



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

APROXIMACIONES A UNA MEMORIA FRACTURADA:
DE "MEMENTO MORI" A MEMENTO

TESINA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:

ISIDRO ANTONIO PORTILLO SERRANO



ASESORA: DRA. NOEMÍ NOVELL MONROY

MÉXICO, D. F.

2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A mis padres, Honorio e Hilda, por su apoyo incondicional durante todas las etapas de mi formación académica.

A Víctor Hugo, mi hermano, responsable de mi entusiasmo por la obra de Christopher Nolan.

A Noemí, mi asesora, por fomentar el estudio serio del cine a partir de la literatura. Y por confiar en mí para llevar a cabo dicha tarea.

A la Mtra. Adriana Bellamy por sus valiosos comentarios al respecto de mi tesina.

A la Mtra. Charlotte Broad, la Dra. Nattie Golubov y el Mtro. Argel Corpus por las importantes observaciones y aportaciones que me permiten presentar este trabajo de la mejor manera.

Índice

Introducción	1
1. “Memento Mori”	
1.1 La continuidad	7
1.2 La estructura	14
2. <i>Memento</i>	
2.1 <i>Memento</i> en la tradición <i>neo-noir</i>	17
2.2 “Now, where was I?": <i>Memento</i> de la manera incorrecta	20
2.3 La horquilla y la cinta de Möbius: la estructura de <i>Memento</i>	24
2.4 <i>Insert-flashback</i> y <i>full-flashback</i> : las últimas piezas del rompecabezas	30
3. Conclusiones: la importancia de las adaptaciones	37
Obras citadas	41

Introducción

Me dijo: “Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo”. Y también: “Mis sueños son como la vigilia de ustedes”. Y también, hacia el alba: “Mi memoria, señor, es como vaciadero de basuras”.
Jorge Luis Borges, “Funes el memorioso”.

Tras recuperar la conciencia luego de ser arrollado por un caballo, Funes halló su cuerpo paralizado y se encontró, por primera vez, ante un mundo intolerablemente nítido. En “Funes el memorioso”, se da un breve testimonio de la vida de Ireneo Funes, un uruguayo que tras el accidente antes mencionado se vio dotado de una memoria más que prodigiosa: una que podía recordar todo lo pensado, todo lo visto y todo lo vivido. Considero que el imaginar las implicaciones de una memoria de tales características es un ejercicio mental que nos hace cuestionar el verdadero valor de la capacidad de los seres humanos para recordar. En el mismo cuento se ofrece la siguiente reflexión al respecto de la condición de Ireneo: “Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos” (Borges 134).

Fuera del mundo de la ficción, pensemos en AJ, una mujer de cuarenta años considerada como el primer caso de hipertimesia, que es la habilidad de recordar instantánea y perfectamente detalles del pasado de uno mismo sin el uso de recursos mnemotécnicos (Martin loc. 2525).¹ Este descubrimiento hecho por investigadores de la Universidad de California en 2006 fue complementado en 2008 cuando una entrevista en la cadena CNN reveló que AJ consideraba su

¹ Aunque la identidad de esta mujer se mantuvo secreto durante mucho tiempo, en entrevista con Diane Sawyer de ABC News se reveló su verdadero nombre: Jill Price (Marcus).

condición como una carga y no como un don: “I run my entire life through my head everyday and it drives me crazy!” (cdo. en Martin loc. 2536). Así, podríamos asumir que tanto para Ireneo como para AJ su condición los margina de una existencia llevadera.

Me pareció pertinente iniciar este trabajo con la reflexión anterior dado que las siguientes páginas serán dedicadas a un par de obras que exploran la condición opuesta: la incapacidad de recordar algo más que por unos pocos minutos. “Memento Mori” (2001) – cuento escrito por Jonathan Nolan – y *Memento* (2000) – película basada en dicho texto y dirigida por el hermano del autor, Christopher – relatan la historia de Earl (en el cuento)/Leonard (en la película), un hombre con una severa condición de amnesia anterógrada.² Dicho padecimiento impide al protagonista almacenar recuerdos en la memoria a largo plazo, nulificando casi por completo su capacidad para funcionar en el mundo cotidiano. Esta situación es la que los hermanos Nolan se dieron a la tarea de representar, cada uno en su respectivo medio.

A pesar de existir en universos diegéticos independientes, estas obras comparten una relación suplementaria mutua, con lo cual me refiero a que el lector/espectador saca el mayor provecho de ellas cuando son apreciadas en conjunto. Una relación de este tipo me parece digna de estudio debido a que va más allá de las que se establecen, tradicionalmente, entre cine y literatura: 1) que la novela, cuento, obra de teatro, o poema sea “superior” a su contraparte cinematográfica; 2) que la película “supere” a la fuente (estas dos nociones ya bastante obsoletas en estudios sobre adaptación); 3) que la cinta enriquezca al texto literario o que éste contribuya a

² El cuento “Memento Mori” fue publicado en la versión en línea de la revista *Esquire* el 1 de marzo de 2001, algunos meses *después* del estreno de la versión cinematográfica. Dadas estas fechas se podría pensar que el cuento es en realidad la “textualización” de la cinta, sin embargo, es indicado claramente como la fuente en los créditos iniciales de *Memento*. La primera versión del cuento fue escrita en 1996, pero fue el éxito de la película lo que le significó a Jonathan Nolan encontrar un lugar de publicación en 2001 (Mottram loc. 2873).

la riqueza del texto cinematográfico, ambas situaciones en una relación unidireccional; o 4) que cada una sea valorada independientemente de la otra.

¿Y por qué elegir este binomio como mi objeto de estudio? Existen un número de razones que a continuación mencionaré brevemente:

- i) El tema de “Memento Mori” y *Memento* me parece fascinante porque es este tipo de *situaciones epistémicas límite* las que la literatura y el cine pueden explorar de manera más efectiva – respondiendo a la pregunta “¿de qué manera percibiría el mundo si me encontrara en tal o cual situación?” –. A través del texto literario o de la *mise-en-scène* podemos imaginar e incluso experimentar instancias que de otra forma nos serían inaccesibles, como en el caso de la célebre primera sección de *The Sound & the Fury*, novela de William Faulkner en la que el autor pone al lector en la situación epistémica de Benjy Compson, un hombre castrado de treinta y tres años que sufre retraso mental.³
- ii) Afortunadamente, la crítica respondió mayoritariamente con buenas notas para *Memento*, lo cual fomentó diversas reflexiones luego plasmadas en ensayos y demás escritos críticos. En contraste, es poco lo que se ha hecho en relación con “Memento Mori”. Considero que las razones por las que esto ha sucedido son las siguientes: 1) Jonathan Nolan se ha hecho de gran renombre en la industria del cine al ser responsable, junto con su hermano Christopher, de los guiones de *blockbusters* como *The Dark Knight* (2008) y *The Dark Knight Rises* (2012), así como la menos celebrada pero no menos brillante *The Prestige* (2006), adaptada de la novela del mismo nombre de Christopher Priest. En solitario también ha tenido éxito al crear la serie de televisión

³ Levine define *epistemic situation* como “the level of justification that our current beliefs achieve at any given time, as well as the range of facts with which we would be acquainted” (loc. 1512). Debido a que una discusión sobre epistemología es una empresa que rebasa los alcances de esta tesina, me limitaré a considerar la definición anterior para justificar mi uso de dicho término.

Person of Interest (2011), así como escribir, coescribir y dirigir algunos episodios de la misma.⁴ Sin embargo, la única incursión de Jonathan Nolan en la ficción literaria ha sido “Memento Mori”, situación por la que, probablemente, se le ha negado el estudio serio en este campo. 2) La lucidez cinematográfica con la que *Memento* fue realizada (en términos de guión, edición, fotografía, actuación y demás áreas que luego abordaremos en detalle) ha opacado el logro literario que representa el cuento en el que se basó. Así, en este trabajo pretendo revertir esta tendencia y dar un lugar más adecuado a “Memento Mori”, sometiéndolo a análisis rigurosos similares a los que se han aplicado a la cinta, sobre todo en términos estructurales y temáticos. Con suerte, veremos al final del proceso que el cuento de Jonathan Nolan emergerá como una historia que no puede ser reducida a un cuento de revista sobre un sujeto con algún tipo de amnesia.

- iii) Teniendo en el horizonte este par de obras, quisiera contribuir al rubro del estudio de las relaciones *cuento/película* con una imagen que podría ser útil para ilustrar esta modalidad de adaptación. Considero que lo que ocurrió con “Memento Mori” en manos de Christopher Nolan puede compararse con la preparación del *blooming tea* o *flowering tea*: consideremos el cuento como el bulbo conformado por las flores secas envueltas en hojas secas de té; ahora pensemos que el agua representa el cine como un sistema de signos independiente de la literatura. Al entrar estas dos entidades en contacto, el bulbo es hidratado de manera que simula un florecimiento – pero no olvidemos que las flores que vemos aparecer ya se encontraban ahí –, mientras que el agua es dotada del sabor que el té y las flores dan a cambio del florecimiento. Esta

⁴ Información obtenida de <http://www.imdb.com/name/nm0634300/?ref_=tt_ov_wr>, consultada el 11 de octubre de 2013.

imagen me parece muy sugerente para describir la correspondencia entre el binomio que he elegido como objeto de estudio y aunque es ajena al vocabulario de los estudios sobre adaptación, este tipo de préstamos pueden llegar a ser útiles, como en una de las definiciones aventuradas por Linda Hutcheon: que las historias evolucionan de manera similar a los seres vivos que se adaptan a nuevos ambientes mediante mutaciones genéticas (31).

Tomando en consideración todo lo anterior, hagamos un esbozo de los capítulos de la tesina y sus contenidos. Primero pondré “Memento Mori” bajo el reflector para ser analizado en términos estructurales y temáticos. Exploraré lo relacionado con la pregunta, ¿qué tan “valioso” es un cuento que, aparentemente, carece de cohesión? Una de las características más interesantes del cuento de Jonathan Nolan es que gracias a que éste *no tiene* continuidad en su trama es que puede contar efectiva y exitosamente la historia de su peculiar protagonista. Por supuesto, esto será más claro para el lector una vez que “Memento Mori” sea puesto bajo la lupa.

Por otro lado, postularé que en el corazón del cuento se encuentra un nivel metaliterario de lectura que concierne a la escritura de ficción y las vicisitudes intrínsecas de dicha empresa. No obstante, habré de poner mayor énfasis en asuntos estructurales de éste ya que, como mencioné anteriormente, *Memento* ha sido ampliamente celebrada entre otras cosas por su estructura narrativa cíclica, y argumentaré que el cuento escrito por el más joven de los Nolan posee una estructura similar.

Posteriormente concentraré mi análisis en *Memento* en términos de su forma también, contextualizándola en la tradición del *neo-noir* y haciendo especial énfasis en la subtrama de Sammy Jankis, personaje que sufre de una condición similar a la de Leonard. La razón de lo anterior es que considero que en dicho hilo narrativo yace la mayor contribución de Christopher

Nolan a la historia ideada por su hermano. Una vez que haya llevado a cabo estas tareas de análisis, propondré mi lectura de *Memento*, la cual no pretende ser exhaustiva (objetivo, por supuesto, inalcanzable) pero sí provocativa. Y finalmente, trataré de articular el vínculo de adaptación que estas dos obras comparten para demostrar algunos de los puntos que he señalado anteriormente. Con suerte, podré justificar ante el lector el entusiasmo que esta cíclica historia de venganza ha provocado en muchos, incluido el autor de esta tesina.

1. “Memento Mori”

1.1. La continuidad

Ah, God! what trances of torments does that man endure who
is consumed with one unachieved revengeful desire. He
sleeps with clenched hands; and wakes with his own
bloody nails in his palms.
Herman Melville, *Moby Dick*.

La venganza es, probablemente y al menos por unos momentos, un impulso universal. Consideremos a toda persona que de una u otra forma nos ha hecho mal: el conductor que invadió nuestro carril con toda imprudencia; la persona que en el transporte público nos obligó a renunciar a nuestro espacio vital; el rufián que nos despojó de nuestro anhelado salario; el mal rival deportivo que nos derribó con fuerza desmedida en busca del balón; el amigo entrañable que arruinó una amistad al pedir dinero y luego desaparecer; la persona amada que tras la ruptura nunca devolvió nuestras pertenencias; y muchas otras instancias que pueden parecernos más o menos risibles con el paso del tiempo. Pero consideremos los casos más graves, actos de difícil retribución y dolorosos incluso sólo de ser imaginados. Sin duda, dentro de tal categoría podemos colocar la pérdida de un ser querido a manos de un cobarde: este acto es el hilo conductor de “Memento Mori”.

Earl, protagonista de esta historia, es cualquier hombre: en el cuento no se nos revela detalle alguno sobre su biografía, y la temporalidad y condiciones que lo han llevado al estado en el que nos es presentado son un misterio. La ambigüedad es acentuada por los dos hilos narrativos que componen el cuento y que convergen hacia el final: etiquetaremos el primero (que es el que abre el cuento) como “subjetivo” al estar escrito en primera persona y en presente simple; en contraste, el segundo llevará la etiqueta “objetivo” por hacer uso de un narrador en tercera persona en

presente simple también, es decir, uno que describe las acciones del cuento mientras ocurren.⁵ La narración “subjetiva” del cuento es la más interesante ya que está compuesta por cartas que Earl escribe para sí mismo. Para hacer claras las razones por las que el protagonista se ve obligado a recurrir a esa extraña práctica es necesario exponer la *fabula* de “Memento Mori”, y así llevar a cabo un desarrollo ordenado de mis argumentos. Concepto acuñado originalmente por los formalistas rusos y retomado por David Bordwell, la *fabula* es la representación mental que el espectador elabora tras ser expuesto a una serie de eventos narrativos: “[it] embodies the action as a chronological, cause-and-effect chain of events occurring within a given duration and a spatial field” (49).⁶

Earl y su esposa – quien carece de nombre durante todo el cuento – son víctimas de un misterioso hombre que abusa sexualmente de la mujer para luego asesinarla. Earl no sale bien librado de este violento episodio y durante el ataque es herido en la cabeza, lo que le provoca una seria condición de amnesia anterógrada. Tras el incidente, Earl sólo puede retener información de los eventos pasados durante diez minutos (J. Nolan loc. 3338). A pesar de poder recordar eventos previos al ataque, el protagonista ve su capacidad para desenvolverse en el mundo seriamente afectada y es obligado a permanecer en un hospital sin siquiera saber la causa.

Resulta difícil para los médicos encontrar un método mediante el cual Earl pueda reconocer su propia condición, y a falta de mejores ideas lo mantienen en una habitación que expone de

⁵ El narrador en tercera persona en presente simple es una característica que hace del cuento uno altamente susceptible de ser adaptado a lenguaje cinematográfico, ya que, como Brian McFarlane señala, el cine *siempre* ocurre en presente (21). Si bien la cronología puede alterarse mediante *flashback* o *flashforward*, lo presentado en pantalla ocurre en tiempo presente.

⁶ A pesar de que el término “historia” es equivalente a *fabula*, como el mismo Bordwell reconoce (49), he decidido adoptar la nomenclatura proveniente de los formalistas rusos ya que considero que “historia” puede tener un significado no acotado. Otro concepto fundamental en la teoría de la narración, “trama”, presenta la misma desventaja: aunque la idea de lo que es puede parecer clara, al ser de uso común carece de la precisión que ofrece la terminología retomada por Bordwell. Por tal razón, también habré de optar por su equivalente formalista, *syuzhet*, más adelante en este trabajo.

manera muy rudimentaria los hechos que han sido punto de quiebre en su vida. Dicha habitación contiene fotografías y letreros hechos a mano colocados en lugares visibles para el paciente. Existen dos fotografías: una del funeral de su esposa, en la que Earl trata de descifrar quién yace bajo tierra; la otra es una resonancia magnética que muestra el daño en su cerebro. Los diversos letreros esparcidos por la habitación ayudan a Earl a desempeñar tareas cotidianas (como horarios para dormir o cuándo cepillarse los dientes); otros indican que la habitación es su lugar de residencia, así como advertencias sobre buscar cigarrillos encendidos antes de prender uno nuevo.

“Memento Mori” cuenta con once secciones y en la segunda el protagonista nos es presentado: despierta a las 8:15 a.m. tras escuchar la alarma del reloj despertador encargado de ayudar en la organización de sus actividades.⁷ Earl revisa el horario pegado a la pared y se da cuenta de que debe lavar sus dientes. Cuando termina con esta actividad halla al fondo del gabinete para medicinas una pequeña nota con el siguiente contenido: “IF YOU CAN STILL READ THIS, THEN YOU’RE A FUCKING COWARD” (J. Nolan loc. 3312). Es mediante esta crítica nota que, posteriormente, averiguamos que uno de los últimos recuerdos a los que la memoria de Earl pudo aferrarse es el rostro del asesino de su esposa.

El protagonista tiene la certeza de que su condición hará de la venganza una tarea monumental, sin embargo concluye que debe consumirla a cualquier costo. En los pasajes subjetivos, Earl medita al respecto del significado de una venganza que no podrá recordar y tras debatir consigo mismo resuelve actuar ya que tal deseo es *lo único* que puede darle dirección a su vida ahora; el paso del tiempo, él piensa, es la fuente del perdón, sin embargo tal estado se

⁷ La relativa inestabilidad textual del cuento es algo que también debe ser considerado: cuando fue publicado en la edición digital de la revista *Esquire* en marzo de 2001, éste carecía de algunos detalles importantes de las revisiones posteriores. En dicha “primera edición” todo “Memento Mori” estaba escrito en tipografía regular, mientras que impresiones posteriores – *The Making of Memento* (2002) de James Mottram y *Adaptations: From Short Story to Big Screen* (2005) de Stephanie Harrison – distinguen las secciones que hacen uso de un narrador en tercera persona de las subjetivas en primera persona mediante cursivas para estas últimas.

encuentra fuera de su alcance puesto que no puede recordar que debe olvidar lo ocurrido (J. Nolan loc. 3346). Su condición lo ha orillado a vivir infinitamente los mismos diez minutos en los que cada vez descubre que su esposa fue asesinada, y en los que cada vez experimenta el mismo dolor; dolor que, en su caso, sólo puede ser mitigado con la venganza.

Es de noche, y cuando Earl es despertado por la alarma observa un par de llaves pegadas al reverso de su muñeca (loc. 3361). Poniendo a su servicio la condición que lo aflige, huye de su habitación tras leer este letrero (que podemos afirmar casi con certeza que él mismo escribió): “GET UP, GET OUT RIGHT NOW. THESE PEOPLE ARE TRYING TO KILL YOU” (loc. 3363). Una vez fuera, el protagonista se halla ante la monumental tarea de diseñar un plan lo suficientemente simple para ser ejecutado por un hombre que sólo tiene unos minutos a su disposición: el primer paso es hacer que la empresa sea portátil; el segundo es encontrar una manera más eficiente de almacenar información vital.

Earl decide extender su memoria más allá de los confines de su dañado cerebro y orquesta un cambio de estilo de vida que le proveerá una solución elegante a su problema con las notas: tatuajes. El protagonista idea un sistema en el que mediante tatuajes escritos al revés – de forma que ante el espejo luzcan claros – puede acceder a información concerniente a su plan. Así, su brazo lleva la inscripción “I RAPED AND KILLED YOUR WIFE” (loc. 3397) y su pecho al asesino, “the face of a large man, balding, with a moustache and a goatee ... a particular face, but like a police sketch it has a certain unreal quality” (loc. 3430).

Un tiempo indeterminado transcurre y Earl “reaparece” ante un hombre que yace boca abajo en el suelo, desangrándose y esperando la muerte; lleva barba de candado y está prácticamente calvo. Todo parece indicar que Earl ha logrado su cometido. El cuerpo es rodeado por una muchedumbre, y el protagonista se aleja de él en la parte trasera de un vehículo que es

conducido por un desconocido: tal vez un policía, tal vez un taxista. Earl está satisfecho y sabe que ha culminado una empresa casi imposible, pero se da cuenta de que debe escribir lo que ha sucedido de manera que no se disuelva en el presente perpetuo que habita; el protagonista busca un bolígrafo calmadamente primero y luego con desesperación. El conductor no responde a su petición de algo para escribir. Finalmente el auto pasa sobre un bache, acción que hace que Earl pierda la concentración y con ella el recuerdo por el que tanto ha luchado. Inmediatamente después, el protagonista descubre de nueva cuenta en su brazo la frase “I RAPED AND KILLED YOUR WIFE”, situación que sugiere que Earl irá de nuevo en busca del asesino en un ciclo interminable de venganza: “*If this moment is repeated enough, if you keep trying – and you have to keep trying – eventually you will come across the next item on your list*” (3489), palabras que el protagonista dirige a sí mismo al “finalizar” el cuento.

Me parece casi inevitable que el lector de esta tesina así como el lector de “Memento Mori” se hallen ante una disyuntiva similar: sentir que la recapitulación cronológica del cuento está plagada de situaciones inconexas. Las dudas son múltiples: ¿cómo obtuvo el protagonista las llaves para escapar del hospital?, ¿cómo escapó de ahí?, ¿cómo halló un lugar para tatuarse?, ¿de qué manera rastreó al asesino?, ¿era él en realidad?, ¿cuántas personas han muerto en medio de la venganza de Earl?, ¿ha actuado solo?, ¿quién es el hombre en el auto?, etc. El cuento es incluso consciente de tal situación: “Who knows what we’ve done to get here? Must be a hell of a story, if only you could remember any of it. I guess it’s better that you can’t” (loc. 3446). ¿Nos encontramos ante un cuento deliberadamente débil o algo más se esconde bajo su fragmentada *fabula*?

Previamente he argumentado que “Memento Mori” es algo más que una incursión prematura en la ficción literaria, y en este momento en que nos hemos acercado a sus mayores

“debilidades” narrativas es necesario justificar mi defensa del mismo. Consideremos por un momento las *acciones* narradas en los pasajes “objetivos”: 1) Earl despierta por la mañana, observa las fotografías y se lava los dientes; 2) despierta por la noche y descubre llaves pegadas al anverso de su muñeca y dinero en sus bolsillos; 3) despierta (o inicia un nuevo ciclo de diez minutos) y se halla siendo tatuado; 4) despierta por la mañana en un hotel, se despoja de su camisa y descubre sus inusuales tatuajes; 5) en el asiento trasero de un auto, se aleja de un cuerpo tendido en la acera. Vistas de manera sintética, estas acciones más o menos cotidianas son lo que la narración provee en lugar de dar al lector respuestas a las importantes preguntas enumeradas anteriormente.

Creo que esta desconcertante situación responde a lo siguiente: si consideramos que “Memento Mori” es un extraño híbrido entre un relato epistolar y uno policiaco, entonces las leyes genéricas del segundo dictarían que el lector debe ser dotado de una explicación respecto al misterio de la identidad del asesino o respecto del proceder del protagonista para encontrarlo (Knight loc. 3635-45); lo que ocurre en su lugar es una inversión de dicha situación, puesto que la historia es reducida a detalles que, normalmente, saldrían del umbral de lo narrable. En su teoría sobre neonarrativa, Robyn Warhol establece cuatro categorías para lo que excede a la narración: lo *subnarrable*, que es aquello que no necesita ser enunciado porque es cotidiano (por ejemplo, la manera en que alguien ata los cordones de sus zapatos) (222); lo *supranarrable*, o lo que no se puede enunciar debido a su inefabilidad (como la tristeza de Tristram Shandy ante la muerte de Yorick) (223); lo *antinarrable*, que es lo que no debe ser narrado a la luz de convenciones sociales (como las relaciones sexuales en las novelas victorianas) (224); y lo *paranarrable*, lo que no puede ser enunciado debido a convenciones formales como el género literario (por ejemplo, que en un relato policiaco la identidad del asesino y su *modus operandi* fueran revelados claramente antes del desenlace) (226).

Consideremos el siguiente fragmento perteneciente a la segunda sección del cuento:

The toothbrush has already been treated to a smudge of white paste. The tap is of the push-button variety—a dose of water with each nudge. Earl pushes the brush into his cheek and fiddles it back and forth while he opens the medicine cabinet. The shelves are stocked with single-serving packages of vitamins, aspirin, antidiuretics. The mouthwash is also single-serving, about a shot-glass-worth of blue liquid in a sealed plastic bottle. Only the toothpaste is regular-sized. Earl spits the paste out of his mouth and replaces it with the mouthwash. As he lays the toothbrush next to the toothpaste, he notices a tiny wedge of paper pinched between the glass shelf and the steel backing of the medicine cabinet. He spits the frothy blue fluid into the sink and nudges for some more water to rinse it down. He closes the medicine cabinet and smiles at his reflection in the mirror.

“Who needs half an hour to brush their teeth?”

The paper has been folded down to a minuscule size with all the precision of a sixth-grader’s love note. Earl unfolds it and smooths it against the mirror. It reads—

IF YOU CAN STILL READ THIS, THEN YOU’RE A FUCKING COWARD.

Earl stares blankly at the paper, then reads it again. He turns it over. On the back it reads—

P.S.: AFTER YOU’VE READ THIS, HIDE IT AGAIN. (loc. 3306)

Es notable que el énfasis narrativo se encuentre en lo *subnarrable* puesto que se describe con detalle la manera en que Earl cepilla sus dientes, mientras que la información que contribuye al avance en la trama (el origen y propósito de la nota) se mantiene críptica. Situaciones similares se presentan a lo largo de todas las secciones “objetivas” del cuento. Así, considero que “Memento Mori” privilegia lo *subnarrable* por lo siguiente: al llevar a cabo esta inversión de jerarquías, el autor busca trascender los límites genéricos de su cuento con el fin de *habilitar* la narrativa para simular en alguna forma la condición de amnesia anterógrada de Earl. De tal manera que, en lugar de tener un cuento en el que la situación del protagonista nos es meramente descrita, ésta puede ser *experimentada* por el lector mediante el truco narrativo que acabo de señalar. En manos de Christopher Nolan, esta inversión de reglas genéricas se traduciría en una inversión cronológica, característica que se convertiría en el rasgo más evidente de *Memento*.

1.2. La estructura

Oh, you. You just couldn't let me go, could you? This is what happens when an unstoppable force meets an immovable object. You truly are incorruptible, aren't you? You won't kill me out of some misplaced sense of self-righteousness. And I won't kill you because you're just too much fun. I think you and I are destined to do this forever.
The Joker en *The Dark Knight*.

Para llevar a cabo un riguroso escrutinio de *Memento*, Andy Klein establece una nomenclatura de análisis cinematográfico que puede ser muy útil por razones en las que ahondaré un poco más adelante. De manera similar al cuento, el film posee dos hilos narrativos: uno de ellos presenta la *mise-en-scène* en color y *retrocede* cronológicamente; en contraste, el otro se presenta en blanco y negro y *avanza* cronológicamente. Los hilos narrativos se entrelazan al intercalar escenas primero de uno y luego del otro. Así, Klein designa las escenas en color con letras y con números las monocromáticas para poder referirse a fragmentos de la película de manera precisa.

Para el análisis estructural que llevaré a cabo, utilizaré una nomenclatura similar: como mencioné anteriormente, “Memento Mori” posee once secciones con dos narradores distintos, uno en tercera persona y el otro en primera persona; las asignaré con números romanos y letras del alfabeto griego, respectivamente. Ahora consideremos las líneas de apertura de la primera y última secciones del cuento (α y ζ): “*Your wife always used to say you'd be late for your own funeral. Remember that?*” (loc. 3262) y “*«You'd be late for your own funeral,» she'd say. Remember?*” (loc. 3472). El eco entre estas líneas sugiere que dichas secciones comparten un vínculo, y dado que en la sección que precede a ζ (dseda) Earl “redescubre” los tatuajes que llevan los registros sobre el asesinato de su esposa, entonces puede especularse que el protagonista iniciará un nuevo ciclo de venganza, uno que tal vez podría repetirse *ad infinitum*. Haciendo uso de estas ideas podemos ilustrar el cuento de la siguiente manera:

angry man hands the baton over to the sulking man, and in turn to the sex addict, the introvert, the conversationalist. Every man is a mob, a chain gang of idiots.

This is the tragedy of life. Because for a few minutes of every day, every man becomes a genius. Moments of clarity, insight, whatever you want to call them. The clouds part, the planets get in a neat little line, and everything becomes obvious. I should quit smoking, maybe, or here's how I could make a fast million, or such and such is the key to eternal happiness. That's the miserable truth. For a few moments, the secrets of the universe are opened to us. Life is a cheap parlour trick.

But then the genius, the savant, has to hand over the controls to the next guy down the pike, most likely the guy who just wants to eat potato chips, and insight and brilliance and salvation are all entrusted to a moron or a hedonist or a narcoleptic.

The only way out of this mess, of course, is to take steps to ensure that you control the idiots that you become. To take your chain gang, hand in hand, and lead them. The best way to do this is with a list.

It's like a letter to yourself. A master plan, drafted by the guy who can see the light, made with steps simple enough for the rest of the idiots to understand. Follow steps one through one hundred. Repeat as necessary. (J. Nolan loc. 3366-83)

A pesar de que algunos lectores pueden calificar la prosa de "Memento Mori" como demasiado económica o inconexa, su ingeniosa estructura y los diferentes niveles de lectura que ofrece sugieren lo contrario. Considero que el relato de Jonathan Nolan es una incursión inicial exitosa en el mundo de la ficción literaria; éste emula la situación epistémica de su protagonista al mismo tiempo que obliga al lector a hacer un esfuerzo *consciente* de construcción de la narrativa que subyace el texto, movimiento que contrasta con el proceso inconsciente que se lleva a cabo regularmente en la lectura de ficción.

Vayamos al siguiente ítem en la lista: poner bajo la lupa el film de Christopher Nolan para averiguar de qué manera los aspectos hasta ahora abordados son transformados haciendo uso de lenguaje cinematográfico. Procederé de manera similar, exponiendo la *fabula* primero para posteriormente analizar la estructura narrativa de la película en función de ésta. Luego me enfocaré en las interesantes adiciones que el mayor de los Nolan hizo a la historia de Earl.

2. *Memento*

2.1. *Memento* en la tradición *neo-noir*

Una de las temáticas que más parecen interesar a Christopher Nolan como cineasta es la naturaleza de la verdad: ¿es ésta un concepto absoluto o una mera construcción? Al considerar la filmografía del director británico esto se hace evidente. En *Following* (1998), el protagonista (Jeremy Theobald) – personaje con algo de *peeping Tom* y algo de escritor frustrado – busca ajustar cuentas con un malhechor en nombre de una rubia (Lucy Russell) con la que se ha involucrado; en el desenlace descubre que Cobb (Alex Haw), primero aliado y luego antagonista, ha estado moviendo los hilos de un plan mucho más grande, uno que eclipsa la verdad que el protagonista y nosotros los espectadores conocemos. En *Insomnia* (2002), Ellie (Hilary Swank) – una oficial de policía en ascenso quien considera que no hay escala de grises en cuanto a la impartición de justicia – debe decidir qué es lo más conveniente para el mundo: ¿poner al descubierto la verdadera naturaleza del destacado detective Will Dormer (Al Pacino) o dejarlo subsistir como un héroe venido a menos? Algo similar ocurre en el desenlace de *The Dark Knight* (2008) donde Gordon (Gary Oldman) y Batman (Christian Bale) deciden que la verdad no es suficiente y que Ciudad Gótica necesita un ideal al cual aspirar, mismo que Harvey Dent (Aaron Eckhart) podría proporcionar de no haber sido consumido por el deseo de venganza. *The Prestige* (2006) es quizá uno de los puntos álgidos en la filmografía de Christopher Nolan al respecto de esta temática puesto que ¿qué mejor que la rivalidad entre un par de magos – Angier (Hugh Jackman) y Borden (Christian Bale) – para exponer la calidad artificiosa de la verdad? Pero es en *Memento* donde considero que el cineasta británico aborda más vigorosamente esta temática.

Debido a la temática de “Memento Mori”, éste era susceptible de ser llevado a la pantalla grande haciendo uso de la “plantilla” del cine *noir* ya que dicho género cinematográfico explora, entre otras cosas, la naturaleza de la verdad: el detective, en su esfuerzo por resolver el misterio en turno, debe decidir quién es fiable y bajo qué circunstancias (Knight loc. 3533). Es pertinente en este momento analizar cómo está constituida dicha “plantilla” de manera que la afirmación anterior sea clara.

Mark Conard considera que el espectador puede identificar fácilmente una cinta *noir* por su iluminación inusual (la cual consiste en una oposición constante de luz y sombra), ángulos inclinados de cámara y sus composiciones de escena no centradas (loc. 27-35); en términos temáticos, el mismo académico identifica los siguientes aspectos como recurrentes en el cine negro:

the inversion of traditional values (bad guys as heroes, traditional good guys like cops doing bad things) and a kind of moral ambivalence (it’s hard to tell right from wrong anymore); there’s also the feeling of alienation, paranoia, and pessimism; themes of crime and violence abound; and the movies attempt to disorient the spectator, mostly through the filming techniques mentioned above. (loc. 35)

Por su parte, Jerold Abrams incorpora al estudio del *noir* un elemento geográfico importante al argumentar que “much of the time, classic film noir takes place in Los Angeles” (loc. 80) como en el caso del clásico del género *The Big Sleep* (1946) de Howard Hawks, que se desarrolla en esa ciudad. Y en términos del protagonista de estas cintas, el detective, Andrew Spicer señala que

one of the most arresting traits of film noir is its depiction of male protagonists who lack the qualities (courage, incorruptibility, tenacity, and dynamism) that characterize the archetypal American hero and who therefore function as antiheroes. Typical noir male protagonists are weak, confused, unstable, and ineffectual, damaged men who suffer from a range of psychological neuroses and who are unable to resolve the problems they face.⁸ (loc. 652)

⁸ Dentro de la paleta de debilidades de los antihéroes del cine *noir*, la memoria endeble es una de las preferidas del género. Considérese, por ejemplo, *Spellbound* (1945) de Alfred Hitchcock o *Somewhere in the Night* (1946) de Joseph L. Mankiewicz.

Todas estas características pueden observarse en diversas cintas realizadas en Hollywood entre las décadas de 1940 y 1950, y aunque algunos académicos incluso identifican con precisión los títulos que delimitan el periodo clásico del cine *noir* – Conard, por ejemplo, señala *The Maltese Falcon* (1941) de John Huston y *Touch of Evil* (1958) de Orson Welles como dichos límites (loc. 27) – otros son más conservadores, como Steve Neale, al considerar que el *noir* nunca existió como un fenómeno plenamente definible (cdo. en Knight loc. 3563). A pesar del desacuerdo entre los estudiosos del tema, considero que una película *noir* es plenamente identificable y los elementos propios de cintas como *The Killers* (1946) de Robert Siodmak fueron aislados por cineastas posteriores con el fin de hacer un uso consciente de ellos, rescatándolos o incluso reinventándolos. Consecuentemente, la etiqueta *neo-noir* puede aplicarse a películas que deliberadamente hacen uso de temáticas o aspectos técnicos de la época clásica del *noir*, como en el caso de

John Boorman's *Point Blank* (1967) and Arthur Penn's *Bonnie and Clyde* (1967) from the 1960s, Roman Polanski's *Chinatown* (1974) and Martin Scorsese's *Taxi Driver* (1976) from the 1970s, Lawrence Kasdan's *Body Heat* (1981) and David Lynch's *Blue Velvet* (1986) from the 1980s, and Quentin Tarantino's *Reservoir Dogs* (1992) and Curtis Hanson's *L.A. Confidential* (1997) from the 1990s. More recent examples include the Coen brothers' *The Man Who Wasn't There* (2001) and Robert Rodriguez's *Sin City* (2005). (Conard loc. 46-52)

Si bien es evidente que *Memento* puede adscribirse a la tradición *neo-noir* meramente por aspectos técnicos – es decir, por la composición de la *mise-en-scène* monocromática para el hilo narrativo de la película que se presenta cronológicamente –, un fenómeno evolutivo concerniente al detective que protagoniza estas historias la emparenta de manera más interesante con dicha tradición. Abrams argumenta que la figura del detective sufre una gran transformación al ser transferida del cine *noir* al *neo-noir*: mientras que, tradicionalmente, éste estaba encargado de resolver un misterio tangible (por ejemplo, señalar al culpable de un asesinato), ahora debe enfrentarse a enigmas más abstractos, donde el más importante es encontrarse a sí mismo (loc.

107-116). Este cambio se atribuye a que a partir de los años sesenta las instituciones que aglutinaban a la sociedad (la familia, la comunidad, la nación, la religión) ejercieron una fuerza repelente sobre los individuos, obligándolos a encontrar un nuevo centro que posteriormente hallaron en sí mismos. Tomando esto en consideración, podemos ver que Leonard Shelby no es meramente un detective que busca resolver un misterio – el de hallar al asesino de su esposa – sino un hombre en busca de la identidad que le fue arrebatada. Para continuar, y como adelanté hace algunas páginas, expondré brevemente la *fabula* de la película y la ingeniosa forma en que es presentada al espectador, lo que a la postre se traducirá en un análisis estructural profundo.

2.2. “Now, where was I?": *Memento* de la manera incorrecta

It is better to adopt the simplest explanation, even if it is not
simple, even if it does not explain very much.
Samuel Beckett, *Malone Dies*.

En estos momentos ya estamos familiarizados con las reglas de la historia de Leonard Shelby, protagonista de *Memento*, debido a que conocemos la historia de Earl. De una manera similar a su contraparte literaria, la cinta de Christopher Nolan se desarrolla en dos hilos narrativos principales y expondré su *fabula* llevando a cabo una operación relativamente simple: posicionar las acciones pertenecientes al hilo narrativo monocromático antes de la parte de la historia presentada a color.⁹

Leonard Shelby (Guy Pierce), originario de San Francisco, California, es un investigador para una compañía de seguros. Vive con su esposa Catherine (Jorja Fox). Leonard es asignado para esclarecer el caso de Sammy Jankis (Stephen Tobolowsky), un hombre que necesita ser cubierto por gastos médicos debido a que a partir de un accidente automovilístico es diagnosticado

⁹ Véase 1.2.

con amnesia anterógrada y entonces sólo puede retener nueva información por lapsos muy cortos. Después de conducir una rigurosa investigación y someter a Sammy a diversas pruebas, Leonard alega que la condición de este último es psicológica y por tanto debería ser capaz de formar nuevos recuerdos haciendo uso de la memoria por repetición – aquella a la que apelamos cuando aprendemos a conducir un auto o andar en bicicleta, por ejemplo –. De tal manera, la compañía aseguradora deja de cubrir los gastos de Sammy y la desesperación comienza a atacar la señora Jankis (Harriet Sansom Harris).

Víctima de una situación que le parece incomprensible, la señora Jankis, quien padece de diabetes, decide poner a prueba la condición de su esposo: al adelantar en repetidas ocasiones su reloj, engaña a su esposo para hacerlo creer que es hora de que éste le inyecte las dosis de insulina que ella requiere. Este terrible experimento desemboca en una sobredosis que postra a la mujer en un coma irreparable. Debido a su condición, Sammy es incapaz de explicar lo ocurrido a las autoridades y en consecuencia es confinado a una institución donde pueda ser atendido.

Una noche, Catherine es atacada por un par de ladrones. Éstos no advierten que ella no vive sola y cuando Leonard se percató de lo que sucede, se dirige al baño (donde ocurren los hechos) revólver en mano. Al entrar logra asesinar a uno de los ladrones, sin embargo el otro lo golpea y escapa. El resultado de este episodio es trágico: Catherine muere y Leonard sufre un daño cerebral que desemboca en un diagnóstico de amnesia anterógrada, el mismo que sufre Sammy. Dada la condición mental de Leonard tras el incidente, los agentes de la policía asignados a investigar el caso deciden que su testimonio no es de fiar y por lo tanto desisten en su búsqueda del segundo asaltante, situación que lo orilla a buscar justicia por cuenta propia.

Algún tiempo después Leonard se hace de un aliado en la policía: Teddy (Joe Pantoliano), un agente encubierto llamado en realidad John Edward Gammell. Este último se encarga de

proporcionarle a Leonard el expediente de su caso ya que considera que el protagonista dice la verdad y que su esposa merece venganza. Mientras tanto, Leonard ha desarrollado un sistema basado en disciplina, estructura y repetición que le permite desempeñarse en la vida diaria. Shelby usa siempre ropa con numerosos bolsillos, cada uno con objetivos específicos, además lleva consigo una cámara instantánea con la que saca fotografías de las cosas importantes que debe recordar; al reverso de dichas fotografías escribe información que él considera primordial para poder identificar su contenido. Aunado a lo anterior, lleva tatuados en su cuerpo “los hechos” posteriores al incidente donde su esposa perdió la vida: la identidad del asesino – John G. –, su ocupación, lo que le hizo a su esposa, así como recordatorios de su propia condición.

Con la ayuda de Teddy, Leonard localiza a John G. y lo asesina. Tras consumar la venganza, el policía toma una fotografía de Leonard para que éste recuerde lo que ha logrado, sin embargo, Teddy conserva la evidencia para sí mismo y Shelby se ve imposibilitado de tatuarse lo que ocurrió. Así, la búsqueda del protagonista continúa indefinidamente. Al centro de este ciclo interminable de venganza, Teddy ve la oportunidad de hacerse de un asesino que no puede ser culpado de sus actos.

El agente de policía va tras Jimmy Grantz (Larry Holden), un traficante de drogas que distribuye mercancía en el bar donde trabaja su novia, Natalie (Carrie-Anne Moss). Haciéndolo creer que tiene una gran cantidad de drogas a la venta, Teddy acuerda una reunión con Jimmy en un lugar desolado; el policía también engaña a Leonard y lo hace creer que Grantz es el asesino de su esposa. El protagonista acude a la reunión en lugar de Teddy y asesina a Jimmy, quien le revela en su último suspiro que conocía la historia de Sammy. Desconcertado por lo ocurrido, Leonard busca ayuda y respuestas.

Teddy llega al lugar para reclamar los doscientos mil dólares que Grantz llevaba consigo pero Leonard le hace creer que no sabe nada de la situación y así poder emboscarlo. El protagonista exige respuestas y el policía revela que la historia de Sammy es una invención que Shelby ha dilucidado para poder lidiar con el sufrimiento que le traía la verdad: que Sammy no tenía esposa, y que Catherine, que había sobrevivido al ataque de los asaltantes, era quien en realidad padecía de diabetes; que fue ella quien no pudo lidiar con la condición de su esposo y quien llevó a cabo el terrible experimento de las inyecciones de insulina; que Leonard había construido una fantasía menos dolorosa que la realidad y que, dada su condición, la única manera de dar sentido a su vida era a través de una búsqueda romántica para vengar a su esposa.

Tras conocer la verdad, el contrariado Leonard decide vengarse de Teddy al convertirlo en *su* John G. Con tal fin, se hace tatuar el número de matrícula del automóvil de Teddy como una pieza de información que en última instancia lo conducirá al “asesino”. Al mismo tiempo, el protagonista decide quedarse con las pertenencias de Grantz incluyendo su lujoso automóvil, su vestimenta y el dinero que llevaba consigo. Al registrar los bolsillos de su nueva indumentaria, Leonard encuentra una nota de Natalie originalmente dirigida a Jimmy pero que él interpreta como suya. Así, Shelby acude al bar donde Natalie trabaja. Tras corroborar que la condición de Leonard es genuina, Natalie decide ayudar al protagonista en su búsqueda de John G. La mujer le ofrece hospedaje y Shelby decide aceptar la oferta a pesar de que ella es una de las personas que con mayor facilidad podrían ligarlo a la muerte de Jimmy.

Como era de esperarse, la desaparición del dinero destinado a la compra de drogas trae consecuencias a Natalie y por ello un criminal llamado Dodd la amenaza y le exige que localice a Grantz. Al darse cuenta de que puede manipular a Leonard para sus propios fines, la mujer lo convence de que Dodd debe ser eliminado. Leonard procede sin sospechar la historia subyacente

y va en busca del delincuente. Una vez que el protagonista se encarga de Dodd, éste acude de nuevo a Natalie para que le explique lo ocurrido. Hábilmente, la mujer redirige la atención de Leonard a su búsqueda por John G. y le ofrece ayuda para rastrear al dueño del automóvil cuya matrícula lleva tatuada en una pierna. Una vez que Leonard “descubre” que Teddy es el asesino, implacablemente lleva a cabo los pasos necesarios para matarlo en nombre de su esposa.

De la recapitulación cronológica que acabo de presentar es pertinente hacer un par de observaciones: en primer lugar, es un tanto evidente que la película es bastante más densa en términos de *fabula* que su contraparte literaria; y en segundo lugar, mientras que “Memento Mori” trasciende las barreras genéricas a través de prolepsis recurrentes y un marcado énfasis en lo *subnarrable*, *Memento* hace lo mismo en su campo mediante su peculiar *syuzhet*, – término tomado, de nueva cuenta, de los formalistas rusos y que podemos definir a grandes rasgos como la realización cinematográfica de la *fabula* (Bordwell 50) –. A continuación analizaremos este último en detalle con el fin de percibir de manera adecuada la visión cinematográfica de Christopher Nolan con respecto a la historia de Leonard Shelby.

2.3. La horquilla y la cinta de Möbius: la estructura de *Memento*

You are weak, Son of El, unsure of yourself. The fact that
you possess a sense of morality and we do not gives us an
evolutionary advantage. And if history has proven anything
it is that evolution always wins.
Faora en *Man of Steel*.

¿Qué es lo que convierte una obra de arte en algo digno de nuestra atención y escrutinio? De las múltiples y muy variadas respuestas que podrían ser aventuradas, me gustaría que consideráramos lo que dicta el “convencionalismo” de acuerdo a Andrew Kania:

Conventionalism is the view that we ought not to be concerned with the artist's intentions concerning the work's meaning at all. Rather, there are certain conventions that govern our interpretation of artworks. These conventions are doubtless quite complex, but central to them is the idea that in interpreting artworks, we aim at maximizing their value. That is, we prefer interpretations that make an artwork more expressive, thought-provoking, unified, and so on, to interpretations that make the same work less so. ("What is Memento?" loc. 4092)

De la cita anterior puede deducirse que la ambigüedad contribuye al capital intelectual de una obra de arte: la obscuridad *justificada* de significado da pie a discusiones valiosas al respecto de una obra en cuestión. No es de sorprender entonces que, por ejemplo, muchos de los textos considerados como obras maestras son deliberadamente nebulosos: pensemos en "The Waste Land" de T. S. Eliot, *Macbeth* de Shakespeare, *The Sound & the Fury* de William Faulkner, o "Bartleby" de Herman Melville. En dichas obras, el esfuerzo de sus autores por ocultar, al menos parcialmente, elementos que clarificarían o ceñirían su interpretación a una única es evidente; a su vez, las herramientas que cada autor escoge para alcanzar dicho objetivo son diferentes.

Debido a que el cine es una expresión artística colaborativa por excelencia, la paleta de artificios que un director tiene a su disposición para lograr la ambigüedad de la que hablamos es muy extensa. En el caso de *Memento*, el montaje – visualizado por el director y llevado a la realidad por la editora Dody Dorn (Nolan *Memento & Following* 104) – es el que lleva a cabo el truco.¹⁰ Antes de abordar de lleno este aspecto de la cinta, es útil recordar que el montaje es "the process of cutting up film and editing it into the screened sequence" (Chandler).

¹⁰ Debido a que existe método y constancia al interior del montaje de la película (regularidad entre la alternación de fragmentos a color y monocromáticos, uso frecuente de *flashbacks* y *jump cuts*, por nombrar algunos ejemplos), podríamos considerar a *Memento* como un ejemplar de *intellectual montage*. Dicha técnica de edición es usada para transmitir de manera expresa mensajes subjetivos a través de la yuxtaposición de tomas relacionadas en composición o movimiento, repetición de imágenes, ritmo de cortes, detalles o uso de metáforas (Chandler). Es útil considerar también que el término *montage* tiene una denotación mucho más acotada en el contexto hollywoodense, donde se le asocia comúnmente con una serie de imágenes que muestran el paso del tiempo – pensemos en el célebre montaje del entrenamiento de Rocky Balboa en *Rocky* (1976) –. Véase Aumont, Jacques. *Montage*. Trad. Timothy Barnard. Montreal: Caboose. 2013.

Como se ha mencionado en 1.2, la nomenclatura que Klein ha desarrollado para el análisis de la película es de gran utilidad: “If we give letters to the backward color scenes and numbers to the monochrome scenes, then what Nolan presents us with is this: / Credits, 1, V, 2, U, 3, T, 4, S, 5, R, 6, 6, Q ... all the way to 20, C, 21, B, and, finally, a scene I’m [calling] 22/A”. A su vez, Kania (“Introduction” 245-72) se ha encargado de representarla gráficamente con algunas figuras que a continuación desglosaré:



Figura 2

La figura 2 nos muestra un ordenamiento cronológico de los “fragmentos” que componen *Memento*; cabe señalar que éste es diferente a la *fabula* que presenté anteriormente debido a que aquélla es una construcción mental que cada espectador puede elaborar, mientras que lo presentado en la figura 2 corresponde a los elementos de la historia que *son* presentados en pantalla. Los recuadros en negro incluyen lo acontecido en la habitación de hotel de Leonard mientras éste nos describe su condición mediante *voice over*, hasta el momento en que abandona dicho lugar tras sostener una larga conversación telefónica – presumiblemente con Teddy – y arriba al edificio abandonado donde Jimmy lo espera. La escena 22/A ocurre muy cerca del final de la película, aproximadamente en el centésimo minuto, y en ella Leonard estrangula a Jimmy, creyendo que es John G., para luego sacar una instantánea del cadáver del traficante. Mientras la fotografía devela lentamente el cuerpo tendido del novio de Natalie, la escena se torna sutilmente a color, como es ilustrado en la figura 3.



Figura 3

Volviendo a la representación gráfica de la nomenclatura de Klein realizada por Kania, los recuadros en blanco incluyen lo acontecido desde que Leonard se va del edificio abandonado para tatuarse el número de matrícula del automóvil de Teddy hasta el punto en el que el protagonista se encuentra de nuevo en dicho edificio, en esta ocasión para asesinar al policía encubierto. La escena etiquetada con Ω corresponde a los créditos iniciales y en ella Leonard sostiene la fotografía del cadáver fresco de su nueva “víctima”, como lo presenta la figura 4. Es muy importante señalar que dicho fragmento es el único que se presenta en reversa literalmente: esto sugiere que tras el

asesinato de Teddy, todo comenzará de nuevo. También es notable la similitud visual de lo presentado en las figuras 3 y 4, lo que apunta a la existencia de un vínculo narrativo entre ellas.



Figura 4

El siguiente es el que podríamos considerar el “pase mágico” en la elaboración del *syuzhet* de *Memento*: una vez que los sucesos narrativos tuvieron la forma presentada en la figura 2, al torcerla tomando como pivote a 22/A para formar una horquilla obtenemos lo siguiente:

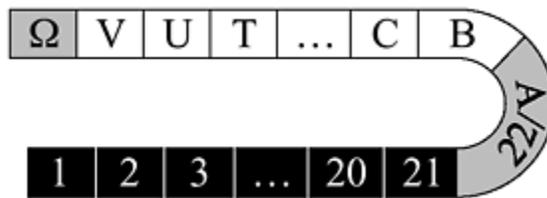


Figura 5

Para finalmente obtener:



Figura 6

De esta manera, el producto final es aquel con el que estamos familiarizados: la historia que comienza en el final, que retrocede en su línea narrativa principal en color durante veintidós

fragmentos alternando con la secundaria en blanco y negro que avanza cronológicamente durante veintiuno, y que finaliza en el principio. Debido a los paralelismos visuales y narrativos que hemos identificado en los ciclos de venganza con los sujetos Teddy y Jimmy (ilustrados en las figuras 3 y 4), y dado que el tiempo que ha transcurrido a partir de la muerte de Catherine Shelby no es claro, podemos inferir que Leonard continuará atrapado en este accionar de la misma forma en que es vislumbrado en “Memento Mori”, y si transponemos la figura 1 que presenté en 1.2 podemos explicar el uso de la comparación de la estructura de *Memento* con la cinta de Möbius: para Leonard, una instantánea con la inscripción adecuada será suficiente para ir en busca de un nuevo John G., y todos los *mementos* que recolecte como testimonio de ello se superpondrán en su memoria plástica (tatuajes, fotografías, notas), contribuyendo todos ellos al mismo fin hipotético, el de vengar a Catherine. La vida del protagonista *es* una cinta que se tuerce sobre sí misma para tener una sola cara.

Consideremos una reflexión al respecto de la memoria hecha por Anaïs Nin, quien afirma que “The loss of memory was like the loss of a chain. Without memory I was immensely light, vaporous, fluid. The memory was the density which I could not transcend” (cdo. en Martin loc. 2584). Mediante la historia de Leonard Shelby, Nolan es capaz de poner en primer plano el valor transcendental que la memoria tiene con respecto a nuestras ideas sobre la moralidad y el comportamiento civilizado en sociedad, ya que el protagonista es capaz de llevar a cabo estas acciones (¿necesarias?) únicamente avalado por la condición que padece. Es poco probable que bajo otras circunstancias podríamos entender su proceder o justificarlo ideológicamente, o narrativamente al menos. A su vez, el *syuzhet* de la película permite al director poner en entredicho al espectador al hacerlo consciente de que un fragmento no puede ser valorado por sí mismo, sino que debe comprenderse en su contexto particular (a qué línea narrativa pertenece) y general (la

A continuación argumentaré que la película utiliza dos maneras para recapitular eventos pasados; etiquetaré la primera como *insert-flashback* y la segunda como *full-flashback*. La elección de estos términos obedece a la duración y función de cada uno. Para poder justificar mi uso del término *insert-flashback* es necesario recordar qué es un *insert*, y con tal fin recurro de nueva cuenta a Chandler: “A bridging close-up shot inserted into the larger context, offering an essential detail of the scene (or a reshooting of the action with a different shot size or angle.)”. Tomando en consideración esta definición, me he permitido fusionar tal término con *flashback* para describir la forma en que el director lo usa para representar los recuerdos que Leonard tiene de Catherine. Cada vez que el protagonista recuerda a su difunta esposa lo hace de una manera muy particular: por ejemplo, temprano en la película, en el vigésimo minuto, Leonard acude a una cafetería para ver a Natalie para que ella le entregue información referente a John G.; ésta le pide al protagonista que recuerde a su esposa, y mientras esto ocurre en la línea narrativa principal, en pantalla se presentan múltiples tomas de Catherine, todas ellas muy breves e insonoras. Debido a que la transición entre los recuerdos y los acontecimientos en la cafetería es inmediata (es decir, los cortes son abruptos), el flujo de imágenes presentado se asemeja a lo que un *insert* haría normalmente: esencialmente, las tomas de Catherine son un *close-up* de la memoria de Leonard y no constituyen una secuencia narrativa completa por sí solas. Las siguientes líneas de Leonard parecen confirmar que el cineasta es consciente de tal situación:

NATALIE Tell me about her again.

LEONARD Why?

NATALIE Because you like to remember her.

LEONARD She was beautiful. To me, she was perfect.

NATALIE No, don't just recite the words. Close your eyes... and remember her.

LEONARD You can just feel the details. The bits and pieces you never bothered to put into words. And you can feel these extreme moments even if you don't want to. You put these together, and you get the feel of a person. Enough to know how much you miss them, and how much you hate the person who took them away.
(*Memento* 19)

En contraste, la historia de Sammy Jankis nos es revelada mediante un *full-flashback*, es decir, una recapitulación sonora y visual narrada en *voice over* por Leonard, la cual pertenece a la conversación telefónica que sostiene con Teddy en los segmentos en blanco y negro. Utilizo el calificativo *full* debido a que este *flashback* es una secuencia narrativa completa y no fragmentaria como la que Leonard hace de su esposa. ¿Y cómo son fusionados estos elementos para incrementar la complejidad narrativa de *Memento*? En el clímax de la película, poco después del fragmento 22/A, Teddy revela la sorprendente “verdad” al respecto de Leonard: que su esposa sobrevivió al ataque de los asaltantes; que era ella quien sufría de diabetes, y que fue ella quien puso a Leonard a prueba mediante las inyecciones de insulina; que Leonard fue confinado a una institución psiquiátrica, y que al escapar logró vengar a su esposa con la ayuda de Teddy. De manera poco convencional y yendo en contra de lo que dictarían los estándares genéricos del cine *noir*, es Teddy (¿el villano de la historia?) quien ata los cabos sueltos y no Leonard, el detective-protagonista. Debido a que esta explicación sacude al espectador muy cerca del final de la cinta, ésta satisface aparentemente las incógnitas que *Memento* ha establecido a lo largo de su narrativa. Sin embargo, no es tan simple: ¿por qué deberíamos confiar en el “maléfico” Teddy?

Durante la primera mitad de la película en uno de los fragmentos en color, Leonard y Teddy comen en una cafetería y sostienen una interesante conversación al respecto de los métodos policíacos de investigación:

TEDDY Leonard, look, you have to be very careful.
LEONARD Why?
TEDDY The other day you mentioned that somebody was trying to set you up. Get you to kill the wrong guy.
LEONARD Oh, well, I go on facts, not on recommendations but thank you.
TEDDY Lenny, you can't trust the man's life to your little notes and pictures.
LEONARD Why not?
TEDDY Because your notes could be unreliable.
LEONARD Memory is unreliable.

TEDDY Oh, please!

LEONARD No, no, no. Really, memory's not perfect. It's not even that good. Ask the police. Eye-witness testimony is unreliable. The cops don't catch a killer by sitting around remembering stuff: they collect facts; they make notes; and they draw conclusions. Facts, not memories. That's how you investigate. I know: it's what I used to do. Look, memory can change the shape of a room, it can change the color of a car, and memories can be distorted. They're just an interpretation, they're not a record, and they're irrelevant if you have the facts. (*Memento* 23)

Así, las reglas que el propio Leonard establece parecen condenarlo a aceptar la versión de Teddy de los hechos: el protagonista proyectó una parte de su vida sobre la de Sammy para poder lidiar con la culpa de haber asesinado a su propia esposa. Esta versión es consistente con la diferencia entre la nitidez de los recuerdos de Sammy y Catherine: mientras que su esposa puede ser apenas vislumbrada a partir de *insert-flashbacks*, la historia del señor Jankis es clara y detallada, situación que puede llevarnos a pensar que Leonard la ha aprendido por repetición. Aunado a esta evidencia, en el minuto ochenta y uno de la película, Leonard – quien recientemente ha llegado a casa de Natalie – mira la televisión y se percata del tatuaje que lleva en su muñeca y lee “Remember Sammy Jankis”; posteriormente y por unos breves instantes un *insert-flashback* aparece en pantalla mostrando las manos de Leonard golpeando una jeringa como lo muestra la siguiente captura:



Figura 7

En términos del *syuzhet* esta imagen antecede la revelación de Teddy a Leonard sobre el verdadero destino de su esposa pero la precede en cuanto a la *fabula* y, aunque podría ser un recuerdo residual de las palabras de Teddy, considero que es un recuerdo legítimo de la vida pasada de Leonard ya que ha transcurrido tiempo suficiente en medio de estos eventos – entre la confrontación de Leonard y Teddy al respecto del asesinato de Grantz y la llegada del primero a casa de Natalie –. Como otra pieza de evidencia, incluyo una captura (figura 8) perteneciente al *full-flashback* de la historia de Sammy Jankis, donde el director hace tributo al cuento en el que su trabajo se basó: en ella el señor Jankis se transforma por un instante en Leonard, lo que nos remite a la historia de Earl y a su confinamiento en una institución encargada de su cuidado.

Los elementos sólo visibles después de una lectura cercana de la película me llevan a afirmar lo siguiente: Teddy, el héroe convertido en villano (debido a que en primera instancia ayuda a Leonard para encontrar al verdadero John G., para después utilizarlo para sus propios fines) es en quien los espectadores pueden depositar su confianza al menos por un momento. A pesar de que todos los personajes en el universo de *Memento* tienen fines ulteriores que exceden los que exponen en la superficie, un dejo de verdad puede asomarse entre los escombros del engaño y la prefabricación. Ésta es, por supuesto, una visión pesimista de la condición humana característica del cine *noir* que, más allá de meramente proporcionar un panorama desolador al espectador, funciona como vehículo de algo más profundo: de una reflexión en primer plano de cómo se constituye la verdad, quién la fabrica y con qué propósitos; de su valor al interior de temporalidades contradictorias y de su calidad intransigente en el contexto de una memoria manipulable.



Figura 8

A su vez, considero que es de notar lo que han logrado los hermanos Nolan con su par de obras: Jonathan, recordemos, obliga al lector a experimentar la condición de Earl; por su parte, Christopher no sólo logra eso, sino que además añade otro componente a la fórmula: convierte al espectador en un *sleuth* de primera clase. Aquel que de verdad desee escudriñar la historia de Leonard Shelby y sacar de ella el mayor partido debe poner a prueba su capacidad de deducción y atención. *Memento* convierte al aficionado al cine en un detective, de una manera que pocas películas pueden presumir – *Lost Highway* (1997) y *Mulholland Drive* (2001), ambas dirigidas por David Lynch, se han dado el lujo también.

A partir de un enfoque concentrado en la forma, hasta el momento he analizado la manera en que Jonathan y Christopher Nolan abordaron el problema de cómo contar la historia de un hombre de memoria fracturada: el resultado ha sido el aislamiento de transgresiones genéricas – reflejadas en términos estructurales – que ambas obras llevan a cabo con el fin de acercarse de la mejor manera a esta temática. Al mismo tiempo, hemos podido dar un vistazo a la manera en que el lenguaje del cuento se tradujo a lenguaje cinematográfico. Ha sido un proceso metódico que, albergo la esperanza, contribuye al capital intelectual de la película. Pero una vez hecho esto me

parece pertinente formular algunas consideraciones generales al respecto del fenómeno de la adaptación, con el fin de contribuir con algo quizá tan efímero como un *insert* pero que pueda tener un impacto considerable, tal cual ocurre en *Memento*.

3. Conclusiones: la importancia de las adaptaciones

Si quieres crear, lector, por el arte, personas, agonistas-trágicos, cómicos o novelescos, no acumules detalles, no te dediques a observar exterioridades de los que contigo viven, sino trátalos, excítalos si puedes, quiérellos sobre todo y espera a que un día –acaso nunca– saquen a luz y desnuda el alma de su alma, el que quieren ser, en un grito, en un acto, en una frase, y entonces toma ese momento, mételo en ti y deja que como un germen se te desarrolle en el personaje de verdad, en el que es de veras real.

Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*.

Un lector que consume obras literarias – sean éstas de linaje excepcional o de dudosa calidad – sin poner en uso el capital intelectual que adquiere incurre en un grave error, uno que podemos denominar, tomando prestado el término de Leitch, “consumismo ilustrado” (11). Es menester revertir dicha tendencia y las adaptaciones son una gran herramienta para hacerlo puesto que éstas ponen en entredicho la calidad sagrada de la palabra plasmada en literatura, estigma que al ser removido fomenta la capacidad de los textos para generar otros a partir de su propio material genético. Al remover la etiqueta “obras de segunda clase” que en ocasiones ostentan las adaptaciones, los estudios que se hacen al respecto de ellas pueden ser revitalizados:

To evaluate adaptations fairly, we need to evaluate their source texts as well—an activity traditional adaptation study, which takes the literary text as an unquestioned touchstone of value for any adaptation, has traditionally avoided. To revitalize adaptation study, we need to reframe the assumption that even the most cursory consideration of the problem forces on us—source texts cannot be rewritten—as a new assumption: source texts must be rewritten; we cannot help rewriting them. (Leitch 16)

Al situar la literatura y las adaptaciones provenientes de ella en el mismo nivel se fomenta no sólo el escrutinio de grandes obras producidas en el pasado sino también su recontextualización, su crítica y su reescritura, práctica que pondría en jaque el “consumismo ilustrado” que mencioné anteriormente.

Los detractores podrán alegar que el proceso de adaptación no merece dicho lugar puesto que es una práctica que se expresa en signos de dólares: a nadie sorprende que algunas de las franquicias contemporáneas más exitosas en términos monetarios son fruto de adaptaciones de sagas como las de *Harry Potter*, *The Lord of the Rings*, *Twilight* o las legiones de superhéroes que han saltado del papel al cine y a la televisión. Ése es, por supuesto, un lado de la moneda (que no es necesariamente negativo). Como Linda Seger argumenta, al contemplar la otra cara de dicho fenómeno las bondades de las adaptaciones se hacen evidentes: “A best-selling book may reach a million readers; a successful Broadway play will be seen by 1 to 8 million people; but a movie or television adaptation will find an audience of many million more” (cdo. en Hutcheon 5). La televisión, el cine y los videojuegos son plataformas de gran envergadura que permiten que la literatura *alcance* sectores de la población a los que de otra forma quizá no tendría acceso, permitiendo la divulgación de obras que vale la pena albergar en el continuo cultural en el que nos desenvolvemos.

Tomando en cuenta estas ideas puedo hacer algunas afirmaciones finales al respecto de las obras que han sido mi objeto de estudio en esta tesina: quizá no sea tan provechoso pensar en los términos en que *Memento* reelaboró la temática presentada en “Memento Mori” puesto que el cuento escrito por Jonathan Nolan ni siquiera había sido publicado cuando la cinta debutó en 2000 en el Festival de Cine de Venecia (Mottram loc. 1094). Lo que creo es de mucho mayor provecho es pensar en qué manera la historia de Earl/Leonard logra abrirse camino en medio de producciones favorecidas por los grandes bolsillos pero carentes de la materia capaz de transformar paradigmas:

As the usual string of expensive summer blockbusters unspools, with its unpredictable array of commercial triumphs (*The Mummy Returns*) and disappointments (*Pearl Harbor*), it should be heartening to film fans that a classic sleeper can still find room in a marketplace filled with bloated extravaganzas nurtured by gray-suited greedheads. For a quick spiritual pick-me-up, consider this: On Monday [25 de enero de 2001], the per-screen average for writer/director

Christopher Nolan's *Memento* — a challenging art-house noir made for \$5 million and released by a novice distributor after no other company would touch it — was but \$2 less than the per-screen average of *Pearl Harbor*, a \$200 million mediocrity, whose lavish, flag-wrapped premiere probably cost about the same as *Memento*'s entire budget.

Pearl Harbor was playing on a lot more screens and making a lot more money, of course, but per-screen average is a good indicator of overall audience enthusiasm for a film. *Pearl Harbor* was also midway through its fifth rapidly declining week in release while *Memento* was still hanging in there for its 15th week. More to the point, one film represents a triumph of writing, directing and performance, while the other is a triumph of money, hype and ... and ... more money. (Klein)

Esta larga cita debería llenarnos de esperanza. La razón de tal afirmación es que los datos presentados por Klein dicen algo muy bueno sobre las audiencias: que todavía existen grandes sectores dispuestos a ser desafiados por lo que les es presentado en pantalla. Como señalé anteriormente, “Memento Mori” y *Memento* son obras que explícitamente exhortan a sus consumidores a participar activamente en la narrativa, completándola y cuestionándola simultáneamente. El universo de *Memento* no sólo significó fama y reconocimiento para los hermanos Nolan sino también un hito digno de ser imitado, mismo que, como he tratado de exponer aquí, sólo puede ser apreciado integralmente al contemplar los procesos formales que hacen que el cuento y la película sean mutuamente suplementarios sin ser, al mismo tiempo, dependientes. O en términos de Hutcheon, “an adaptation is a derivation that is not derivative—a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing” (9).

Y en una nota un poco más personal, del amplio abanico de posibilidades que un guionista tiene a disposición – novelas, cuentos, obras de teatro, poemas, óperas, videojuegos, comics, novelas gráficas, historias de la vida real, etc. – considero que los cuentos son una opción altamente atractiva puesto que proveen al escritor con la cantidad suficiente de inspiración para crear algo que no sólo lleve el sello del trabajo del que proviene sino también el suyo propio, característica

observada también por McFarlane (25-6). Éste es un proceso que puede ser ilustrado con la imagen del *flowering tea* que propuse en la introducción de esta tesina: florecimiento y transformación de la palabra escrita en la materialidad colaborativa que es el cine. Escribamos poco sugiriendo mucho y dejemos que las imágenes y la música hagan el resto.

Obras citadas

- Abrams, Jerold J. "Space, Time, and Subjectivity in Neo-Noir Cinema". *The Philosophy of Neo-Noir*. Ed. Mark T. Conard. Kentucky: The University Press of Kentucky. 2007. 80-278. Kindle.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 1985. PDF.
- Borges, Jorge Luis. "Funes el memorioso". *Ficciones*. México: Random House Mondadori. 2011. 123-35. Impreso.
- Carroll, Noël. "Memento and the Phenomenology of Comprehending Motion Picture Narration". *Memento: Philosophers on Film*. Ed. Andrew Kania. Londres y Nueva York: Routledge. 2009. 3112-531. Kindle.
- Chandler, Daniel. "The 'Grammar' of Television and Film". *s. p. s. f. p.* Web. 05/01/2014.
- Conard, Mark T. Introduction. *The Philosophy of Neo-Noir*. Ed. Mark T. Conard. Kentucky: The University Press of Kentucky. 2007. 27-79. Kindle.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Nueva York y Londres: Routledge, 2006. PDF.
- Kania, Andrew. Introduction. *Memento: Philosophers on Film*. Ed. Andrew Kania. Londres y Nueva York: Routledge. 2009. 214-435. Kindle.
- Kania, Andrew. "What Is Memento? Ontology and Interpretation in Mainstream Film". *Memento: Philosophers on Film*. Ed. Andrew Kania. Londres y Nueva York: Routledge. 2009. 3902-4349. Kindle.
- Klein, Andy. "Everything You Wanted to Know About *Memento*". *Salon*. Salon Media Group, Inc., 28/06/2001. Web. 05/01/2014.

- Knight, Deborah y George McKnight. "Reconfiguring the Past: *Memento* and Neo-Noir". *Memento: Philosophers on Film*. Ed. Andrew Kania. Londres y Nueva York: Routledge. 2009. 3533-884. Kindle.
- Leitch, Thomas. *Film Adaptation and Its Discontents: from Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins UP. 2007. PDF.
- Levine, Joseph. "Leonard's System: Why Doesn't It Work?". *Memento: Philosophers on Film*. Ed. Andrew Kania. Londres y Nueva York: Routledge. 2009. 1512-902. Kindle.
- Marcus, Gary. "Total Recall: The Woman Who Can't Forget". *Wired*. WIRED.com, 23/03/2009. Web. 05/01/2014.
- Martin, Raymond. "The Value of Memory: Reflections on *Memento*". *Memento: Philosophers on Film*. Ed. Andrew Kania. Londres y Nueva York: Routledge. 2009. 2347-725. Kindle.
- Mottram, James. *The Making of Memento*. Londres: Faber and Faber. 2011. Kindle.
- Nolan, Christopher (dir.). *Memento: 10th Anniversary Special Edition*. California: Lionsgate, 2011. Copia Digital.
- Nolan, Christopher. *Memento & Following*. Nueva York: Faber and Faber. 2001. Impreso.
- Nolan, Jonathan. "Memento Mori". *The Making of Memento* de James Mottram. Londres: Faber and Faber. 2011. 3262-489. Kindle.
- Spicer, Andrew. "Problems of Memory and Identity in Neo-Noir's Existentialist Antihero". *The Philosophy of Neo-Noir*. Ed. Mark T. Conard. Kentucky: The University Press of Kentucky. 2007. 652-863. Kindle.
- Warhol, Robyn R. "Neonarrative; or, How to Render the Unnarratable in Realist Fiction and Contemporary Film". *A Companion to Narrative Theory*. Eds. James Phelan y Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell Publishing. 2005. 220-31. PDF.