

EL RELATO ANTIPOLICIAL EN LA LITERATURA Y EL CINE: MEMENTO, DE CHRISTOPHER NOLAN

Pedro Javier PARDO GARCÍA
Universidad de Salamanca

1. EL ANTIPOLICIAL LITERARIO

El concepto de relato antipoliciaco o antipolicial (*anti-detective story* en inglés) empezó a elaborarse en el discurso crítico, al menos en el ámbito anglosajón, en un artículo de Michael Holquist publicado en 1971. En él, Holquist hablaba de la ficción policial posmoderna, a la que caracterizaba por su *non-teleological stance*, es decir, por una actitud que niega o cuestiona la posibilidad de un propósito o fin como explicación del universo, dramatizada en el relato por la imposibilidad de encontrar tal explicación o por el carácter subversivo de la misma. El relato policial *metafísico*, pues así denominaba Holquist a historias como ‘La muerte y la brújula’ de Borges o ‘El mirón’ y ‘Las gomas’ de Robbe-Grillet, no se preocupa por ofrecer un final pulcro y ordenado en el que se contestan todas las preguntas o en el que, escribía Holquist, el vacío del mundo se llena con símbolos míticos redescubiertos (Holquist: 153-155), sino que precisamente dramatiza ese vacío. Un año más tarde, William Spanos acuñó el término *anti-detective story* para referirse a la imaginación literaria posmoderna y por tanto a toda la escritura posmoderna, a la que caracterizaba por su negativa a cumplir las expectativas del lector y a crear ficciones con un principio, un desarrollo y un fin y por su ataque contra la creencia occidental de que la naturaleza es susceptible de ser explicada racionalmente, contra la «certidumbre monolítica de que la experiencia psíquica o histórica inmediata es parte de un consolador, incluso excitante o lleno de suspense, y bien planteado drama o novela cósmica —más en concreto, un relato policial...»¹⁴²

142. «Monolithic certainty that immediate psychic or historical experience is part

(Spanos: 150). Finalmente, en 1984 Stephanos Tani se sirvió del término acuñado por Spanos para identificar una variante de relato policial sobre la que escribió un interesante estudio, *The Doomed Detective*, que es el hito fundamental en la identificación y descripción del subgénero, por lo que merece la pena detenerse en sus tesis.

Tani define el relato antipolicial como una parodia del policial clásico, es decir, no simplemente un desarrollo o transformación del mismo —como puede ser la *hard-boiled detective fiction* o novela negra—, sino una variante que utiliza sus reglas para subvertirlas, que se sirve de las expectativas del lector para frustrarlas. En efecto, el relato policial clásico de Poe a Van Dine (pasando por Doyle, Christie o Bentley, entre otros) dramatiza el triunfo de lo racional sobre lo irracional, la restauración del orden tras el desafío al mismo representado por el crimen tanto en un plano intelectual como moral, tanto en un ámbito epistemológico (referido al conocimiento) como axiológico (en lo que concierne a los valores): el misterio se comprende y resuelve, el culpable es descubierto y castigado. El *status quo* se reestablece en ambos terrenos, lo que genera un sentimiento de seguridad y confianza. De esta manera el relato policial clásico efectúa una especie de exorcismo racional de la irracionalidad y refleja una visión optimista y una actitud positivista ante una realidad potencialmente caótica, es decir misteriosa y peligrosa, amenazadora tanto en términos intelectuales como éticos o morales: la realidad puede ser no sólo conocida sino también controlada, ordenada tanto por la lógica como por la justicia. Tal es la cosmovisión latente en el relato policial clásico, una cosmovisión que se resquebraja tras la Segunda Guerra Mundial y que rompen de forma explícita una serie de escritores que, en palabras de Tani, recurren a técnicas de novela policial para escribir algo que ya no es una novela policial sino una negación de los propósitos fundamentales del género (Tani: 24). Los escritores a los que se refiere Tani son cultivadores *accidentales* del género policial, es decir, autores que ocasionalmente recurren a tramas policiales en obras puntuales: Jorge Luis Borges ('La muerte y la brújula', 1942), Vladimir Nabokov (*The Real*

of a comforting, even exciting and suspenseful well-made cosmic drama or novel—more particularly, a detective story.» (Aquí, y de aquí en adelante, la traducción es mía.)

Life of Sebastian Knight, 1941) y Robbe-Grillet (*Les Gommages*, 1956). En estas tres obras la trama policial se vuelve contra su protagonista, el detective (por eso Tani lo denomina *doomed*, es decir, malhadado, condenado o abocado al fracaso o la desgracia), que se convierte en la víctima de su acción investigadora, bien porque acaba siendo la víctima en sentido literal (el caso de Borges, cuyo detective sigue las pistas dejadas por un criminal en tres asesinatos para llegar al escenario de un cuarto que en realidad es el suyo), el asesino (el detective de Robbe-Grillet que comete al final el crimen que intentaba evitar) o es incapaz de dar respuesta al enigma planteado (el narrador de Nabokov que no puede descifrar el misterio en torno a la vida y la obra de su hermanastro, el novelista Sebastián Knight). En resumen, estamos ante detectives que no cumplen su papel epistemológico o axiológico de manera satisfactoria, como argumenta Tani:

[Los relatos] usan convenciones policiales de forma intermitente con la intención precisa de expresar el desorden y el vacío existencial que les parece central en nuestra época dentro de un género diseñado para ser el epítome de lo contrario (...) deconstruyen la precisa arquitectura del género para convertirlo en un mecanismo sin significado ni propósito; parodian la detección positivista¹⁴³ (Tani: 34).

En este último punto radica precisamente el nexo de unión de estos relatos con la cosmovisión del Posmodernismo, caracterizada por su desconfianza de cualquier sistema o *telos*, de un centro, finalidad o propósito, de una explicación de la realidad. De esto precisamente trata el relato antipolicial, cuya estrategia fundamental y característica más distintiva es la suspensión de la solución, la no solución o la parodia de la solución, para así enfrentar al lector con la ininteligibilidad o la indeterminación del mundo: nada mejor para mostrar tales ideas que poner

143. «Intermittently use detective conventions with the precise intention of expressing the disorder and the existential void they find central to our time in a genre designed to epitomize the contrary (...). They deconstruct the genre's precise architecture into a meaningless mechanism without purpose; they parody positivistic detection.»

en escena un detective que se esfuerza por dar solución a un enigma pero que no la encuentra o, si lo hace, es una solución problemática. El relato policial, como explica Tani, se convierte así en «el medio ideal del posmodernismo en su forma inversa, la novela antipolicial, que frustra las expectativas del lector (...) y sustituye al detective como personaje central que ordena por la admisión del misterio, de la no solución, que genera caos y desorden»¹⁴⁴ (Tani: 40), convirtiéndose en una alegoría de los inútiles esfuerzos de la mente humana por dar un sentido al mundo, bien en términos epistemológicos (encontrar el significado), bien axiológicos (establecer un orden basado en valores). Este principio constructivo fundamental del antipolicial se puede tratar de manera más o menos radical, de lo que resultan, según Tani, tres tipos de relato: *innovative*, *deconstructive* y *metafictional*. Las innovaciones ponen énfasis en la crítica social, a través de una solución sin justicia o sin castigo, hallada por azar o casualidad, o de una temprana solución que se demuestra falsa por un final que confunde más que aclara. Tani pone como ejemplos *The Sunlight Dialogues* (1972) de John Gardner o *Il nome della rosa* (1980) de Umberto Eco. La deconstrucción implica la suspensión de la solución y una percepción ambigua de la realidad por parte del detective, como ocurre en *The Crying of Lot 49* (1966) de Thomas Pynchon o en *Falling Angel* (1978) de William Hjortsberg. En la variante metaficcional, ejemplificada por *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) de Italo Calvino y *Pale Fire* (1962) de Vladimir Nabokov, la detección se traslada a la relación entre el escritor que al escribir esconde su texto y el lector que quiere dotarlo de sentido y buscar así una solución, aunque este juego está también dramatizado en el interior de la ficción (Tani: 43-44).

Finalmente, la relación postulada por Tani entre el relato antipolicial y el Posmodernismo ha sido desarrollada por Hans Bertens en un artículo mucho más reciente, publicado en 1997. Bertens parte de la conocida distinción de Brian McHale entre los dominantes epistemológico

144. «The ideal medium of postmodernism in its inverted form, the anti-detective novel, which frustrates the expectations of the reader. (...) And substitutes for the detective as central and ordering character the decentering and chaotic admission of mystery, of nonsolution.»

y ontológico de Modernismo y Posmodernismo¹⁴⁵, para constatar que, sin embargo, el relato antipolicial, pese a su filiación posmoderna, parece estar dominado por la preocupación epistemológica, ya que gira en torno a los infructuosos esfuerzos de un detective por conocer una realidad que se revela inaccesible. Bertens explica esta anomalía de la siguiente manera:

La novela antipolicial fija un marco de referencia epistemológico para convencer al lector de que la epistemología (occidental) ha dado por sentadas demasiadas cosas en el pasado, que debe reconsiderar su eficacia y debe admitir su chocante falibilidad. La novela antipolicial, por su énfasis en la falibilidad o incluso directamente en el fracaso epistemológicos, nos obliga a reconocer que no conocemos el mundo. Sugiere el fin de la epistemología tradicional. Sin embargo, estas novelas no dan el siguiente paso, el que conduce al reconocimiento de que con el fin de la epistemología tradicional el mundo ha llegado a ser irrevocablemente en plural¹⁴⁶ (Bertens: 198-199).

Por esta razón Bertens amplía el corpus del género incluyendo novelas antipoliciales que son más ontológicas que epistemológicas,

145. Según McHale, los modernistas reflexionan sobre cómo conocer y representar el mundo, ocupándose de cuestiones epistemológicas en torno a lo que hay que conocer: quién lo conoce, cómo se conoce, con qué grado de certidumbre, cómo se representa y se transmite ese conocimiento, con qué grado de fiabilidad, cuáles son los límites de lo cognoscible... La ficción posmodernista, por otra parte, no intenta establecer verdades sobre el mundo porque asume la existencia de una pluralidad de mundos contruidos por los seres humanos, de modo que gira en torno a cuestiones ontológicas del tipo qué es un mundo, qué clases de mundo existen, cómo se constituyen, qué diferencias hay entre ellos o entre ellos y el tipo de mundo que crea un texto.

146. «The anti-detective novel sets up an epistemological framework in order to convince the reader that (western) epistemology has in the past taken too much for granted, that it must reconsider its efficacy, and must admit to a shocking fallibility. The anti-detective novel, because of its emphasis on epistemological fallibility and even outright failure, forces us to acknowledge that we don't know the world. It suggests the end of traditional epistemology. However, these novels do not take the next step, that towards the recognition that with the end of traditional epistemology the world has become irrevocably plural.»

tales como *Who is Teddy Villanova?* (1977) de Thomas Berger, *Mulligan Stew* (1980) de Gilbert Sorrentino, *Hawksmoor* (1985) de Peter Ackroyd y *New York Trilogy* (1985-86) de Paul Auster.

2. EL ANTIPOLICIAL CINEMATOGRAFICO

Ninguno de los críticos reseñados ha hecho apenas alusión al cine, mencionando películas como ilustración o explorando la transferencia del género al medio cinematográfico. Y sin embargo el cine, que ha demostrado ser territorio abonado para todo tipo de relatos policiales, no podía quedar ajeno a esta variante antipolicial, no sólo adaptando algunos relatos antipoliciales literarios, sino desarrollando el género de forma autónoma. En efecto, la obra de Umberto Eco fue adaptada a la pantalla por Jean-Jacques Annaud en *The Name of the Rose* (1986), y la de Hjalmar Söderberg por Alan Parker en *Angel Heart* (1987). Pero, antes ya de estas adaptaciones, se habían producido filmes que demuestran que algunos cineastas estaban desarrollando el equivalente cinematográfico de los relatos antipoliciales de Borges, Nabokov o Robbe-Grillet, de hecho con intenciones similares a las de éstos. Y, después de tales adaptaciones, en tiempos más recientes, también han aparecido equivalentes cinematográficos del subgénero.

En lo que se refiere a los primeros, el caso más evidente es el de *Blow up* (1966) de Michelangelo Antonioni, basado en un cuento de Cortázar, 'Las babas del diablo', pero sobre el que el director italiano obra una interesante mutación genérica de lo fantástico a lo policial. La película narra cómo un fotógrafo londinense encuentra en una fotografía tomada al azar en un parque el rastro de un asesinato (gracias a sucesivas ampliaciones, de ahí el título) y sus esfuerzos por reconstruirlo, que naturalmente no conducen a solución alguna. El filme concluye con el protagonista uniéndose a la simulación por parte de unos mimos de un partido de tenis, sugiriendo así la naturaleza construida y ficticia de la realidad, y por tanto la inutilidad de buscar descifrarla o encontrarle un sentido. Esta trama antipolicial que subyace también en otras películas de Antonioni (*Pofessione: reporter*, 1975 o *Identificazione di*

una donna, 1982), puede encontrarse en otros autores de lo que Bordwell en *Narration in the Fiction Film* ha denominado *European art film*, por ejemplo en *Strategia del ragno* (1970) de Bernardo Bertolucci, que el propio Bordwell describe como un relato policial, en el que el joven Athos Magnani intenta resolver el misterio del asesinato de su padre, que lo santificó como un héroe antifascista, acaecido mucho tiempo antes, en 1936. Su investigación da con la solución, pues descubre que su padre realmente traicionó a sus camaradas pero dispuso su muerte de forma que pareciera obra de los fascistas, pero entonces deja sin resolver el nuevo enigma planteado, el porqué de su traición a la causa, junto a otros enigmas menores. Bordwell explica cómo el modo de representación de las películas de Antonioni o Bertolucci (o Resnais, Godard, Bergman...), conocido como *moderno*, se diferencia del *clásico* (representado por el cine norteamericano de los 30 a los 60), entre otras cosas, por la presencia en su narración de huecos o vacíos informativos que quedan sin cubrir, así como la relación de este rasgo con la conciencia modernista del carácter indeterminado del comportamiento humano o la dificultad de conocer la realidad. Lo interesante, en lo que a nuestro tema se refiere, es que algunos de estos directores articulan esta concepción no cerrada, relativa o inalcanzable de la verdad no sólo de forma implícita en la distribución de la información narrativa sino de forma explícita a través de tramas policiales en las que un detective, habitualmente *accidental*, investiga y deja preguntas fundamentales por contestar. De esta forma el antipolicial no es tanto una forma de subvertir las reglas del género como las reglas de la representación de la realidad en el cine, algo semejante a lo que hicieron Borges, Nabokov o Robbe-Grillet en el terreno literario. De hecho, son conocidas las conexiones entre este último y el tipo de cine al que nos acabamos de referir, tanto directas, puesto que él mismo dirigió alguna película, como indirectas, pues el tipo de literatura que representa, el *nouveau roman*, fue una influencia clara en autores como Resnais.

Pero es tal vez en tiempos más recientes cuando han aparecido los ejemplos más claros o radicales de antipolicial cinematográfico. La conocida y exitosa cinta de David Fincher *Seven* (1995) tiene interesantes analogías con el relato fundacional de Borges: la trama policial

concebida como enfrentamiento de *mentes maestras* típica del policial clásico es subvertida por las analogías entre asesino y detective que diluyen la frontera entre ambos y sobre todo por la incorporación del detective a la *tram(p)a* ideada por el criminal, del que acabará siendo la última víctima. Algunas de las películas de David Lynch transitan también por este territorio, y en particular lo hace *Lost Highway* (1997), cuyo protagonista se ve obligado a iniciar una investigación al recibir misteriosas cintas de vídeo en las que aparece grabada su casa por fuera y también por dentro, una investigación que le acaba convirtiendo en asesino y le conduce a un auténtico callejón sin salida. Se trata de un relato cuya imposible circularidad y fusión de identidades (la voz que le anuncia al principio por el interfono de su casa que Dick Laurent está muerto al final resulta ser la suya) lo convierte en uno de los más radicales exponentes del antipolicial posmoderno, pues la imposibilidad de interpretar la película de forma coherente apunta a lo mismo en el terreno de la realidad, y además viene dada por la convivencia de dos realidades o niveles ontológicos que se combinan en una misma historia de manera imposible. El motivo de las cintas de vídeo misteriosas cuya filmación se revela a la postre no sólo un enigma irresoluble, pese a los denodados esfuerzos del dueño de la casa filmada, sino de hecho imposible, reaparece en la excelente y reciente película de Michael Haneke, *Caché* (2005), aunque en este caso sirve sobre todo como pretexto para abordar cuestiones de índole social o política y llevar a cabo una reflexión sobre la hipocresía del ciudadano occidental ante la guerra convertida en espectáculo mediático. Sin duda podrían encontrarse múltiples ejemplos del antipolicial cinematográfico que nos ofrecerían material para un estudio amplio y pormenorizado sobre el género y sobre la transferencia de la literatura al cine no tanto de textos como de convenciones genéricas, algo mucho más interesante que la mera existencia de adaptaciones cinematográficas. Ante la imposibilidad de hacerlo por motivos obvios de espacio, o de comentar en profundidad al menos los ejemplos mencionados, tendremos que conformarnos con demostrar e ilustrar esta transferencia mediante el análisis del que me parece el exponente reciente del antipolicial más brillante, *Memento* (2000), de Christopher Nolan. En él

nos encontramos con un detective que tiene algo del carácter accidental característico de muchos detectives de esta variante, aunque por razones diferentes a las habituales, pero que además es típicamente posmoderno, tanto por el resultado de su acción detectivesca, que se vuelve contra él y deja sin resolver el enigma, como por las implicaciones no sólo epistemológicas sino también ontológicas de la misma.

3. MEMENTO COMO RELATO ANTIPOLICIAL

Memento cuenta la historia de Leonard, el investigador de una compañía de seguros que ha perdido la memoria como resultado de un trauma psicológico, la violación y asesinato de su mujer en su propia casa: su mente sólo retiene el pasado hasta ese punto, a partir de entonces ya no fabrica recuerdos, de modo que sólo puede saber lo que acaba de hacer, luego todo se esfuma. Si la situación es de por sí anómala, lo es todavía más por el hecho de que Leonard está empeñado en encontrar al asesino de su mujer, un tal John G., una actividad investigadora para la que la memoria es fundamental. A fin de suplir esa carencia básica, Leonard debe registrar mediante notas manuscritas, mapas, fotografías, incluso tatuajes en su propio cuerpo, todo aquello que debe recordar (a modo de recordatorio o *memento*, de ahí el título). Pese a las dificultades, al final encuentra y ejecuta al hombre que busca, un policía que aparentemente le ayudaba en la investigación y que responde al nombre de Teddy, aunque su nombre completo es John Edward Gammell. Pero este final es en realidad el principio, pues es la primera secuencia de la película, que está narrada a través de un peculiar método: se presenta dividida en fragmentos que están ordenados hacia atrás. El primer fragmento de la película es el último de la historia cronológicamente hablando (Leonard disparando a Teddy en una casa abandonada), a éste le sigue el fragmento que le precede cronológicamente, y así hasta llegar al último fragmento de la película, que en realidad es el primero de todos en cuanto al orden temporal (Leonard disparando a un tal Jimmy Grant en el mismo lugar). El principio de un fragmento coincide con el final del fragmento siguiente, de modo que hasta que no llegamos a ese

final no podemos ensamblarlos. Se trata por tanto de una serie de analepsis o *flashbacks* consecutivos (cada nuevo fragmento es un salto hacia atrás en el tiempo respecto al que lo precede) cuyo efecto global es una analepsis continuada moviéndose hacia atrás, y cuya motivación es presentarnos la historia desde el punto de vista del protagonista, pues, al igual que él al inicio de cada fragmento, el espectador no sabe qué ha pasado antes (de hecho la separación entre un fragmento y otro coincide con sus fallos de memoria).

La complejidad narrativa de la película se completa con la presencia de otra serie de fragmentos que nos facilitan información sobre la historia de Leonard antes de su problema de memoria, que aparecen entrelazados con los anteriores pero se distinguen claramente de ellos por ser en blanco y negro, por sucederse en orden cronológico y por terminar, como descubrimos al final, donde empiezan los fragmentos en color (es decir, en el asesinato de Jimmy Grant). En esta serie Leonard habla por teléfono con alguien al que le cuenta su problema, el método que sigue para superarlo y buscar al asesino de su mujer, y lo más importante, la historia de Sammy Jankis. Sammy sufrió el mismo mal que Leonard y éste tuvo que investigarlo para su compañía, llegando a la conclusión de que el problema no era físico, lo que dejaba abierta la posibilidad de que estuviera fingiendo. La mujer de Sammy, diabética y desesperada, lo puso a prueba pidiéndole que le pusiera tres inyecciones consecutivas de insulina, lo que la mataría, como Sammy sabía bien. Sammy olvida cada vez la inyección que le acaba de poner y su mujer muere, lo que demuestra que no finge. La importancia capital de esta historia la comprendemos al final de la película, cuando justo tras el asesinato de Jimmy, Teddy le cuenta a Leonard que la historia de Sammy es su propia historia: Sammy era en realidad soltero y la mujer de Leonard era diabética; ésta no murió en el asalto a su casa sino a consecuencia de las tres inyecciones. Además Teddy le revela que en realidad ya mataron al auténtico John G. hace un año, pero que Leonard eligió olvidarlo y seguir la búsqueda porque eso daba sentido a su vida. La reacción de Leonard confirma las palabras de Teddy, pues indica cómo pudo hacer esa elección: incapaz de aceptar la verdad que le revela Teddy, que le confronta con un pasado y un futuro que no puede

soportar, escribe en una fotografía de éste: «No creas sus mentiras», y apunta el número de matrícula de su coche como si fuera el del asesino, el del John G. que ha estado buscando. Eso explica por qué la investigación que hemos visto narrada en la película en sentido inverso concluye con el episodio que vimos al principio, la ejecución de Teddy.

3.1. INNOVACIÓN: LA PROBLEMATIZACIÓN DE LA FIGURA DEL DETECTIVE

Evidentemente el protagonista de *Memento* es un detective del que lo menos que puede decirse es que es poco convencional, cuando no del todo anómalo. Leonard carece de la cualidad esencial para la tarea arqueológica —en cuanto que recuperación de un pasado perdido a través de las huellas que deja en el presente— que es la base de la detección: la memoria. Y un detective sin memoria es un oxímoron ambulante. A ello hay que unir que la motivación personal que está en la raíz de su investigación socava la distancia necesaria para lo que es básicamente una actividad intelectual, como suele ocurrir con los detectives accidentales. Estamos así ante un personaje que ha perdido la memoria y está implicado emocionalmente en el misterio que investiga: es difícil imaginar un candidato menos preparado o adecuado para el papel de detective. Si bien es un investigador profesional, posee limitaciones similares y aún más importantes que las de los detectives accidentales. Su papel como detective es también problemático en cuanto que está contaminado por el de su antagonista, el criminal. La frontera entre uno y otro queda claramente diluida en las escenas inicial y final, en las que Leonard ejecuta a Teddy y Jimmy. Incluso si el crimen inicial fuera un acto de justicia, el del final, siendo anterior en el tiempo, no podría serlo, y a la inversa. Pero es que además ni Teddy ni Jimmy son el criminal que busca Leonard, lo que lo convierte a él mismo en criminal y a ellos en sus víctimas. La posición de Leonard en el relato es la del criminal también en un sentido adicional, más profundo, metaficcional si se quiere. A Jimmy lo mata *de buena fe*, si se me permite la expresión, es decir, convencido de que es el asesino y manipulado por Teddy, pero a éste lo hace de forma deliberada en cuanto que el mismo Leonard lo ha elegido previa y conscientemente como víctima. Leonard asume así

el papel de criminal en cuanto que *master mind* que da origen al misterio, creador del caso a través de la ocultación de su crimen, el equivalente o contrapunto textual del autor como el detective lo es del lector. La película lo subraya al mostrar al final a Leonard escribiendo / inventando los hechos que le permitirán identificar a Teddy como asesino. Es su problema de memoria lo que le permite actuar simultáneamente como criminal / autor y detective / lector, e incluso, en cuanto que está atrapado en un proceso circular y repetitivo de detección, como víctima.

3.2. DECONSTRUCCIÓN: LA PROBLEMATIZACIÓN DE LA SOLUCIÓN

Podría decirse que en *Memento*, como resultado del peculiar discurso narrativo de la película, la solución (Teddy es el asesino) aparece antes de que se plantee el enigma, la respuesta antes de la pregunta. Esto socava o deconstruye los fundamentos del relato policial, no sólo en lo referente a la solución sino también al propio misterio: si una solución sólo existe cuando se ha planteado un misterio, un misterio sólo pueda plantearse cuando se oculta la solución. La cosa se complica si tenemos en cuenta que esta solución previa al misterio resulta ser una falsa solución, como descubrimos en la escena final, que se convierte así en la auténtica solución (ni Teddy ni Jimmy son el John G. que busca, al que ya mató antes). Su *status* como solución se crea así por la misma manipulación que anulaba el de la primera, es decir, por la inversión del orden cronológico de la historia en el discurso de la película, que cancela la solución cronológica y convierte en solución algo que no lo era por cronología. Pero esta solución *auténtica* tampoco es *la* solución puesto que deja cabos sueltos. En primer lugar, apunta a una multiplicación de falsas soluciones en la historia previa de Leonard: todos los John G. que ha matado. En segundo lugar, crea algunas dudas que la dejan en suspenso: ¿realmente podemos confiar en Teddy cuando dice que mató al asesino de su mujer? ¿fue el auténtico o simplemente el primero en la serie? Y finalmente, pero ante todo, modifica el enigma planteado, o crea uno nuevo, que no gira en torno al criminal sino al detective, y que también queda sin solución. Nos estamos refiriendo al hecho de que, si la mujer de Leonard no murió

tras ser violada, sino como la mujer de Sammy, entonces ¿qué pasó entre la aparición de su problema de memoria y el inicio de su investigación? Si perdió la memoria, ¿por qué necesita proyectar su historia en la de Sammy para liberarse de su culpa por haberla matado, cuando debería haberlo olvidado inmediatamente, como ocurre con Sammy? ¿Y cómo recuerda la historia de Sammy (sin notas, por teléfono) si no forma parte de su pasado anterior a su problema de memoria sino que es una invención posterior? De esta forma la mente del detective, el funcionamiento de su memoria, acaba siendo el auténtico enigma, y éste es ciertamente un laberinto sin salida. El enigma acaba siendo diferente del que se plantea al principio, y de hecho, en contra de lo habitual, acaba siendo planteado al final. El detective se ha convertido en enigma, y el enigma no tiene solución.

3.3. ONTOLOGÍA: LA CREACIÓN DE LA REALIDAD

La historia de Leonard, al margen de su condición de detective, es la de un personaje que reinventa la realidad, que fabrica una verdad para dar sentido o propósito a su vida, pues le lanza a una investigación que podrá recomenzar permanentemente. Su rasgo definitorio, por tanto, no es tanto —o al menos no es sólo— esa actividad investigadora, encontrar la solución a un misterio, la búsqueda epistemológica de una realidad escondida propia del detective, como la construcción ontológica de realidades alternativas que le permiten una repetición sin fin de esa búsqueda epistemológica, que lo ponen en posición de encontrar un número sin fin de soluciones para el mismo —y en parte ficticio— enigma. Por supuesto es su problema de memoria el que le permite llevar a cabo esta tarea ontológica: tal problema minimiza la capacidad de su mente de conocer el mundo (no podemos conocer si no recordamos), pero maximiza la de crear mundos (precisamente porque es incapaz de registrar el mundo de modo permanente o definitivo). Cada vez que olvida su pasado debe reconstruir su historia a partir de una serie de indicaciones en trozos de papel y fotografías, lo que potencialmente le permite *(re)crear* el mundo a su antojo (o al antojo de otros: Teddy lo manipula para eliminar a camellos y de paso enriquecerse), como demuestra su decisión de convertir a Teddy en John G.

para borrar no sólo sus revelaciones sino la posibilidad de que vuelva a hacerlas, es decir, para borrar esa verdad desagradable definitivamente del mundo, al menos de sus mundos posibles. Sin embargo al mismo tiempo, y de forma paradójica, Leonard se niega a aceptar las implicaciones últimas de su comportamiento cuando, tras tomar esta decisión, mientras conduce, cierra los ojos para convencerse de que el mundo sigue ahí, de que la realidad existe de forma independiente a su mente. Lo que la película sugiere es lo contrario: el mundo existe sólo dentro de su mente porque ahí es donde lo *(re)construye* constantemente. De hecho, cuando cierra los ojos el mundo desaparece de la pantalla y en su lugar se ve algo que podría ser un recuerdo, pero que en realidad es una fantasía creada por su mente: aparece con su mujer, quien le acaricia un tatuaje en el pecho («Lo he hecho»). En este punto las reflexiones de Leonard dejan claro que el personaje no es un *freak*, una criatura anómala y diferente al resto de los seres humanos, sino uno de nosotros, y la peripecia de Leonard deja de ser la de un detective atrapado en un relato antipolicial que acaba volviéndose contra él para convertirse en una alegoría de la condición posmoderna.

3.4. POSMODERNIDAD: EL ANTIPOLICIAL COMO ALEGORÍA

Efectivamente, y al igual que le ocurre a Leonard, cuando cerramos los ojos el mundo deja de existir, reemplazado por las imágenes que de él guardamos/fabricamos en la mente, aunque aparentemente siga ahí. De hecho el mundo vive en gran medida en nuestra mente, de modo que sin memoria la realidad se esfuma. Pero además la memoria también reinventa la realidad en cuanto que a veces la distorsiona y transforma más que la registra, al servicio de nuestros propios intereses. La memoria interpreta y organiza los hechos de cierta manera, reescribe el pasado de acuerdo con las circunstancias del presente y las expectativas de futuro, le impone patrones ficticios para darle sentido, y en ese sentido lo ficcionaliza. Como Leonard, borramos lo que no nos conviene e inventamos lo que necesitamos, nos mentimos para sobrevivir, y en esto como en todo lo demás la diferencia entre nosotros y él es de grado, no de clase. La peripecia de Leonard simplemente explicita una verdad tan incontestable como que la memoria no es

un medio transparente que refleja el mundo, sino un principio activo que le da forma, y lo hace del mismo modo textual que utiliza Leonard: escribimos en nuestra memoria los hechos de nuestra vida como lo hace Leonard en los soportes que la sustituyen. Sus notas y diagramas esparcidos por la habitación del motel son un emblema de la dimensión textual de nuestra mente, como lo es su cuerpo tatuado, que se convierte en una *encarnación* (nunca mejor dicho) o representación visual de la mente y cómo escribimos en ella. La mente no es un espejo que refleja el mundo, sino los textos que sobre él escribimos en ella: es como el cuerpo tatuado de Leonard reflejado en el espejo del baño.

Por todo ello podemos decir que *Memento* es, en primer lugar, un ejemplo paradigmático de relato antipolicial: no dramatiza el poder de la razón para hacer el mundo inteligible, para darle sentido y librarnos de todo mal, para restaurar el orden intelectual y moral amenazado por el crimen, sino para inventarse ese sentido (con el mismo propósito aunque con efectos opuestos). Utiliza el género para socavar sus premisas (el conocimiento de una verdad, la restauración de un orden) y dramatizar así las preocupaciones ontológicas sobre la naturaleza ficticia o construida de la realidad características de la posmodernidad. Por ello mismo, y en segundo lugar, *Memento* explota —en el doble sentido de la palabra— las convenciones policiales para llevar a cabo una reflexión posmoderna sobre la memoria como origen último de la realidad, la identidad y la narratividad de la que ambas necesitan. La película se sirve de un relato antipolicial para articular una parábola posmoderna de la existencia, una alegoría de nuestros esfuerzos por dar significado al mundo, de nuestra necesidad de solucionar enigmas o encontrar respuestas, no importa lo ficticios que éstos y éstas sean, de nuestra dependencia de este proceso de pregunta-respuesta para dar un ilusorio sentido a la realidad. En el fondo todo relato antipolicial es una alegoría de la condición humana, pues articula a través de una trama policial la conciencia posmoderna del carácter infructuoso o fallido, en el mejor de los casos construido o ficticio, de nuestra búsqueda de una verdad siempre elusiva, siempre en fuga.

BIBLIOGRAFÍA:

BERTENS, H. (1997). 'The Detective'. En *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, H. Bertens y D. Fokkema (eds.), 195-202. *A Comparative History of Literature in European Languages* (vol. 9). Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins.

BORDWELL, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen.

HOLQUIST, M. (1971). 'Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detectives Stories in Post-War Fiction'. En *New Literary History* 3, 135-156.

McHALE, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. New York y London: Methuen.

SPANOS, W. V. (1972). 'The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination'. En *Boundary* 2, 147-168.

TANI, S. (1984). *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale y Edwardsville: Southern Illinois UP.