*, de Christopher Nolan”.

EPILOGO

Christopher Nolan no es el único cineasta inspirado en la obra de Borges, hay varias referencias mas, a continuación solo algunas tres:

Alphaville (1965)

Dirección: Jean-Luc Godard.

En el marco de una sociedad distópica y futurista, la malvada máquina antagonista del film cita el poema de Borges Nueva refutación del tiempo, y dice: “El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me devora pero yo soy el tigre. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Alpha 60”. El poema original se finaliza diciendo:

“El mundo, desgraciadamente, es real; yo,
desgraciadamente, soy Borges”

Performance (1970)

Dirección: Donald Cammell y Nicolas Roeg.

La cinta está coprotagonizada por Mick Jagger. Allí se citan fragmentos de Tlön, Uqbar, Orbis Tertius y El sur. Las referencias al escritor también son visuales. En una escena de la película, una bala es disparada en el rostro de Jagger, dejando ver un retrato de Borges, contra el que también choca el proyectil.

El nombre de la rosa (1980)

Dirección: Jean-Jacques Annaud.

La adaptación de la novela de Umberto Eco fue un blockbuster de la época con un Sean Connery en el

estrellato y un joven Christian Slater. Si bien hay varias referencias a Jorge Luis Borges, es el escritor en si mismo uno de los personajes de la película: Jorge de Burgos es un viejo y ciego monje de la abadía, guardián de la biblioteca, y quien procura que todos mantengan silencio en aquel lugar sagrado. Mas tarde Eco admitiría:

“Al igual que los pintores del Renacimiento, que colocaban su retrato o el de sus amigos, yo puse el nombre de Borges, como el de otros tantos amigos. Era una manera de rendirle homenaje a Borges”.





Este libro corresponde a la publicación #19 de ARTEFACTO. Se terminó de maquetar en el otoño porteño de 2023. La impresión de su primera edición se hizo en doble formato. Las tipografías utilizadas son Proxima Nova, Krona One y Book Antiqua. El papel utilizado para el interior es ahuesado de 80 g. Para sus tapas y guardas papel coloreado a la masa de 220 g y 120 g. La edición, maquetación y encuadernación fueron hechas por un ser humano desde su taller hogareño en el barrio de Palermo. Esta edición consta de 25 ejemplares numerados.

Borges x Nolan | Laberinto cinematográfico
Pontes Velasco, Rafael y compilados por Artefacto

Editado con cambios por Artefacto Casa Editora.

Primera edición

20 x 14 cm, 48 páginas

Buenos Aires, Argentina.

Julio 2023

Objeto artesanal único sin ISBN.



www.artefacto.ar

[@artefacto.editorial](https://twitter.com/artefacto_editorial)