

Peonza y vergüenza del Leviatán

Raciel D. Martínez Gómez

La presencia en *Dunkerque* (2017) del actor inglés Kenneth Branagh interpretando al circunspecto comandante Bolton, a cargo del muelle para la evacuación de la playa de la ciudad francesa, cumple el mismo rol que la peonza que introduce el sueño en *El origen* (2010), ambas películas dirigidas por Christopher Nolan. El tótem era una suerte de clave para saber si estábamos en el mundo onírico de la repetición infinita. Por ello la peonza, cuando aparece en el sueño, no termina de dar vueltas. Pese a ello Nolan, que había marcado esa sutil distinción como pista hacia el espectador, prefiere un final ambiguo que anula la posibilidad de significado de la peonza.

El cineasta, como lo acostumbraron grandes como Luis Buñuel o David Lynch, no justifica su deliberada provocación colocada en el punto de inflexión del filme. Posteriormente Nolan explicó que poco importaba que nadie se enterara de que *El origen* no concluye de manera objetiva, que lo más importante era sostener su tesis: que la construcción de la realidad, siempre, será un acto subjetivo. El episodio de *Dunkerque*, por su ambiente claustrofóbico reforzado con una también meditada invisibilización política del enemigo, semeja un mal sueño. Según los testimonios, fue una auténtica pesadilla para los sobrevivientes. Winston Churchill describía la inminente pérdida como una afrenta mayor a la fuerza británica; de ahí que la evacuación de la metafóri-



Aqua. De la serie *Universos internos*

ca ratonera fuese calificada por el ministro como “milagrosa”.

Bolton, impávido, antepone una paciencia estoica al ubicuo ataque de la Luftwaffe que contenía cualquier intento de escapatoria. Se trata de un enemigo que carece de rostro, incesante e imposible de evitar. Los alemanes parecen brotar de un contexto dormido; los pilotos, inclusive, no se desarrollan como historia propia en contraste con los dra-

mas de los soldados acorralados. La súbita aparición de los enemigos se repite con la misma eficacia de la peonza que gira cuando Dom Cobb (Leonardo DiCaprio) se reencuentra con su familia en *El origen*.

La eventual fuga de la playa es repelida una y otra vez por estas presencias exactas en el aire, lo que aumenta de forma evidente la frustración. Las víctimas exhiben propensión a ser culpadas por una



falta y esperan el castigo de una omnipresente autoridad. Podríamos hablar de un psicoanálisis de la vergüenza postimperial y de un nacionalismo cimbrado en sus bases de Estado-Leviatán. Es probable que eso nos ayude a entender el tamaño de la herida de la supervivencia que humilla hasta los más hondos sótanos humanos.

La decisión narrativa de Nolan en *Dunkirk* corresponde a una obsesión discursiva de su obra. Es la dilatación temporal que desvela lo que sosteníamos líneas arriba: la percepción de la realidad como acto subjetivo. Nolan ya lo había externado en sus primeras cintas: *Memento* (2000) e *Insomnia* (2002), pero fue en *El origen*, y sobre todo en *Interestelar* (2014), donde se explayó en la indeterminación del tiempo como parte de esa percepción subjetiva. *Interestelar* plantea un viaje por los “agujeros gusano” para llegar a un mundo oceánico donde las cosas están dilatadas: por cada hora que pasa en el planeta Miller, transcurren siete años de vida en la Tierra; la ansiedad que genera este

dato es abismal. En *Dunkirk* no hay ningún “agujero gusano” que dilate el tiempo con esa diferencia, que sitúe al hombre y su soberbia de entender la realidad de forma objetiva, pero Nolan es lo suficientemente hábil para desplazar su historia por un trance que bordea la frontera de lo real.

La decisión es contar la evacuación de Dunkirk en tres planos diferentes: tierra, aire y agua, que se dilatan aumentando la duración del tiempo y violando así cualquier principio de realidad unidimensional –subrayada la sensación onírica con el poder absoluto de los aviones cuya sanción es inalterable.

No se detecta plañido al estilo de Oliver Stone como para calificar a *Dunkirk* de patriotera. El género bélico, en buena medida, se ha convertido en relatos de supervivencia crítica donde se muestra la inutilidad del heroísmo. El filme dirigido por Nolan se retira de una lectura política porque su punto de vista se instala en la resistencia del último Roman Polanski que filmó *El pianista* (2001).

El montaje en el cine ha permitido explorar esa proyección de un limbo entre la realidad y el sueño. La secuencia de las escaleras de *El acorazado Potemkin* (1925) de Serguéi Eisenstein evidenció esa capacidad del lenguaje filmico para dilatar el tiempo. *Dunkirk*, en este sentido, pertenece a esa fisura en la que se destaca la percepción subjetiva. La evacuación británica en este episodio milagroso, como dijo Churchill, le permitió a Nolan continuar sus premisas acerca del mundo subjetivo del arte y escudriñar la culpa de un Leviatán avergonzado por el fracaso, pero orgulloso de la supervivencia con todo y la flemma de un Bolton que, en el rol de peonza, lidera el escape del muelle. **LPyH**

• **Raciel D. Martínez Gómez** es comunicólogo, doctor en Sociedades Multiculturales y Estudios Interculturales por la Universidad de Granada. Actualmente es director general de Comunicación Universitaria de la UV.