

Para citar este artículo: Ramos-Zaga, F. (2026). Estructuras simbólicas y memoria colectiva: análisis hermenéutico desde la filmografía de Christopher Nolan. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, 19(2). <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.15574>

ESTRUCTURAS SIMBÓLICAS Y MEMORIA COLECTIVA: ANÁLISIS HERMENÉUTICO DESDE LA FILMOGRAFÍA DE CHRISTOPHER NOLAN

Symbolic Structures and Collective Memory: A Hermeneutic Analysis of Christopher Nolan's Filmography

Estruturas simbólicas e memória coletiva: uma análise hermenêutica da filmografia de Christopher Nolan

Fernando Ramos-Zaga, *Universidad Privada del Norte (Perú)*

fernandozaga@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6301-9460>

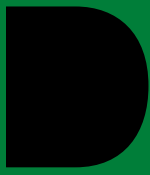
Recibido: 31 de mayo de 2025

Aprobado: 13 de abril de 2026

Fecha de prepublicación: 15 de mayo de 2026

RESUMEN

La expansión del cine posclásico en entornos marcados por la sobreabundancia informativa ha intensificado la necesidad de comprender cómo las estructuras simbólicas audiovisuales participan en la producción de sentido y en la inscripción de relatos en la memoria colectiva. El objetivo del artículo es desarrollar un modelo hermenéutico-simbólico que permita analizar el arquetipo cinematográfico como categoría crítica para explicar la inscripción de relatos globales en la memoria colectiva, a partir del estudio sistemático de la obra de Christopher Nolan. Se adopta



un enfoque cualitativo dentro de un paradigma hermenéutico-crítico, mediante un diseño de estudio de casos múltiples basado en un corpus delimitado por criterios de autoría fuerte, con análisis de secuencias y escenas a través de categorías narrativas, simbólicas y formales, siguiendo una lógica abductiva con triangulación teórica. Los resultados identifican tres arquetipos operativos: el buscador de verdad, el sujeto escindido y el sacrificio redentor, los cuales funcionan como estructuras dinámicas de organización de la experiencia narrativa y promueven procesos interpretativos abiertos mediante fragmentación temporal e indeterminación epistemológica. Se concluye que dichos arquetipos operan como dispositivos de memoria cultural cuya eficacia radica en sostener tensiones no resueltas, lo que posibilita su aplicación analítica a otros autores del cine posclásico.

Palabras clave: hermenéutica narrativa; memoria cultural; cine posclásico; Christopher Nolan; estructuras simbólicas.

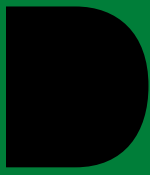
ABSTRACT

The expansion of postclassical cinema within contexts characterized by informational overabundance has intensified the need to understand how audiovisual symbolic structures contribute to meaning-making and the inscription of narratives in collective memory. This article aims to develop a hermeneutic-symbolic model for analyzing the cinematic archetype as a critical category to explain the inscription of global narratives in collective memory, based on a systematic study of the work of Christopher Nolan. A qualitative approach is adopted within a hermeneutic-critical paradigm, using a multiple case study design grounded in a corpus defined by strong authorship criteria. Analysis is conducted at the level of sequences and key scenes through narrative, symbolic, and formal categories, following an abductive logic with theoretical triangulation. The findings identify three operative archetypes, the truth-seeker, the divided subject, and the redemptive sacrifice, which function as dynamic structures organizing narrative experience and fostering open interpretive processes through temporal fragmentation and epistemological indeterminacy. The study concludes that these archetypes operate as devices of cultural memory whose effectiveness lies in sustaining unresolved tensions, enabling their analytical transferability to other postclassical filmmakers.

Keywords: narrative hermeneutics; cultural memory; postclassical cinema; Christopher Nolan; symbolic structures.

RESUMO

A expansão do cinema pós-clássico em contextos marcados pela sobreabundância informacional intensificou a necessidade de compreender como as estruturas simbólicas audiovisuais contribuem para a produção de sentido e para a inscrição de narrativas na memória coletiva. Este artigo tem como objetivo desenvolver um modelo hermenéutico-simbólico para analisar o arquétipo cinematográfico como uma categoria crítica capaz de explicar a inscrição de narrativas globais na memória coletiva, com base em um estudo sistemático da obra de Christopher Nolan. Adota-se uma abordagem qualitativa, inserida em um paradigma hermenéutico-crítico, e recorre-se a um



desenho de estudo de casos múltiplos fundamentado em um corpus definido por critérios de forte autoria. A análise é conduzida sobre sequências e cenas-chave por meio de categorias narrativas, simbólicas e formais, seguindo uma lógica abductiva com triangulação teórica. Os resultados identificam três arquétipos operativos: o buscador da verdade, o sujeito dividido e o sacrifício redentor, que funcionam como estruturas dinâmicas de organização da experiência narrativa e promovem processos interpretativos abertos por meio da fragmentação temporal e da indeterminação epistemológica. Conclui-se que esses arquétipos operam como dispositivos de memória cultural cuja eficácia reside na sustentação de tensões não resolvidas, o que possibilita sua transferibilidade analítica para outros cineastas pós-clássicos.

Palavras-chave: hermenêutica narrativa; memória cultural; cinema pós-clássico; Christopher Nolan; estruturas simbólicas.

Introducción

La expansión del cine posclásico en el contexto de una cultura global mediada por flujos intensivos de información ha modificado de manera significativa las condiciones en las que los relatos audiovisuales adquieren relevancia simbólica y persistencia cultural. En un entorno caracterizado por la sobreabundancia de datos y la fragmentación de los marcos interpretativos, la capacidad del cine para organizar la experiencia y producir formas de inteligibilidad adquiere un papel particularmente relevante. En ese escenario, determinadas filmografías contemporáneas evidencian una recurrencia en el uso de estructuras simbólicas que parecen operar más allá de la variabilidad temática, lo que sugiere la necesidad de abordarlas no solo como recursos narrativos, sino como configuraciones profundas que participan en la inscripción de sentido en la memoria colectiva.

La articulación teórica de este problema requiere integrar perspectivas que permitan abordar simultáneamente la dimensión psíquica, narrativa y cultural del fenómeno. Desde la psicología analítica, el concepto de arquetipo ofrece un marco para comprender la recurrencia de formas simbólicas como patrones de representación que estructuran la experiencia y se actualizan en contextos específicos (Jung, 1970). A su vez, la hermenéutica narrativa plantea que la narración, además de representar el tiempo, lo configura, convirtiéndose en condición de posibilidad de la experiencia temporal (Ricoeur, 1984). Tal dimensión configuradora se proyecta en el análisis fílmico al concebir el filme como un mundo hermenéutico en el que percepción e interpretación se articulan de manera inseparable (Baracco, 2017). En paralelo, los estudios de memoria cultural permiten situar estas estructuras en un horizonte social, al entender la memoria como un proceso selectivo y dinámico mediante el cual determinados relatos se estabilizan como referencias compartidas (Assmann, 2011; Erll, 2011; Erll & Rigney, 2009).

A pesar de la consolidación de estos enfoques, persiste una brecha en la investigación cinematográfica en relación con el análisis de los arquetipos como estructuras operativas y no únicamente como categorías descriptivas.



Buena parte de la literatura ha tendido a identificar tipos de personajes o motivos recurrentes sin profundizar en su función como dispositivos que articulan procesos de interpretación y memoria. Tal limitación se vuelve en particular evidente en el estudio del cine contemporáneo, donde la complejidad formal y la fragmentación narrativa requieren herramientas analíticas capaces de explicar cómo se producen y se sostienen determinadas configuraciones de sentido. En este contexto, resulta pertinente desarrollar modelos que permitan analizar el arquetipo no como un contenido fijo, sino como una estructura dinámica que opera en la intersección entre texto, espectador y cultura.

Tal problemática adquiere un alcance sistémico si se considera que el cine contemporáneo refleja transformaciones culturales e interviene activamente en su configuración. La persistencia de ciertos relatos en la memoria colectiva no depende de su difusión, sino de su capacidad para articular estructuras simbólicas que puedan reactivarse en distintos contextos. En consecuencia, el análisis de estas estructuras permite comprender cómo se configuran formas de identidad, conocimiento y experiencia que trascienden el ámbito individual. En ese sentido, el estudio de los arquetipos en el cine posclásico contribuye a explicar la relación entre producción cultural y memoria social, al evidenciar los mecanismos en los que ciertos relatos adquieren estabilidad y relevancia en el imaginario colectivo.

Desde el punto de vista metodológico, la investigación se inscribe en un paradigma hermenéutico con enfoque cualitativo, orientado al análisis interpretativo. Se adopta un diseño de estudio de casos múltiples centrado en la obra de Christopher Nolan, seleccionada bajo criterios de autoría que garantizan coherencia en la instancia de producción narrativa. El análisis se desarrolla a partir de la observación sistemática de secuencias y escenas significativas, mediante categorías que integran estructura narrativa, configuración arquetípica y dispositivos formales. Este enfoque enlaza el análisis visual con el marco teórico propuesto, asegurando consistencia entre los objetivos del estudio y las estrategias de interpretación.

En este marco, el objetivo general consiste en desarrollar un modelo hermenéutico-simbólico que permita analizar el arquetipo cinematográfico como categoría crítica para explicar la inscripción de relatos globales en la memoria colectiva, a partir del estudio sistemático de las estructuras simbólicas en la obra de Christopher Nolan. La relevancia de este objetivo radica en su potencial para contribuir a la consolidación de herramientas analíticas que posibiliten abordar el cine contemporáneo desde una perspectiva integradora, superando enfoques fragmentarios y ampliando el alcance de los estudios de comunicación y cultura.

El artículo se organiza en una secuencia que responde a la lógica del problema planteado. En primer lugar, se expone el marco teórico que articula las tres tradiciones fundamentales del estudio. A continuación, se presenta la metodología que orienta la selección del corpus y el proceso de análisis. Después, se desarrollan los resultados a partir del examen de los arquetipos identificados en las obras seleccionadas. Por último, se discuten los hallazgos en relación con el marco teórico, destacando sus implicaciones para la comprensión del cine como dispositivo de configuración simbólica y memoria cultural.

Metodología

El estudio se inscribe en un enfoque cualitativo de carácter interpretativo, orientado a la construcción teórica a partir del análisis textual de obras cinematográficas. Se adopta un paradigma hermenéutico-crítico, en la medida en que el objetivo no es la medición de variables, sino la comprensión de estructuras simbólicas y su función en la configuración



de sentido y memoria cultural. En coherencia con el objetivo general, que busca desarrollar un modelo hermenéutico-simbólico para el análisis del arquetipo cinematográfico como categoría crítica, el diseño corresponde a un estudio de casos múltiples con unidad analítica textual, centrado en la obra de un autor específico.

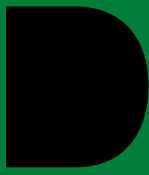
La selección del corpus responde a un criterio de autoría fuerte y control hermenéutico del relato. Se incluyen exclusivamente las obras en las que Christopher Nolan firma en solitario el guion, ya sea como creación original o como adaptación directa bajo su control, lo que permite asegurar que las estructuras narrativas, los dispositivos temporales y la configuración arquetípica proceden de una misma instancia autoral sin mediaciones. En ese marco, *Following* (1998), *Inception* (2010), *Dunkirk* (2017) y *Tenet* (2020) constituyen el núcleo de invención formal, mientras que *Memento* (2000) y *Oppenheimer* (2023) se incorporan por mantener coherencia autoral en tanto traducciones directas de material previo gestionadas por el propio Nolan. En contraste, se excluyen obras como *Interstellar* (2014), *The Prestige* (2006) y la trilogía de Batman, debido a la coescritura, la cual introduce negociación en las decisiones narrativas y dificulta la trazabilidad entre la estructura simbólica observada y una instancia autoral unificada. Este criterio de inclusión y exclusión garantiza consistencia interna y fortalece la validez interpretativa del análisis.

El universo de análisis está constituido por la filmografía seleccionada bajo dicho criterio, en tanto que la muestra coincide con la totalidad de ese universo, dado su carácter acotado y teóricamente justificado. La unidad de análisis se define a nivel de secuencia narrativa, con apoyo en escenas clave cuando resultan necesarias para precisar operaciones simbólicas o recursos formales. Tal decisión metodológica permite captar tanto la organización macroestructural del relato, como las microconfiguraciones visuales que participan en la producción de sentido.

La recolección de datos se realizó por medio de un protocolo de observación analítica estructurado, basado en la visualización reiterada de cada filme y el registro sistemático de elementos relevantes. Las categorías de observación se definieron a partir del marco teórico y se organizaron en cuatro dimensiones: estructura narrativa, que incluye organización temporal, montaje y lógica de la intriga; configuración arquetípica, centrada en la identificación de funciones simbólicas y dinámicas de los personajes; dispositivos formales, que abarcan composición visual, uso del color, diseño sonoro y recursos de puesta en escena, y operaciones hermenéuticas, orientadas a identificar mecanismos de producción de sentido y participación interpretativa del espectador. Estas categorías permitieron asegurar coherencia entre teoría y análisis, así como la comparabilidad entre los casos.

El procedimiento analítico siguió una lógica abductiva, en la que la interpretación emerge del diálogo entre los datos fílmicos y las categorías teóricas. En una primera fase se realizó un análisis intra-caso, identificando patrones recurrentes en cada filme. Posteriormente, se desarrolló un análisis inter-casos, orientado a establecer regularidades y variaciones en la configuración de los arquetipos. Este proceso permitió construir inferencias teóricas sobre el funcionamiento de los arquetipos como estructuras simbólicas en el cine posclásico. La validez se garantiza a partir de una triangulación teórica, al integrar psicología analítica, hermenéutica narrativa y estudios de memoria cultural, y una consistencia interna en la aplicación de las categorías de análisis. La confiabilidad se refuerza a través de la explicitación del protocolo analítico, lo que permite la replicabilidad del estudio en otros corpus.

La identificación de los arquetipos no se limita a una clasificación descriptiva, sino que responde a su pertinencia como categorías operativas para el desarrollo del modelo propuesto. En ese sentido, los arquetipos del buscador de verdad, el sujeto escindido y el sacrificio redentor se seleccionan por su capacidad de articular dimensiones psíquicas, narrativas y culturales, lo que posibilita evaluar su potencial de transferibilidad. Esta decisión metodológica



busca establecer un modelo hermenéutico que pueda aplicarse a otros autores del cine posclásico, ampliando su alcance más allá del caso de estudio y contribuyendo a su generalización teórica.

Marco teórico

El presente análisis se sustenta en la articulación de tres tradiciones teóricas cuya convergencia resulta indispensable para comprender cómo las estructuras simbólicas del cine posclásico operan como vehículos de inscripción en la memoria colectiva: la teoría de los arquetipos y el inconsciente colectivo, la hermenéutica narrativa y los estudios de memoria cultural. Tal triangulación responde a una necesidad epistemológica derivada del objeto de estudio, la cual exige articular la dimensión psíquica profunda del símbolo, la operación configuradora del relato y los mecanismos sociales mediante los cuales ciertos relatos persisten en el imaginario compartido de la sociedad.

En ese marco, la psicología analítica establece que la psique humana posee un estrato impersonal y universal poblado por arquetipos, entendidos no como imágenes con contenido fijo, sino como formas o patrones de representación instintivos que se manifiestan de manera recurrente en los mitos, las religiones y los sueños de todas las culturas (Jung, 1970). El arquetipo funciona como un molde vacío, una *facultas praeformandi* que se llena de contenido en cada contexto cultural particular, actuando simultáneamente como imagen y emoción (Jung, 1970). Dicha concepción formal permite desplazar la lectura taxonómica predominante en los estudios cinematográficos, en la que la identificación de tipos sustituye el análisis de su funcionamiento como estructura de significación. Asimismo, la comprensión del héroe como autorrepresentación del anhelo del inconsciente por la luz de la conciencia (Jung, 1956) introduce una dimensión procesual que aborda las figuras narrativas como configuraciones dinámicas de energía psíquica colectiva, lo que resulta clave para explicar su capacidad de resonancia transcultural.

A partir de esa base, la hermenéutica narrativa sostiene que el tiempo se vuelve tiempo humano en la medida en que se articula narrativamente y que la narración adquiere su pleno sentido cuando configura la experiencia temporal (Ricoeur, 1984). El modelo de la triple mimesis vincula la precomprensión del mundo de la acción con su organización en una intriga y con la reconfiguración de la experiencia del receptor, lo que permite analizar el cine como una práctica configuradora que extrae inteligibilidad de la contingencia (Ricoeur, 1984). Tal perspectiva se proyecta en el análisis fílmico por medio de la concepción del filme como mundo hermenéutico, en el que la experiencia perceptiva y la interpretación se entrelazan superando tanto el formalismo narratológico como las lecturas exclusivamente sociológicas (Baracco, 2017).

Desde esta misma lógica, los estudios de memoria cultural plantean que la memoria colectiva no funciona como archivo estático, sino como reconstrucción selectiva orientada por las necesidades del presente (Assmann, 2011). La selección, evaluación e institucionalización de determinados contenidos determinan qué fragmentos del pasado se preservan como relevantes para la identidad colectiva (Assmann, 2011). En consecuencia, los procesos de mediación y remediación permiten comprender cómo esos contenidos se transforman y circulan entre distintos soportes, reconfigurando continuamente su significado (Erl & Rigney, 2009). El cine, en tanto dispositivo que produce, almacena y distribuye memoria, interviene de manera activa en estos procesos al fijar determinadas estructuras simbólicas en el imaginario social, dotándolas de persistencia cultural (Erl, 2011).

En este entramado teórico, el arquetipo del buscador de verdad se define como una estructura simbólica que articula la dimensión hermenéutica del relato al situar al sujeto frente a una verdad fragmentada, inaccesible o



deliberadamente opacada, cuya reconstrucción exige una actividad interpretativa sostenida. De este modo, el arquetipo, a la par de su función detectivesca y su resolución de enigmas, configura una forma de subjetividad orientada a producir inteligibilidad en contextos de discontinuidad, donde los signos deben organizarse en una narrativa coherente. Esta dinámica se vincula con el proceso de integración de contenidos inconscientes en la conciencia, de modo que la búsqueda de verdad adquiere un carácter existencial al comprometer la coherencia del yo (Jung, 1970). En un contexto marcado por la sobreabundancia informativa, esta figura expresa la tensión entre acceso y comprensión, en la que la acumulación de datos no garantiza claridad, sino que intensifica la opacidad (Han, 2015).

En continuidad con lo anterior, el arquetipo del sujeto escindido permite describir la identidad como un campo de tensiones donde coexisten dimensiones que no logran integrarse plenamente. Tal configuración deja de lado la anomalía individual para convertirse en una condición estructural, en la que el yo se encuentra atravesado por contenidos inconscientes que operan de manera autónoma y condicionan la experiencia consciente (Jung, 1970). La representación cinematográfica de esta escisión organiza la experiencia narrativa al proyectar una subjetividad fragmentada que el espectador debe interpretar y reconstruir. Al mismo tiempo, se inscribe en una condición sociocultural en la que la identidad se configura como tarea inestable, sometida a contextos cambiantes y a la disolución de referentes sólidos, lo que intensifica la experiencia de fragmentación (Bauman, 2003). En este sentido, el sujeto escindido no funciona como excepción, sino como forma paradigmática de subjetividad en entornos de alta complejidad.

En relación con ello, el arquetipo del sacrificio redentor introduce una dimensión ética que articula la pérdida, transformación y continuidad simbólica. La renuncia a un elemento esencial del yo posibilita la reconfiguración de la psique y la emergencia de nuevos sentidos, lo que otorga al sacrificio una densidad que excede su dimensión utilitaria (Jung, 1956). A su vez, esta lógica se vincula con mecanismos culturales más amplios en los que la canalización de la violencia hacia una figura singular permite restablecer un orden colectivo, inscribiendo el acto en una economía simbólica de la cohesión social (Girard, 2005). En el cine contemporáneo, y de manera particular en la obra de Nolan, esta estructura se desplaza hacia una ética de la decisión: el sacrificio emerge desde la interioridad del sujeto y se sitúa en tensión con las condiciones estructurales que lo hacen posible, lo que permite comprender su función como dispositivo de inscripción en la memoria cultural.

Resultados

Arquetipo del buscador de verdad

En *Following* (1998), la búsqueda de verdad se articula a través de la curiosidad compulsiva de un joven escritor que sigue a desconocidos por las calles de Londres con el propósito declarado de comprender sus vidas. Esta pulsión de observación, al parecer inocente, lo conduce progresivamente hacia una red de manipulación criminal cuya lógica le resulta invisible hasta que es demasiado tarde. La estructura narrativa tripartita del filme, que fragmenta la cronología y obliga al espectador a reconstruir de manera activa el orden de los acontecimientos, replica la condición epistémica del protagonista: ambos se encuentran inmersos en un campo de signos cuya articulación solo se revela retrospectivamente. La verdad, en este primer largometraje, no se oculta por complejidad intrínseca,



sino por la interposición deliberada de agentes que manipulan la percepción. El personaje de Cobb, quien actúa como mentor aparente del protagonista, invierte la función del guía arquetípico al convertir la orientación en instrumento de engaño (Torrance, 1994). De este modo, la búsqueda de verdad se revela desde el inicio de la filmografía nolaniana como una empresa cargada de riesgo, donde el deseo de conocer puede convertirse en el mecanismo mismo de la trampa.

Por su parte, *Memento* (2000) lleva el arquetipo a su formulación más radical e innovadora dentro del corpus nolaniano. Leonard Shelby padece amnesia anterógrada: incapaz de formar nuevos recuerdos, construye su identidad y su proyecto de vida a partir de fotografías *polaroid*, tatuajes corporales y notas escritas de su propia mano. Su búsqueda de la verdad sobre el asesino de su esposa se despliega, paradójicamente, sobre la total imposibilidad de verificar sus propias conclusiones. La narrativa en reversa convierte esta condición en estructura formal: el espectador, como el personaje, solo puede avanzar desandando pasos y cada nueva escena reformula el sentido de las anteriores. La verdad no es un destino al que se llega, sino un horizonte que retrocede. Esta configuración dialoga directamente con la observación de Han (2015) sobre la sociedad de la transparencia: la acumulación de información no conduce a la claridad, sino a la oscuridad, pues el exceso de datos produce un “vacío fundamental” que la evidencia cruda no puede llenar. Los tatuajes y *polaroids* de Leonard son simulacros de certeza y no instrumentos de conocimiento, signos que operan de forma autorreferencial sin anclar en ninguna realidad verificable. La verdad que persigue ya ha sido sustituida por su representación.

A su vez, *Inception* (2010) desplaza la búsqueda de verdad desde el plano de la memoria hacia el de la realidad, multiplicando exponencialmente los niveles de incertidumbre. En este filme, la distinción entre sueño y vigilia se convierte en el problema epistemológico central y el tótem giratorio de Cobb funciona como el dispositivo simbólico que condensa esta interrogación. La arquitectura onírica del relato, organizada en capas concéntricas donde cada nivel posee sus propias reglas temporales y físicas, configura un espacio donde la verdad no puede verificarse desde dentro del sistema en que se habita. Cada personaje opera bajo la premisa de que existe un criterio para distinguir lo real de lo construido, pero la película se niega sistemáticamente a confirmar esa premisa. La ambigüedad deliberada de la escena final, donde el tótem sigue girando sin que se determine si cae o no, constituye no un defecto narrativo sino una declaración epistemológica: la verdad, en un universo de realidades construidas, es una decisión interpretativa que el sujeto debe asumir sin garantías externas (Irwin, 2012).

Por otro lado, *Dunkirk* (2017) introduce una modulación singular del arquetipo al situarlo en un contexto bélico donde la búsqueda de verdad se constituye como experiencia colectiva fragmentada. La estructura temporal tripartita del filme, que entrelaza tres escalas temporales distintas (una semana en tierra, un día en el mar, una hora en el aire), impide al espectador acceder a una visión totalizadora de los acontecimientos. Cada línea narrativa ofrece una perspectiva parcial, limitada por las condiciones materiales y perceptivas de sus protagonistas: los soldados en la playa no pueden ver lo que ocurre en el cielo, los pilotos no comprenden la magnitud del desastre en tierra y los civiles en el barco operan con información fragmentaria y contradictoria. La verdad de *Dunkirk* no es una verdad que alguien posea o busque activamente; es una verdad distribuida, emergente, la cual se configura cuando las distintas perspectivas convergen en la mente del espectador. Esta configuración resuena con la distinción entre memoria comunicativa y memoria cultural propuesta por los estudios contemporáneos de la memoria, donde lo que se recuerda colectivamente es la reconstrucción selectiva que el presente realiza a partir de fragmentos dispersos y no el acontecimiento en sí (Assmann, 2011).



Asimismo, *Tenet* (2020) radicaliza la búsqueda de verdad al convertir la estructura temporal en objeto de interrogación. El protagonista, designado simplemente como “el Protagonista”, no busca una verdad oculta en el pasado ni una realidad subyacente tras las apariencias; busca comprender un sistema causal que opera simultáneamente en dos direcciones temporales opuestas. La inversión de la entropía, que permite a ciertos objetos y personas moverse hacia atrás en el tiempo, introduce una complejidad epistemológica sin precedentes en la filmografía de Nolan: la verdad ya no está fragmentada o enterrada; se despliega en un orden causal que desafía las categorías básicas de la comprensión humana. La pregunta que vertebra la búsqueda del protagonista no es “qué ocurrió” sino “en qué dirección ocurre”, lo cual transforma la investigación en un ejercicio de reconfiguración conceptual donde las nociones de causa y efecto, pasado y futuro, deben ser revisadas. En este contexto, la frase recurrente del filme (“no intentes entenderlo, siéntelo”) adquiere un significado que excede la mera indicación práctica para convertirse en una declaración sobre los límites del conocimiento proposicional frente a la complejidad de lo real, en diálogo con la idea de que lo falso puede operar como fuerza creativa que abre nuevas posibilidades de comprensión (Yang, 2025).

Por último, *Oppenheimer* (2023) cierra este recorrido arquetípico situando la búsqueda de verdad en el cruce entre la ciencia, la ética y la memoria histórica. J. Robert Oppenheimer, tal como lo presenta Nolan, no busca una verdad oculta, sino que se enfrenta a las consecuencias de haber accedido a una verdad que resulta insoportable: la posibilidad técnica de la aniquilación total. La estructura narrativa del filme, que alterna entre tres líneas temporales (los años del Proyecto Manhattan, la audiencia de seguridad de 1954 y la confirmación de Lewis Strauss en 1959), fragmenta deliberadamente la cronología para mostrar que la verdad sobre Oppenheimer no puede contenerse en una secuencia lineal. Cada línea temporal ofrece una versión parcial y condicionada por intereses políticos, personales o institucionales, de modo que la verdad sobre el científico se revela como una construcción disputada, negociada y permanentemente reinterpretada, en consonancia con la idea de la memoria como reconstrucción selectiva del pasado desde el presente (Dzierzyc-Horniak, 2025).

Arquetipo del sujeto escindido

En *Following* (1998), la escisión del sujeto se manifiesta a través de la progresiva disolución de los límites entre el observador y lo observado, en la medida en que el joven protagonista, inicialmente definido por su exterioridad como escritor, experimenta una transformación que lo conduce a adoptar las vestimentas, gestos y hábitos de aquellos a quienes sigue, en un proceso de mimetización que no responde a una impostura consciente, sino a un deslizamiento que revela la porosidad de una identidad insuficientemente consolidada. El personaje de Cobb, lejos de operar como guía estabilizador, intensifica esta deriva al introducir al protagonista en una lógica de duplicación donde observar implica convertirse en el otro, produciendo un vaciamiento progresivo del yo original y generando una zona de indeterminación donde el sujeto ya no distingue entre lo que es y lo que ha incorporado del exterior. La identidad se configura en una superficie inestable atravesada por tensiones performativas, donde la frontera entre el ser y el parecer se vuelve constitutivamente difusa y donde la escisión no cristaliza en identidades diferenciadas, sino en una continua oscilación sin síntesis posible (Torrance, 1994).

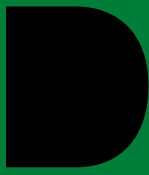


En *Memento* (2000), la escisión del sujeto adquiere una dimensión radical al articularse como fractura temporal irreversible entre versiones de sí mismo que no pueden comunicarse, dado que Leonard Shelby, incapaz de formar nuevos recuerdos, se ve obligado a depender de tatuajes, notas y fotografías que funcionan como fragmentos de un yo anterior que el yo presente debe interpretar sin acceso al contexto original, convirtiéndose en un hermeneuta de su propia existencia. La inversión cronológica del filme refuerza esta condición al situar al espectador en una posición análoga, donde la identidad se reconstruye a partir de fragmentos cuya coherencia nunca es plenamente verificable (Kania, 2009). Esta fragmentación no es solo pasiva, sino volitiva, en la medida en que el propio Leonard manipula sus registros para sostener una narrativa de venganza, transformando la escisión en estrategia psíquica activa que, sin embargo, introduce una fractura ética insalvable. La imposibilidad de narrarse a sí mismo convierte al sujeto en una entidad discontinua cuya identidad depende de una configuración narrativa siempre fallida, lo que conecta con la idea de que la identidad es narrativa y que su quiebre implica la disolución del yo como unidad coherente (Ricoeur, 1984).

En *Inception* (2010), el sujeto escindido se despliega en un nivel ontológico al habitar simultáneamente dos regímenes de realidad, el de la vigilia y el del sueño, generando una doble pertenencia irreductible que estructura tanto la psicología de Dom Cobb como la arquitectura del filme. La figura de Mal, lejos de ser un simple personaje, encarna la proyección de la sombra como fragmento no integrado de la psique, una presencia que materializa la culpa y el deseo, y que impide cualquier reconciliación definitiva con la realidad, configurando una escisión que no puede resolverse mediante elección alguna (Irwin, 2012). Esta dinámica se intensifica en la estructura de niveles oníricos, donde cada descenso multiplica las versiones del sujeto y produce un sistema de fragmentaciones interdependientes que convierten la identidad en un laberinto dinámico. Las bifurcaciones temporales y la indiscernibilidad entre lo actual y lo virtual refuerzan esta condición, situando al sujeto en un espacio donde memoria, sueño y realidad se entrelazan sin jerarquía estable (Tan, 2022).

En *Dunkirk* (2017), la escisión del sujeto se desplaza del plano individual al colectivo, configurándose como una fragmentación estructural de la experiencia bélica distribuida entre múltiples perspectivas temporales que no convergen hasta el cierre del relato. Los soldados, los civiles y los pilotos constituyen fragmentos de un sujeto colectivo cuya identidad puede reconstruirse mediante la articulación posterior de experiencias parciales, lo que impide cualquier acceso inmediato a la totalidad del acontecimiento. Sin embargo, esta fragmentación colectiva se refleja también en trayectorias individuales, como la de Tommy, puesto que su identidad oscila entre la autopreservación y la exigencia del sacrificio, o la de Farrier, cuya decisión final condensa una tensión irreconciliable entre pertenencia colectiva y responsabilidad individual. Así, la escisión se configura como una condición inherente a la experiencia extrema, donde el sujeto se ve obligado a operar entre polos incompatibles sin posibilidad de síntesis plena, en un estado donde el miedo y la acción se disocian y coexisten de manera conflictiva (Prieto, 2023).

En *Tenet* (2020), la escisión alcanza su formulación más abstracta al materializarse como duplicación ontológica en un sistema temporal invertido donde el Protagonista coexiste con versiones de sí mismo que se desplazan en direcciones opuestas del tiempo, transformando la fragmentación en una condición objetiva inscrita en la estructura de la realidad. Esta duplicación desestabiliza la identidad psicológica y convierte al sujeto en un nodo dentro de una red causal donde las acciones y sus efectos se entrelazan de forma retroactiva. La estructura en quiasmo del filme refuerza esta lógica al mostrar que cada repetición genera diferencia, de modo que la identidad deviene de



un proceso en permanente reconfiguración y no entidad estable (Yang, 2025). La escisión deja de ser un conflicto por resolver para convertirse en el modo de existencia en un universo donde la linealidad temporal ha sido abolida y donde el sujeto solo puede aspirar a operar dentro de la fragmentación sin pretensión de integración.

En *Oppenheimer* (2023), la escisión del sujeto se articula como dilema moral derivado del exceso de conocimiento, en la medida en que el protagonista encarna simultáneamente al científico que busca comprender la naturaleza y al individuo que debe asumir las consecuencias devastadoras de ese conocimiento. Esta doble pertenencia se despliega a lo largo de una estructura narrativa fragmentada que alterna perspectivas subjetivas y externas, materializando de manera visible la imposibilidad de unificar la experiencia en una sola narrativa coherente. La audiencia de seguridad funciona como un dispositivo institucional que reproduce la escisión al confrontar versiones incompatibles del sujeto, donde las mismas acciones son leídas como heroísmo o traición sin resolución definitiva. De esta manera, la identidad de Oppenheimer se estructura como una tensión irresoluble entre verdades igualmente válidas e insostenibles, lo que sitúa la escisión no como efecto de la ignorancia, sino como consecuencia directa del conocimiento, en un contexto donde saber implica fracturarse (Yang, 2025).

Arquetipo del sacrificio redentor

En *Following* (1998), el sacrificio se articula de manera inversa, casi como un negativo fotográfico del arquetipo, en la medida en que el joven protagonista no elige sacrificarse, sino que es sacrificado sin saberlo, convertido en víctima propiciatoria de una maquinación criminal que lo utiliza como pantalla para encubrir un asesinato, lo que implica una pérdida radical que consiste en la expropiación de su inocencia, su libertad y su futuro por parte de fuerzas que operan fuera de su comprensión. Esta configuración subvierte la lógica redentora del arquetipo al mostrar un sacrificio que no restaura ningún orden ni produce ningún bien, puesto que alimenta el funcionamiento de un sistema de poder que instrumentaliza al sujeto sin ofrecerle sentido alguno, estableciendo desde el inicio de la filmografía nolaniana un marco donde la pregunta no es si el sacrificio es necesario, sino quién lo decide y en beneficio de qué estructura. La identidad, en este contexto, se revela atravesada por una tensión performativa donde la frontera entre el ser y el parecer resulta constitutivamente inestable y donde la violencia estructural del sistema redefine el sacrificio como imposición más que como elección (Torrance, 1994).

En *Memento* (2000), el sacrificio opera en el plano de la verdad y la identidad como una forma de autoinmolación epistémica mediante la cual Leonard Shelby renuncia deliberadamente a la posibilidad de conocer para preservar la posibilidad de actuar, manipulando sus propias notas y registros, con el fin de perpetuar una búsqueda de venganza que, de otro modo, debería concluir. Este sacrificio no es redentor en términos convencionales, ya que no restituye un orden ni produce beneficio colectivo, sino que funciona como mecanismo de supervivencia psíquica que sostiene una identidad precaria a costa de su coherencia interna. La narrativa fragmentada y en espiral del filme intensifica esta lógica al mostrar que cada ciclo reproduce la herida, convirtiendo el sacrificio en repetición sin resolución. La imposibilidad de organizar la experiencia en una secuencia coherente vincula esta dinámica con la condición traumática, donde la narrativa no lineal funciona como “una mimesis de la incapacidad de la mente traumatizada para organizar los eventos cronológicamente” (Meirosu, 2024, p. 41), lo que impide que el sacrificio genere sentido y lo convierte en un proceso de autoconsumo continuo (Bragues, 2007).



En *Inception* (2010), el sacrificio redentor se reconfigura como un acto psíquico que implica la renuncia al deseo y la aceptación de la pérdida irreversible, en la medida en que Cobb debe abandonar la proyección de Mal para poder reintegrarse al mundo real, asumiendo que el amor auténtico solo puede existir bajo la condición de la finitud. Este sacrificio tiene una dimensión íntima y se inscribe en una cadena de consecuencias que conecta la resolución subjetiva del duelo con la misión colectiva de la inceptión, articulando una relación entre lo individual y lo social que complejiza su alcance. Sin embargo, la ambigüedad de la escena final, donde no se determina si Cobb ha alcanzado efectivamente la realidad, introduce una indeterminación sobre la eficacia redentora del acto, delegando en el espectador la responsabilidad interpretativa y extendiendo el sacrificio al plano hermenéutico. La resistencia del amor al cierre y su persistencia como estructura psíquica no integrada convierten el acto sacrificial en una operación siempre inestable, donde la redención depende de una interpretación que no puede cerrarse (Irwin, 2012).

En *Dunkirk* (2017), el sacrificio redentor se sitúa en el contexto bélico como una posibilidad constante donde la vida individual se subordina a la supervivencia colectiva, alcanzando su expresión más clara en la decisión del piloto Farrier de continuar su misión aun sabiendo que ello lo condena. Este acto, desprovisto de retórica heroica, adquiere su fuerza en su inmediatez y en su carácter situado, donde la evaluación concreta de la necesidad sustituye cualquier abstracción moral. Junto a este sacrificio voluntario, el filme presenta otros sacrificios distribuidos de manera desigual, como el del joven George, cuya muerte no responde a una elección, sino a las circunstancias, lo que introduce una tensión ética que impide cualquier idealización del sacrificio. La coexistencia de actos voluntarios y sacrificios impuestos revela una estructura en la que la nobleza individual no puede separarse de la violencia sistémica que la produce, situando el sacrificio en un campo donde el heroísmo y la barbarie coexisten sin resolución; en un contexto donde la experiencia extrema fragmenta la identidad entre el yo que teme y el yo que actúa (Prieto, 2023).

En *Tenet* (2020), el sacrificio adquiere una dimensión temporal que transforma su naturaleza al inscribirse en una lógica donde la muerte de Neil es conocida antes de ocurrir; sin embargo, es elegida, configurando un acto simultáneamente inevitable y libre que desborda la causalidad lineal. Este sacrificio no responde a una crisis puntual, sino a la aceptación de un destino que el personaje ha decidido recorrer en sentido inverso, convirtiendo la renuncia en un proceso extendido a lo largo de toda su existencia. La paradoja de un sacrificio, que es al mismo tiempo determinista y voluntario, desplaza el arquetipo desde la redención hacia la responsabilidad, al garantizar la continuidad de un orden temporal que el propio sujeto no habitará. Esta lógica conecta con una forma de devenir donde el acto sacrificial abre la posibilidad de un futuro para otros, situándose en una ética del don y de la apertura hacia el porvenir que redefine la función del sacrificio en términos no redentores, sino relacionales (Yang, 2025).

En *Oppenheimer* (2023), el sacrificio se despliega en múltiples niveles como la inmolación de la integridad personal, la reputación y la estabilidad psíquica en nombre de un conocimiento cuyas consecuencias exceden al sujeto que lo produce, configurando una forma de sacrificio que no se limita al individuo, sino que se inscribe en estructuras históricas y políticas más amplias. La participación en el Proyecto Manhattan implica la renuncia a una identidad previa no marcada por la culpa, mientras que la audiencia de seguridad de 1954 funciona como un ritual de expulsión donde el Estado transfiere la responsabilidad colectiva hacia una figura singular, reproduciendo la lógica del chivo expiatorio como mecanismo de estabilización social (Girard, 2005). Este sacrificio busca preservar la coherencia narrativa del sistema y es asumido por el propio Oppenheimer desde una lucidez trágica que reconoce



la imposibilidad de integrar las consecuencias de su acción. La experiencia sensorial de la prueba Trinity, con su cesura entre luz, silencio y sonido, refuerza esta transformación irreversible, convirtiendo el sacrificio en una marca permanente que se extiende más allá del evento y se inscribe en la memoria como una vibración constante que no puede ser absorbida ni reparada (Zhang, 2025).

Discusión

La filmografía de Christopher Nolan tematiza los arquetipos del buscador de verdad, el sujeto escindido y el sacrificio redentor, así como los reconfigura como principios estructurales que operan simultáneamente en los niveles narrativo, perceptivo y cultural, confirmando la pertinencia de la triangulación teórica propuesta. En lugar de funcionar como contenidos simbólicos estables, emergen como formas dinámicas de organización de la experiencia, lo que respalda la concepción junguiana del arquetipo como *facultas praeformandi* que se actualiza en contextos específicos (Jung, 1970). La evidencia analizada sugiere que su eficacia no radica en la identificación tipológica de personajes, sino en su capacidad para estructurar procesos de interpretación y memoria que exceden el texto fílmico.

En el caso del buscador de verdad, los resultados muestran una progresiva complejización del problema epistemológico, el cual pasa de la manipulación externa de la información en *Following* (1998) a la imposibilidad estructural de distinguir entre representación y realidad en *Inception* (2010), hasta alcanzar una forma límite en *Tenet* (2020), donde la inteligibilidad de la causalidad está comprometida. Esta evolución confirma que la búsqueda de verdad en el cine de Nolan no responde a un modelo de resolución, sino a un régimen de indeterminación que exige del espectador una participación hermenéutica activa, en coherencia con la mimesis III de la teoría ricoeuriana (Ricoeur, 1984). Asimismo, la recurrencia de estructuras narrativas fragmentadas refuerza la idea de que la verdad no es un dato preexistente, sino una construcción configurada en el acto interpretativo. En este sentido, los hallazgos dialogan con la crítica contemporánea a la transparencia informativa, al evidenciar que la acumulación de datos puede intensificar la opacidad en lugar de reducirla (Han, 2015).

Por otra parte, el arquetipo del sujeto escindido se confirma como un principio organizador de la subjetividad en estos filmes, cuya relevancia trasciende el plano psicológico para inscribirse en una condición cultural más amplia. La fragmentación identitaria observada, desde la mimetización en *Following* (1998) hasta la duplicación ontológica en *Tenet* (2020) y la escisión moral en *Oppenheimer* (2023), pone de manifiesto que la identidad se presenta como un proceso en tensión permanente. Tal constatación respalda la hipótesis de que el cine de Nolan no representa una crisis individual, sino una forma paradigmática de subjetividad contemporánea, caracterizada por la inestabilidad y la multiplicidad de referencias (Bauman, 2003). A su vez, la integración de esta escisión en la estructura narrativa sugiere que la identidad es tematizada y formalizada, lo que fortalece la idea de que el relato cinematográfico actúa como dispositivo de configuración del yo en términos hermenéuticos (Ricoeur, 1984).

En relación con el sacrificio redentor, los resultados evidencian una transformación significativa del arquetipo, que se desplaza desde su formulación clásica como acto de restauración hacia configuraciones donde la redención aparece problematizada o incluso ausente. La inversión del sacrificio en *Following* (1998), la autoinmolación epistémica en *Memento* (2000), la renuncia psíquica en *Inception* (2010), la distribución desigual del costo en *Dunkirk* (2017), la dimensión temporal en *Tenet* (2020) y la inscripción histórica en *Oppenheimer* (2023) muestran que el sacrificio no opera como resolución ética, sino como tensión no resuelta entre individuo y sistema. Esta variabilidad confirma la



vigencia del arquetipo como estructura simbólica, al tiempo que evidencia su adaptación a contextos donde la legitimidad de la redención se encuentra en crisis. En este punto, los hallazgos se articulan con la teoría del sacrificio como mecanismo de estabilización social, en la medida en que el desplazamiento de la violencia hacia una figura singular sigue operando, aunque bajo formas secularizadas y problematizadas (Girard, 2005).

De manera transversal, el análisis identifica que la eficacia de estos arquetipos en la inscripción en la memoria cultural no depende de su resolución narrativa, sino de su capacidad para sostener tensiones abiertas. La persistencia de ambigüedades, la fragmentación temporal y la indeterminación epistemológica generan experiencias de sentido que resisten el cierre interpretativo, lo que favorece su reactivación en la memoria del espectador. Esta observación resulta consistente con la concepción de la memoria cultural como proceso selectivo orientado por el presente, en el que los relatos que perduran son aquellos que mantienen su capacidad de ser reinterpretados (Assmann, 2011). En consecuencia, el cine de Nolan puede entenderse como un dispositivo de memoria que no fija significados, sino que produce estructuras interpretativas duraderas.

Conclusiones

La convergencia de la psicología analítica, la hermenéutica narrativa y los estudios de memoria cultural establecen un marco conceptual que redefine el estudio del arquetipo cinematográfico. En lugar de operar como un catálogo estático de personajes tipificados, las estructuras simbólicas se revelan como matrices dinámicas que organizan la experiencia temporal y epistémica del espectador. La indagación confirma que figuras recurrentes, como el buscador de verdad, el sujeto escindido y el sacrificio redentor, estructuran la narrativa interna de la obra audiovisual y funcionan como mecanismos de mediación esenciales. Estas configuraciones facilitan la inscripción de relatos globales en el imaginario social, dotándolos de persistencia en contextos de alta contingencia y fragmentación social.

La aportación teórica fundamental de este modelo reside en la demostración de que la vitalidad de las estructuras simbólicas en el cine contemporáneo depende, en gran medida, de su capacidad para sostener un régimen de indeterminación. Al formalizar la tensión entre el exceso de información y la opacidad, así como la paulatina disolución de los marcos estables de la identidad, se constata que la narrativa audiovisual modela procesos hermenéuticos complejos. Bajo esta perspectiva, la identidad, la verdad y la redención tienden a concebirse como tareas perpetuas de reconfiguración antes que como realidades preexistentes o resoluciones morales cerradas. Dicha cualidad actualiza la noción puramente formal del arquetipo, demostrando que su eficacia cultural radica en resistir el cierre interpretativo.

En el terreno de la praxis analítica, esta conceptualización proporciona un andamiaje metodológico riguroso para decodificar los dispositivos estéticos de otros autores del cine posclásico que exploran la crisis del sujeto y del tiempo. Directores como Denis Villeneuve, David Fincher o Yorgos Lanthimos, cuyas obras desestabilizan frecuentemente la causalidad lineal y la unidad identitaria, pueden analizarse con notable precisión bajo este lente hermenéutico-simbólico. El modelo permite evaluar cómo distintas poéticas autorales codifican la incertidumbre en formas fílmicas específicas, evidenciando que la retención de un relato en la memoria colectiva se fortalece cuando la obra mantiene abiertas las ambigüedades y refleja de manera congruente la vulnerabilidad epistemológica del individuo moderno.



La constatación de que las formas filmicas actúan como vehículos de inscripción memorística invita a proyectar una línea de investigación que expanda la aplicación de este modelo hacia cartografías audiovisuales más amplias. Resulta teóricamente fecundo explorar la manifestación de estas matrices de escisión y sacrificio en cinematografías no occidentales o en directoras contemporáneas que abordan la dislocación ontológica desde perspectivas de género y descolonización. El examen comparativo de diversas poéticas posclásicas permitiría identificar variaciones estructurales en los procesos de asimilación cultural, evaluando hasta qué punto contextos sociopolíticos divergentes modulan la comprensión comunitaria de la indeterminación narrativa y la constante saturación informativa.

Por consiguiente, la persistencia y mutación de las formas simbólicas analizadas acusa una exigencia ontológica profunda frente a la inestabilidad constitutiva de la experiencia contemporánea. La proyección audiovisual se instituye como un horizonte donde la fragilidad del sujeto halla una estructuración rigurosa, lo que sugiere que las culturas recuerdan preferentemente aquellas narrativas que se abstienen de clausurar el sentido de manera dogmática. La continua reescritura de los paradigmas de verdad y redención atestiguan que habitar la escisión y la incertidumbre no representa un quiebre existencial insuperable. Por el contrario, constituye la condición ineludible para dotar de inteligibilidad a una realidad que rehúye de forma constante las garantías definitivas y exige un ejercicio de interpretación inagotable.

Referencias

1. Assmann, A. (2011). *Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives*. Cambridge University Press.
2. Baracco, A. (2017). *Hermeneutics of the film world: A Ricœurian method for film interpretation*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-65400-3>
3. Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida* (M. Rosenberg, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
4. Bergson, H. (1910). *Time and free will: An essay on the immediate data of consciousness*. George Allen and Unwin.
5. Bragues, G. (2007). Memory and morals, grief and gratitude: *Memento*. En M. T. Conard (Ed.), *The philosophy of neo-noir* (pp. 119-133). University Press of Kentucky.
6. Carruthers, L. (2016). *Doing time: Temporality, hermeneutics and contemporary cinema*. SUNY Press. <https://doi.org/10.2307/jj.18254865>
7. Deepika, T., & Bhuvanewari, R. (2024). From novel to film: A study of memory, illness, and symbols in *All the bright places* in light of Eneste's ecranisation theory. *World Journal of English Language*, 14(1), 57-64. <http://dx.doi.org/10.5430/wjel.v14n1p57>
8. Dzierzyc-Horniak, A. (2025). An analysis of collective memory mechanisms and the aesthetics of rituals based on *Inferno* by Yael Bartana. *Roczniki Humanistyczne*, 73(4), 187-216. <https://doi.org/10.18290/rh25734.8>
9. Erll, A. (2011). *Memory in culture*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230321670>
10. Erll, A., & Rigney, A. (Eds.). (2009). *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory*. Walter de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110217384>
11. Girard, R. (2005). *La violencia y lo sagrado* (J. Jordá, Trad.). Anagrama.



12. Han, B.-C. (2015). *The transparency society* (E. Butler, Trad.). Stanford University Press. <https://doi.org/10.1515/9780804797511>
13. Irwin, W. (Ed.). (2012). *Inception and philosophy: Because it's never just a dream*. John Wiley & Sons.
14. Jung, C. G. (1956). *Symbols of transformation* (2.ª ed., vol. 5, R. Hull, Trad.). Princeton University Press.
15. Jung, C. G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo* (M. Murmis, Trad.). Paidós.
16. Kania, A. (2009). *Memento*. En P. Livingston & C. Plantinga (Eds.), *The Routledge companion to philosophy and film* (pp. 636-646). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203876596>
17. Meirosu, M. (2024). Fragmentary time and personal crisis in Ivana Mladenovic's *Ivana the Terrible*. *University of Bucharest Review: Literary and Cultural Studies Series*, 14(2), 41-49. <https://doi.org/10.31178/UBR.14.2.4>
18. Nolan, C. (Director). (1998). *Following* [Película]. Next Wave Films.
19. Nolan, C. (Director). (2000). *Memento* [Película]. Summit Entertainment. <https://doi.org/10.5040/9780571343904-div-00000005>
20. Nolan, C. (Director). (2010). *Inception* [Película]. Warner Bros. Pictures.
21. Nolan, C. (Director). (2017). *Dunkque* [Película]. Warner Bros. Pictures.
22. Nolan, C. (Director). (2020). *Tenet* [Película]. Warner Bros. Pictures.
23. Nolan, C. (Director). (2023). *Oppenheimer* [Película]. Universal Pictures.
24. Prieto Pablos, J. A. (2023). Traumatic seclusion in M. Night Shyamalan's Garrison trilogy: *Signs* (2002), *The Village* (2004) and *The Lady in the Water* (2006). *Atlantis: Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 45(2), 151-168. <https://doi.org/10.28914/Atlantis-2023-45.2.07>
25. Ricoeur, P. (1984). *Time and narrative* (vol. 1, K. McLaughlin & D. Pellauer, Trads.). University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226713519.001.0001>
26. Tan, Y.-y. (2022). Poetics of the crystal-image: Dreams in *Mirror* and *Ashes of Time Redux*. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 24(2). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3899>
27. Torrance, R. M. (1994). *The spiritual quest: Transcendence in myth, religion, and science*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520920163>
28. Yang, S.-H. (2025). Messianic becoming in *Blade Runner 2049*: Dis-symmetrical epiphanies and identities. *Film-Philosophy*, 29(3), 525-550. <https://doi.org/10.3366/film.2025.0319>
29. Zhang, Q. (2025). War "beyond the battlefield": A study of war spectacle in Christopher Nolan's films. *Foreign Languages and Cultures*, 9(3), 25-35. <https://flc.hunnu.edu.cn/info/1586/2788.htm>