

El caso de Memento: una memoria nietzscheana en el cine postmoderno

Alfonso MUÑOZ CORCUERA

Universidad Complutense de Madrid

amcorcuera@filos.ucm.es

Recibido: 26/10/2009
Aprobado: 21/12/2009

Resumen

En el siguiente artículo realizaré un análisis de las relaciones entre la filosofía de la historia de Nietzsche y el papel que se otorga a la memoria en el cine posmoderno, prestando especial atención a la película *Memento* (Christopher Nolan, 2000). Para ello me basaré principalmente en la II Intempestiva Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida del pensador alemán, aunque recurriré también a otros textos como *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Bajo este marco analizaré la relación de Lenny, el protagonista del film, con su pasado, recordado sólo parcialmente y constantemente remodelado de forma consciente por el propio sujeto para afrontar su vida en el presente del único modo que le puede convertir en un superviviente a su desgraciada situación.

Palabras clave: Memento, Christopher Nolan, Friedrich Nietzsche, sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida, cine postmoderno.

The case of Memento: a Nietzschean memory in postmodern cinema

Abstract

The following article will analyze the relationship between ~~the~~ Nietzsche's philosophy of history and the role given to memory in postmodern cinema, paying particular attention to the movie *Memento* (Christopher Nolan, 2000). To do this I will rely mainly on the second of Nietzsche's *Untimely Meditations*, *On the Use and Abuse of History for Life*, also calling upon other texts such as *On Truth and Lies in a Nonmoral Sense*. Under this framework I will analyze the relationship of Lenny, the protagonist of the film, with his past, partially reminded and constantly restructured in a conscious way by the character himself to face his present life in the only way he can become a survivor in his unfortunate situation.

Keywords: Memento, Christopher Nolan, Friedrich Nietzsche, On the Use and Abuse of History for Life, postmodern cinema.

Introducción

El problema de la memoria, especialmente en sus relaciones con la identidad personal y con las responsabilidades éticas, es uno de los más tratados en los últimos años por el cine postmoderno. Gran cantidad de películas proponen situaciones en las que los protagonistas sufren alguna anomalía en relación con sus recuerdos. *Matrix* (Larry y Andy Wachowski, 1999), *Olvidate de mí* (Michel Gondry, 2004), o *Caché* (Michael Haneke, 2005), son sólo algunos ejemplos que muestran cómo la reflexión acerca del papel de la memoria es uno de los que más atención están recibiendo por parte del mundo del cine. Pero sin duda es la película de Christopher Nolan, *Memento* (2000), la muestra más interesante y representativa de esta tendencia.

Memento, que en su día fue galardonada con infinidad de premios gracias a su guión y a un original montaje en el que el espectador descubre la trama desde el final hacia el principio, nos cuenta la historia de Leonard Shelby, un ex-investigador de una compañía de seguros que trata de encontrar al asesino y violador de su mujer. Pero Lenny sufrió también en sus carnes el ataque de "John G.", nombre del principal sospechoso del crimen: recibió un golpe en la cabeza que le produjo un tipo especial de amnesia que le impide crear nuevos recuerdos, por lo que para acordarse de su venganza y de las pistas que encuentra sobre el asesino debe dejarse notas a sí mismo que le recuerden lo que ha descubierto. Hasta aquí todo parece indicar que se trata de una película con un guión del montón que ha tenido un montaje original. Pero al llegar al final de la película descubrimos que Leonard no ha matado al asesino de su mujer, como se nos ha hecho creer desde el principio y como el propio Lenny cree. En realidad Leonard, que ya había realizado su venganza hace tiempo pero es incapaz de recordarlo, decidió dejarse una nota a sí mismo incriminando a Teddy, un policía que se estaba aprovechando de su situación. Este final sorpresa obliga al espectador a reflexionar y reelaborar todo lo que ha visto hasta ese momento, convirtiendo una simple película de acción en una profunda reflexión sobre la naturaleza humana.

Análisis de la película

- Ni siquiera sabes quién eres tú.
- Soy Leonard Shelby. De San Francisco.
- Ese es quién eras. No es en lo que te has convertido.

Este fragmento, extraído de uno de los diálogos que sostienen Teddy y Leonard en *Memento*, trae consigo uno de los tópicos más frecuentes en el arte, y en especial en la literatura y el cine de todo el siglo XX: la inestabilidad del yo, su fragmentación, su fractura. Y sin embargo creo que, pese a ser la enésima repetición de un tópico, merece la pena pensar un poco más sobre este pequeño extracto y preguntarnos por qué puede ser importante destacar ya en el siglo XXI el hecho de que Leonard Shelby no sepa exactamente quién es. Aceptemos que pese a que “Leonard” es el nombre que unos padres ficticios pusieron a su hijo ficticio al nacer, la denominación sigue siendo igualmente válida para designar al adulto en que ese niño se ha convertido, lo cual es bastante razonable, ya que así funcionamos usualmente. Replanteémonos de nuevo la cuestión. ¿Por qué el que era Leonard Shelby ya no puede decir quién es ahora?

La película nos plantea un problema sobre la identidad que tiene que ver con la memoria. El protagonista sufre de amnesia anterógrada, un tipo de amnesia producida por lesiones cerebrales que impide a la persona que la sufre la formación de nuevos recuerdos a partir del momento en que se produjo el daño cerebral.

Este tipo de amnesia, una de las menos frecuentes, tiene además una característica que hace cada caso aún más particular: la amnesia anterógrada puede afectar de manera diferente a los distintos tipos de memoria (procedimental, semántica, episódica, etc.). Por ejemplo, algunos pacientes conservan intacta la memoria procedimental, por lo que pueden aprender y recordar nuevos movimientos (como conducir o tocar una canción) pero luego no son capaces de recordar cuándo lo han aprendido, ya que tienen dañada la memoria episódica. En otros casos, los pacientes son capaces de aprender y recordar nuevas palabras o hechos históricos (memoria semántica) pero no son capaces de recordar sucesos del día anterior (memoria episódica)¹.

La percepción de nuestra propia identidad, como ha puesto en evidencia la investigación en psicología, y ha sido reconocido en infinidad de ocasiones por la filosofía, está vinculada a nuestros recuerdos, especialmente a los referidos a nuestro comportamiento pasado. ¿Qué sucede entonces con la identidad cuando se producen alteraciones en la memoria? ¿Se mantiene intacta la identidad de un sujeto si cambian sus recuerdos? ¿Tiene identidad un sujeto sin memoria?

Ante estos problemas, ¿cómo puede Leonard Shelby estar seguro de quién es si no tiene recuerdos que le digan cómo es? Sin duda tiene percepción de una identidad, pero esa identidad es, como mucho, la del hombre que aún no había sufrido el accidente. El hombre que ha sufrido el accidente, el que vemos actuar en la película, no recuerda cómo ha actuado desde entonces. No sabe que en realidad es un frío asesino con no menos de cuatro muertes en su haber. No sabe en qué se ha convertido ¿Cómo puede entonces asegurar el Leonard accidentado ser el mismo Leonard que él mismo recuerda y percibe? Él mismo se da cuenta de la importancia de la memoria para la construcción de la identidad como vemos en el monólogo que cierra la película: “Todos necesitamos recuerdos para saber quiénes somos. Yo no soy distinto”.

¹ Para más información véase Oliverio, A., *La memoria: el arte de recordar*. Madrid: Alianza, 2000.

Pero el asunto es aún más complicado. Lenny (llamémosle así para abreviar), no sólo no recuerda en qué se ha convertido, sino que tampoco los recuerdos que posee son fiables. Uno de sus tatuajes reza “Recuerda a Sammy Jankis”. La llamada se refiere a uno de los casos que Lenny investigó cuando trabajaba en una empresa de seguros. Así nos lo cuenta Lenny:

Sammy Jankis, cliente de la aseguradora, declaró haber sufrido una amnesia anterógrada episódica, lo que le impedía generar nuevos recuerdos. No obstante los médicos aseguraban que pese de sufrir ese tipo de lesión, Sammy debería ser capaz de aprender por condicionamiento gracias a la memoria procedimental. Al no ser así, Lenny calificó su problema como psicológico y no físico, por lo que la aseguradora no estaba obligada a pagar indemnización alguna. La mujer de Sammy, con la esperanza de que su marido consiguiera retener algún recuerdo, decidió ponerle a prueba: le pidió que, como solía hacer, le pusiese una inyección de insulina. Terminada la operación, le pidió de nuevo que le pusiese la inyección, y así una y otra vez. El hombre, obediente e incapaz de recordar lo que acababa de hacer, volvía a repetir la operación con cada orden que recibía, hasta que acabó por matar a su desesperada mujer. Tras ello, Sammy fue internado en un sanatorio mental.

Todo parece un simple aviso que Lenny se manda a sí mismo. “Recuerda el desgraciado resultado de la vida de Sammy Jankis”. Pero Teddy, el policía que acompaña a Lenny durante toda la película nos cuenta una historia diferente:

Sammy era un timador y fue descubierto por Lenny. Pero en realidad Sammy estaba soltero y la trágica historia que Lenny cuenta es la historia de su propia mujer: fue ella la que no creyó en su enfermedad, y fue él el que le puso una inyección tras otra hasta acabar con su vida. Tras el incidente, Lenny fue internado en un sanatorio mental del que terminó escapándose.

La historia de Teddy, apoyada por bastantes evidencias, se impone como cierta al espectador. Ambas historias se encuentran mezcladas en la mente de Lenny por algún motivo que parece oscuro. Tal vez aprovechando la similitud de sus enfermedades y sus nombres (Lenny–Sammy), el protagonista ha creado un mecanismo mental de autodefensa. O tal vez se trata de un engaño consciente del propio Lenny, tal y como sugiere Teddy. Encerrado en el sanatorio mental, decide repetirse a sí mismo una y otra vez la historia que se ha inventado sobre Sammy Jankis, obligándose así a recordarla por repetición gracias a la memoria semántica. El resultado es el mismo. Los recuerdos de Lenny son falsos, y por tanto su memoria no es fiable. Como el propio protagonista le dice a Teddy a un momento de la película:

La memoria no es perfecta y no sirve de mucho. [...]. Hechos, no recuerdos. Los recuerdos desvirtúan. Son una interpretación, no un registro... Y no importan si tienes los hechos.

¿Cómo puede Leonard Shelby entonces decir quién es? ¿Qué identidad puede construir de sí mismo? Su pasado más antiguo está falseado en sus recuerdos, presentándole una imagen idílica de sí mismo. Y su pasado más reciente, le es completamente desconocido, ocultándole que se ha convertido en un asesino.

Pero a pesar de todo, aunque le veamos conducirse como un asesino, ¿pensamos que Lenny actúa realmente mal? Su única decisión consciente es mentirse a sí mismo para ser feliz, y eso es algo que hacemos todos. ¿A quién le importa si hay algunos detalles que prefiere no recordar?

En *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Nietzsche escribió “Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son”². La verdad es sólo una mentira aceptada como verdadera por la mayoría de los hombres, y por tanto, es sólo un reflejo de la opinión pública. “Por eso los hombres no huyen tanto de ser engañados como de ser perjudicados mediante el engaño”³. Y por eso no nos importa que Lenny se mienta a sí mismo, no nos parece una mala persona. Pero nos asusta el hecho de que podría perjudicarnos como consecuencia de dicho engaño.

¿Pero quién podría reprocharle su comportamiento? Si no se mintiera a sí mismo, ¿cómo podría soportar vivir con la culpabilidad de haber matado a su mujer? ¿Cómo aceptar que, tras ello, ha sido utilizado como una marioneta por Teddy para seguir cometiendo asesinatos? Tan insoportable resultaría, que aún ofreciéndosele la verdad al final de la película, aún mostrándole las pruebas, no puede sino rechazarla y desear olvidar lo que Teddy le ha revelado:

Yo no soy un asesino. Sólo quería poner las cosas en su sitio. ¿Podré olvidar todo lo que me ha dicho?

Y pudiendo aprovecharse de su enfermedad, teniendo los medios para olvidar y para evitar cualquier irrupción futura de esa verdad tan dolorosa, ¿cómo no aprovechar la situación? ¿Quién podría rechazar una oportunidad así? Lenny apunta en la foto de Teddy “no te creas sus mentiras” y, en un arrebatado de cólera, en lo que no es más que un momento de enajenación mental transitoria, se asegura de dejarse a sí mismo las pistas necesarias que en el futuro le conduzcan a ver en Teddy al asesino de su mujer:

¿Crees que sólo quiero resolver otro rompecabezas? ¿Otro John G. a quien buscar? Tú eres un John G. Podrías ser mi John G. ¿Me miento a mi mismo para ser feliz? En tu caso, Teddy, sí lo haré.

Completamente comprensible. “El hombre nada más que desea la verdad en un sentido análogamente limitado: ansía las consecuencias agradables de la verdad, aquellas que mantienen la vida; es indiferente al conocimiento puro y sin consecuencias e incluso hostil frente a las verdades susceptibles de efectos perjudiciales o destructivos”⁴. Y el conocimiento de la verdad en este caso no podría ser más perjudicial para Leonard Shelby.

En este sentido, Lenny se nos presenta como un superviviente, como una persona que ha sabido reaccionar ante los traumáticos sucesos que acabaron con su antigua vida. Ha sabido superar la violación de su mujer, su amnesia y el asesinato de su esposa. Se ha rehecho a sí mismo y se ha convertido en una persona con una meta en la vida. Ante la verdadera situación en la que se encuentra, con su mujer muerta, con su violador ajusticiado, y con él condenado a vivir en un sanatorio mental, ¿qué sentido podría tener su vida? En *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* Nietzsche aborda esta problemática, y su respuesta es sorprendentemente parecida a la respuesta que encuentra Lenny en *Memento*:

Por eso más bien pregúntate para qué existes tú, el individuo, y si nadie puede decírtelo, entonces intenta en algún momento justificar el sentido de tu existencia a posteriori, fijando una finalidad, una meta, un «para esto» elevado y noble⁵.

2 Nietzsche, F., *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid, Tecnos, 1990, p. 25.

3 *Ibid.*, p. 21.

4 *Idem*.

5 Nietzsche, F., *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, p.124.

¿Qué objetivo podría encontrar más estimulante que vengar el asesinato y la violación de su mujer? Se trata sin duda de una meta elevada y noble. Sólo teniendo una razón tan poderosa podría continuar viviendo, y Lenny sabe que eso es lo que le diferencia de Sammy Jankis: “Sammy no tenía objetivo ni razón para que funcionara. Yo sí, tengo una razón”.

Y la razón es tan buena para Lenny que, al contrario de lo que sucedería si fuera capaz de generar nuevos recuerdos, se trata de una venganza interminable:

Vives un sueño, chico. Una mujer muerta por quien suspirar. Un objetivo para tu vida. Una búsqueda romántica que nunca acabarías aunque yo no estuviera implicado.

Por mucho tiempo que pase, por muchos «John G.» que mate, siempre tendrá como objetivo vengar a su mujer. Nunca será capaz de saber si ha terminado su venganza. Pero ser consciente de que nunca recordará su venganza, de que nunca podrá sentirse satisfecho, convierte su venganza en algo más noble a sus propios ojos:

Mi mujer merece venganza, no cambia nada que yo no lo sepa. Solo que yo no recuerde ciertas cosas, no quita sentido a mis actos. El mundo no desaparece cuando cierras los ojos.

¿Pero por qué la manera de proceder de Lenny parece tan ajustada a sus necesidades? En mi opinión Leonard Shelby consigue convertirse en un superviviente⁶ porque hace el mismo tratamiento de su historia que Nietzsche proponía en su II Intempestiva. La tesis principal del filósofo alemán, es decir, “que lo ahistórico y lo histórico son en igual medida necesarios para la salud de un individuo, de un pueblo o de una cultura”⁷, ve facilitada su realización gracias a las especiales características de Lenny. Gracias a este modo de actuar, recurriendo tanto a «lo histórico» como a «lo ahistórico», es capaz el protagonista de continuar con su vida a pesar de su trágico pasado.

Para alcanzar el equilibrio entre estas dos opciones contrapuestas, para hallar el grado en que el sentido histórico “daña lo vivo”⁸ y debe contrarrestarse con la presencia de «lo ahistórico», Nietzsche recurre al concepto de *fuerza plástica* que posee un hombre. Esta fuerza se define como “ese poder de transformar y asimilar lo pasado y extraño, de sanar las heridas, de reemplazar lo perdido, de regenerar las formas destruidas”⁹. Siguiendo la definición del filósofo, hemos de ver en Lenny a un hombre con una gran fuerza plástica, capaz de transformar en sangre nueva todo el pasado propio y extraño, el suyo, el de su mujer y el de Sammy, como ya hemos visto. Lo que un hombre como Lenny “no llega a dominar lo sabe olvidar, dejando esto simplemente de existir; de este modo el horizonte permanece cerrado y completo en sí mismo”¹⁰. Es decir, gracias a su fuerza plástica, además de asimilar el pasado, es capaz de utilizar «lo ahistórico» para enfrenarse a los perjuicios que el excesivo conocimiento del pasado le podría ocasionar.

A estas dos maneras de experiencia, «lo histórico» y lo «ahistórico», Nietzsche añade más adelante una tercera: «lo suprahistórico». Trataré en primer lugar de «lo ahistórico» y «lo suprahistórico» en conjunto, ya que para Nietzsche ambas formas deben utilizarse como medio contra el abuso de «lo histórico», es decir, «la enfermedad histórica». Tras ello aclararé la presencia de «lo histórico» en *Memento*.

6 Natalie, otro de los personajes de la película, califica precisamente de “superviviente” a Lenny.

7 *Ibid.*, p. 45.

8 *Ibid.*, p. 43.

9 *Idem.*

10 *Ibid.*, p. 44.

Con «lo ahistórico» Nietzsche designa “el arte y la fuerza de poder olvidar y encerrarse en un horizonte determinado”¹¹. Con «lo suprahistórico» “a los poderes que desvían la mirada de lo que meramente deviene, dirigiéndola a lo que da a la existencia el carácter de lo eterno e idéntico, hacia el arte y la religión”¹².

Partiendo de esta definición, resulta evidente la presencia de «lo ahistórico» en el protagonista de la película. Pese a ser probablemente el componente más difícil de alcanzar para el hombre, ya que la memoria juega en su contra, Lenny tiene la partida ganada: su imposibilidad de generar nuevos recuerdos le hace vivir abstraído de toda duración, encontrándose siempre en el presente. Por otro lado, su determinación de vengar a toda costa a su mujer le hace ceñirse a un horizonte claro y determinado, olvidando cualquier detalle que pudiera desviarle de su propósito.

Con respecto a «lo suprahistórico», si prescindimos del sentido más elevado de la definición, resulta también beneficiada su presencia a causa de la enfermedad de Lenny. Por un lado, al no adquirir nuevos recuerdos, confía su pasado a pequeñas notas que escribe para recordar. Pero el mismo carácter de las notas, breves y concisas, las hace un instrumento magnífico para prescindir de lo superficial, de lo cambiante, centrándose en lo verdaderamente importante. Por otro lado, al conservar los recuerdos previos a su accidente, vive con la dolorosa memoria de la muerte de su mujer siempre presente, es un sentimiento eterno e idéntico que le mueve a la venganza, su objetivo vital.

Haciendo uso de estos dos antídotos, increíblemente fuertes en Leonard Shelby, el protagonista consigue evitar los problemas que el abuso de «lo histórico» provoca en los hombres modernos, como ya advirtió Nietzsche hace más de un siglo. “Pero que la vida necesita el servicio de la historia es algo que debe comprenderse tan claramente como la tesis (...) de que un exceso de historia daña lo viviente”¹³. Se trata por tanto de encontrar un grado en el que ambas fuerzas se hallen en equilibrio. Por eso, para evitar desequilibrios, es importante que el hombre posea un adecuado sentido de «lo histórico».

Para alcanzar este sentido adecuado de «lo histórico», se han de conjugar los tres modos existentes de abordar la historia: el modo monumental, el modo anticuario y el modo crítico. Estos modos de enfrentarse a la historia deben ser utilizados, según el contexto, para dirigirse a un determinado tipo de fines. Nietzsche lo explica así: “Cuando el hombre que quiere crear algo grande necesita el pasado, se adueña de éste por medio de la historia monumental; a quien, por el contrario, le gusta perseverar en lo habitual y venerablemente antiguo, cuida lo pasado como historia anticuaría; y sólo al que una necesidad del presente le oprime el pecho y quiere arrojar toda esa carga fuera de sí a cualquier precio, tiene necesidad de criticar, eso es, de una historia que enjuicie y condene”¹⁴.

El modo monumental funciona, por tanto, tomando la historia como un ejemplo y modelo para actuar en el presente. Pero dado que el interés por la historia viene dado únicamente por el deseo de intervenir en el presente, “la historia monumental no necesitará (una) completa veracidad: aproximará lo que no es semejante, generalizará y, finalmente, igualará”¹⁵. ¿Cómo no reconocer aquí el uso que hace Lenny de la historia de Sammy Jankis? Lenny conocía la historia de un hombre que se había encontrado en una situación

11 *Ibid.* pp. 135–136.

12 *Ibid.*, p. 136.

13 *Ibid.*, p. 52.

14 *Ibid.*, pp. 59–60.

15 *Ibid.*, p. 56.

parecida a la suya: padecía de amnesia anterógrada. Aprovechando esta situación, la toma como ejemplo, modificándola a su conveniencia para presentarse a sí mismo como alguien más valioso que Sammy. La verdad se ve comprometida, pero el uso del modo monumental le da a Lenny un magnífico resultado.

El modo anticuario, por su parte, toma la historia como algo digno de veneración que hay que conservar a toda costa. Así, cualquier hecho del pasado al que se aborde de esta manera “se toma como igualmente digno de veneración, repudiándose y desechándose sin respeto, por el contrario, todo lo que no reconoce el carácter venerable de lo viejo”¹⁶. En esta línea creo que habría que entender la consideración que hace Lenny de su antigua vida junto a su esposa. Incluso una duda tan trivial como el hecho de que su esposa fuera o no diabética es tajantemente negada por Lenny, que no puede aceptar ningún cambio que afecte a la idea que tiene de su mujer.

Finalmente el modo crítico es el que adopta la determinación de romper con el pasado, de olvidarlo y de, si es necesario, “darse a posteriori un pasado del que se quiera proceder frente al pasado del que efectivamente se procede”¹⁷. Se crea así, en un difícil proceso, una segunda naturaleza que sustituye a la primera, a la heredada. Se entiende perfectamente entonces que este modo sea el que mayor interés presenta en *Memento*. Si aceptamos que ha sido el propio Lenny el que ha decidido crearse de manera consciente un pasado ficticio en el que su mujer no sobrevivió al ataque que sufrió en su casa, queda clara la utilización que hace del modo crítico. No obstante, dado que se trata del modo que me parece tener más interés, me gustaría hacer aún dos observaciones sobre el papel que juega en la película y que creo que nos dan la respuesta al porqué la actuación de Lenny, pese a parecernos totalmente lógica, no nos parece del todo loable. Se trata de los dos momentos de la película en que vemos a Leonard utilizar conscientemente el modo crítico.

El primero de los dos, aunque cronológicamente acontezca después que el segundo –ya he señalado que el montaje de la película nos revela la trama en sentido inverso–, nos presenta a Lenny tratando de olvidar a su mujer quemando algunos de sus objetos más personales:

Puede que ya haya quemado camiones enteros de tus cosas. No me acuerdo de olvidarte.

La escena nos conmueve ante la imposibilidad del protagonista de olvidar a su mujer. Ante el trágico hecho de que, por mucho tiempo que pase, él siempre tendrá la sensación de que aún fue hace cinco minutos cuando se levantó de la cama porque escuchó ruidos en el baño. La sensación de que hace un minuto que vio a su mujer violada, envuelta en una cortina de ducha, tirada en el suelo del cuarto del baño:

¿Cómo puedo cicatrizar si no siento el paso del tiempo?

La segunda observación que me gustaría hacer, se refiere precisamente a la escena final de la película. En ella vemos a Lenny que, tras resistirse a creer que se ha convertido en un asesino, decide poner remedio a la situación. Teddy le ha estado utilizando para matar a un pequeño traficante de drogas (si es que sólo lo ha hecho una vez) con el fin de conseguir algún dinero. Le ha convertido en un asesino. Para evitar que le siga utilizando, Lenny decide deshacerse de Teddy, pero hacerlo de manera que él mismo crea que lo hace vengando a su mujer, creyendo estar matando al auténtico “John G.”.

¹⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁷ *Ibid.*, p. 66.

¿Por qué quiero poner estas dos escenas en relación? Por un lado, la primera nos presenta el verdadero drama del protagonista: el hecho de que aunque mate al asesino de su mujer, él nunca podrá superar la muerte de la misma. Por el otro, vemos cómo Lenny, haciéndose cargo de su situación, decide olvidar lo que acaba de ocurrir y planea matar a un nuevo “John G.”. Pero al poner las dos escenas juntas se nos presenta una paradoja: si Lenny conserva la foto del asesinato de Teddy, y consigue creer definitivamente que éste es el asesino de su mujer, su vida perderá sentido. Su sistema vital funciona mientras persiga al asesino de su mujer, sea éste real o inventado. Pero en el momento en que crea haber terminado su venganza, ya no tendrá sentido continuar viviendo: lo único que podrá hacer es llorar eternamente la pérdida de su esposa.

Pero la otra opción no es menos alentadora. Si Lenny no soporta esta situación, su mente decidirá no creer haber matado al verdadero asesino de su mujer. Comenzará de nuevo la búsqueda de un “John G.” para vengarse de él. Y tras éste buscará a otro. Y luego a otro. Y así hasta el infinito en un proceso que le convertirá en el asesino en serie menos culpable de la historia.

Bibliografía

- Augé, M., *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Bermejo, J. y Couderchon, P., “La respuesta cognitivo-emocional del espectador del film *Memento*” [en línea], en *Trama y Fondo*, vol. 20, nº 1 año 2006. En: http://www.tramayfondo.com/numeros_revista/Trama_y_Fondo_20.pdf. [Consulta: noviembre 2009].
- Foucault, M., *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*. Valencia: Pre-textos, 1992.
- Mate, R., *Medianoche en la historia: Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*. Madrid: Trotta, 2006.
- Nietzsche, F., *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos, 1990.
- Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Edaf, 1999.
- Nietzsche, F., *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- Oliverio, A., *La memoria: el arte de recordar*. Madrid: Alianza, 2000.
- Ricoeur, P., *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife, Ediciones Universidad Autónoma, D. L., 1999.
- Rodríguez, M., *El problema de la identidad personal: Más que fragmentos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.
- Žižek, S., *Lacrimae rerum: ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Barcelona: Debate, 2006.