

LA MEMORIA FOTOGRÁFICA. *MEMENTO*

Dra. Nekane Parejo
(Universidad de Málaga)
nekane@uma.es

Resumen: El empleo de la foto como suplente de la memoria será el objeto de este texto que a través de la película *Memento* se internará en los entresijos que distancian la memoria de la fotografía, convirtiéndose esta última en una transgresión de su precepto básico, perpetuar.

Palabras clave: Fotografía, fotógrafos, la fotografía en el cine, memoria, identidad fotográfica.

Abstract: The photo use as memory substitute will be the subject of this text that through the film Memento will enter in the entrails that play at a distance memory and photographic memory, becoming this last one in a transgression of its basic precept: to perpetuate.

Keywords: Photography, photographers, the photography in the cinema, memory, photographic identity.

1. INTRODUCCIÓN

*Fotografiamos para recordar aquello que hemos
fotografiado, para salvaguardar la experiencia de
la precaria fiabilidad de la memoria ¿O no?
(Fontcuberta, 1997: 58)*

*La memoria fotográfica no
es un ejercicio para el recuerdo,
sino para el olvido.
(Ansón, 2003: 40)*

Los romanos denominaban *imago* a un tipo de efigie que realizaban en cera a partir de un cadáver y que se convertía en el segundo cuerpo del fallecido. Su misión era testimoniar la existencia de una persona y su ascendencia. En definitiva, legitimar una realidad preexistente mediante un objeto cuya contingencia visual era obvia.

Si extrapolamos este modo de representación a nuestros días, será la imagen fotográfica la que mayores concomitancias establezca con la *imago* debido a que ambas a partir de un elemento que existió proporcionan una imagen que no es otra cosa que una referencia e indicio de una realidad¹. Además, la función que

¹Véanse las obras de teóricos como Roland Barthes, Susan Sontag o Philippe Dubois.

la sociedad otorga a las dos es coincidente: perpetuar la memoria del pasado. Y es aquí, donde emergen una serie de cuestiones cuya respuesta intentará dilucidar si fotografía y memoria son sinónimos o expresado de otra forma, si la fotografía puede ser la sustituta de ésta.

Para adentrarnos en este tema nos serviremos de la película *Memento* (2000) de Christopher Nolan. En ella se narra la historia de un hombre, Leonard Shelby (Guy Pearce), que tras el asesinato de su mujer sufre una lesión en el hipocampo que se traduce en la pérdida de la memoria reciente. Una enfermedad, amnesia anterógrada, que le impide generar recuerdos nuevos posteriores al momento de una muerte que desea vengar encontrando al culpable. Para lograrlo sólo cuenta con la ayuda de los tatuajes que imprime sobre su cuerpo, diversas anotaciones en papel y las fotografías que le proporciona una cámara Polaroid. En su contra una serie de personajes que al conocer su situación la aprovechan para su propio beneficio como un policía corrupto, Teddy, interpretado por Joe Pantoliano, y Natalie (Carrie Ann Moss), una camarera muy próxima al entorno del mercado de las drogas.

Tras el título de la película en letras blancas sobre un riguroso negro, la primera imagen pertenece a una fotografía sujeta por una mano. En su contenido destaca la sangre sobre un embaldosado blanco que nos conduce al cuerpo de una persona, la víctima, cuya identidad no se aprecia debido a que se encuentra boca abajo. La toma es estática, únicamente de vez en cuando se agita la copia para pasar a un estadio en el que la imagen fotográfica comienza a desvanecerse hasta desaparecer íntegramente. El espectador va intuyendo que se ha invertido el orden de los acontecimientos. Esta apreciación se confirma cuando el siguiente plano muestra como la copia en cuestión es succionada por la cámara y se hace la presentación del protagonista, Leonard, con su ojo apostado sobre el visor de su máquina. A partir de aquí, varios objetos, una bala, unas gafas, un arma se van sucediendo en una narración en la que el tiempo retrocede de tal manera que el asesinado se coloca las gafas y se levanta, mientras el protagonista le apunta desvelando a quién corresponde el retrato de la instantánea inicial.

Esta primera escena, que también es la última, nos avanza algunas de las claves del film, sin descubrir su trasfondo. La presentación mediante el proceso de elaboración de una fotografía Polaroid al revés se convierte en una metáfora de la enfermedad de Leonard cuyos recuerdos se borran en el mismo lapso de tiempo que los motivos del encuadre de la toma fotográfica.

Si *a priori* sorprende que en pleno auge de la era digital Christopher Nolan opte por una Polaroid, el significado parcialmente oculto, del que el espectador todavía no es partícipe de la escena descrita, y la necesidad de un sistema en el que se puedan realizar anotaciones, lo justifica².

²En abril de 2008 Juan Millás escribía la nota de defunción de la cámara Polaroid imaginando como se referirían a ella en un futuro: "Las enciclopedias hablarán de una cámara en la que se introducía un cartucho con tarjetas, compuestas cada una por capas de gelatina y un paquete abdominal

2. LA FOTOGRAFÍA COMO SUSTITUTIVO DE LA MEMORIA

Leonard es consciente de su trastorno y busca en la disciplina y la organización de sus fotografías y tatuajes un método para recordar, para situar en su mente el presente de algo que ocurrió en el pasado, en este caso reciente. En definitiva, demanda posibles sustitutos de la memoria, cuya raíz etimológica es *-men-* que está vinculada a la mente y a tener una actividad con ella y que forma parte de la composición del título del film *Memento*. Este término también se emplea para definir a un libro cuyo uso no es otro que ayudar a esta facultad a través de lo que se ha anotado en él, igual que el protagonista utiliza diversas partes de su cuerpo a modo de una estructura anárquica de paginación de ese supuesto ejemplar.

La escritura y la imagen fotográfica serán, sin duda, los soportes que le ayudarán a construir una memoria sustituta. Sin embargo, el problema surge porque como dice John Berger (1998: 89) “un instante fotografiado sólo puede adquirir significado en la medida que se puede leer una duración que se extiende más allá de sí mismo. Cuando le otorgamos un pasado y un futuro”.

La cantante Patti Smith, quien mantiene una estrecha relación desde 1967 con una vieja cámara Polaroid modelo Land³, manifiesta: “Recuerdo el momento en que hice cada foto” (Portela, 2008: 24-26). Leonard, en cambio, no. Él sólo dispone de esos pequeños cuadrados en cartulina con un margen blanco que le devuelve la Polaroid a los pocos minutos de apretar el disparador y que le permiten escribir frases cortas a modo de pistas para conocer mejor a sus interlocutores. Las fotos no le sugieren nada, en contra de la opinión de algunos autores como Evans (1978: 5): “es más fácil para nosotros recordar un suceso o una persona evocando una sola imagen; [...] la imagen única puede ser rica en significado porque desencadena todas las emociones despertadas por el sujeto”. Únicamente se trata de un mecanismo de identificación y de supervivencia que en ningún caso destapa la caja de Pandora del pasado⁴.

en su base con fluidos repartidos en diferentes bolsas. Tras el disparo, la tarjeta era empujada a través de una ranura provista de rodillos que reventaban la cavidad abdominal, liberando las sustancias químicas y un jugo blanco que se esparcía rápidamente. Con la mezcla comenzaba el proceso de gestación de la imagen, mientras la secreción blanca hacía de membrana protectora frente a los efectos nocivos de la luz. Llegado el momento, la matriz lechosa se descomponía y las forma se abrían paso lentamente sobre la superficie”. Una descripción, que aunque cierta, es desmesuradamente complicada para los fines de Leonard, que busca en este tipo de cámara una utilidad que indudablemente le proporciona.

³Durante la primavera de 2008, desde el 28 de marzo hasta el 22 de junio, la Fundación Cartier de París expuso 250 tomas realizadas por la cantante bajo el título de *Land 250*.

⁴En la actualidad, Microsoft ha desarrollado la cámara SenseCam, una versión renovada y digitalizada de la clásica Polaroid que toma fotografías según unos parámetros preestablecidos. Sus usuarios, pacientes con demencia o Alzheimer, así como sus familiares, pueden conocer todos los movimientos a través de este procedimiento que funciona automáticamente y que en algunos casos ha mejorado considerablemente la memoria de algunos enfermos y ha funcionado como relajante en aquellos sin capacidad para recuperarla. Para conocer los estudios realizados acerca de las utilidades y resultados de esta cámara, consúltese www.neoteo.com/sensecam-microsoft-contra-el-alzheimer.neo

El protagonista de *Memento*, que no cuenta con estos avances, se encuentra en un estado de confusión que le obliga a recurrir constantemente a la visualización de una serie limitada de imágenes que le sirven para responder a preguntas tan básicas como el lugar en el que vive, del que por supuesto tiene una toma. Leonard ha construido su pasado con 8 instantáneas que porta en el bolsillo de su chaqueta o que coloca en un gran panel a modo de mapa dispuesto sobre la pared de su hotel y en el que ha establecido diversos recorridos. Igual que los replicantes de Ridley Scout en *Blade Runner* vive conforme a una memoria artificial reconstruida por lo que visualiza en sus tomas de Polaroid y desvinculada de unas vivencias que se pierden en el tránsito entre distintos departamentos del cerebro.

Brenda Mildner, neuróloga americana, trató esta sintomatología por primera vez en un paciente al que llamó H.M. al que intervino de lóbulo temporal para eliminar las convulsiones epilépticas que sufría. Después de la operación comprobó que los recuerdos a corto plazo se eliminaban para siempre en su paso a otro compartimento del cerebro. Así, esta actividad cotidiana, que no supone trastorno alguno, se convierte en una perturbación que imposibilita a su paciente y al protagonista de la película, claramente inspirado en H.M., almacenar aprendizajes nuevos⁵.

Para Leonard, contrariamente a la mayoría de los fotógrafos como Raymond Depardon, entre otros, quien afirma: “mis fotos no son mi memoria [...] Mi mirada y mi memoria son cosas distintas” (2000: 48-50), sus instantáneas son uno de los reducidos mecanismos de que dispone para intentar recordar aunque, como más adelante se verá, la función principal no será el recuerdo propiamente dicho, sino la identificación.

Imágenes y texto, creado este último por las glosas que él mismo ha escrito en un instante concreto, conforman un museo de la memoria muy particular que ofrece al protagonista mayores garantías que la facultad que ha perdido. En una escena Leonard y Teddy conversan mientras comen y éste último le recrimina el hecho de que confíe su vida a sus ‘notitas’ y sus fotos. La respuesta del primero apunta en el sentido expuesto “la memoria puede cambiar el color de un coche, los recuerdos desvirtúan”. Aun así, en ocasiones, también la duda se apodera de la eficacia de su método: “alguien se aprovecha de mí intentado que mate al tipo equivocado” balbucea ante situaciones complejas. Como indica la profesora Damasía Amadeo:

la información para esta memoria la proveen y la deciden los otros, que son los únicos que tienen la capacidad de formar un continuo que le está vedado al personaje amnésico. Ellos son los que le darán material y lo ayudarán a armar un entretejido simbólico, aunque con el fin de utilizarlo para sacar ventajas propias.

⁵Para más información respecto a esta enfermedad puede consultarse *La memoria humana desde la perspectiva cognoscitiva. El caso memento* en <http://www.otnemen.com>

Las relaciones que establece la memoria con la foto han sido muy discutidas. Si en 1859 el escritor Oliver Wendell Holmes (cfr. Batchen, 2007: 24) llamó a la fotografía “el espejo con memoria”, porque consideraba este medio como un fiel reflejo de los hechos, y un siglo después, en 1967, el fotógrafo y antropólogo, John Collier (2006: 177) la definió como: “registros precisos de la realidad material”, es indudable que la imagen fotográfica no la sustituye. Por su parte, Francois Soulages (2005: 19) plantea una dicotomía entre lo que queremos creer, que las fotografías muestran con exactitud el motivo retratado, y lo que “uno *debe saber* que jamás lo restituirá, por el contrario, es la prueba de su pérdida”.

La cuestión queda hábilmente planteada en el film que nos remite a la historia de tantos profesionales y, en mayor medida, aficionados cuyo deseo es el mismo que el título de una serie de 1992 del fotógrafo Pedro Meyer y que coincide con el de nuestro protagonista: *Fotografía para recordar*. Leonard retrata el rótulo de un motel para saber dónde se hospeda o un coche para no sentirse engañado por el policía cuando le acerca premeditadamente a otro vehículo que no es el suyo y poder apostillar con la copia fotográfica en la mano: “no está bien reírte de la enfermedad de otro”. Fotografía para corroborar a Susan Sontag cuando dice “La foto es apropiarse del objeto fotografiado”, igual que Leonard se adueña del coche de la persona que acaba de matar y antes de montarse en él lo immortaliza para su colección de Polaroids que le permite no olvidar que es una de sus pertenencias.

Sin embargo, la fotografía cuenta con unos condicionantes inherentes al medio que lo alejan del sistema de almacenaje característico de la mente. En primer lugar y de acuerdo con Roland Barthes, la foto “es una memoria hueca”. Es decir, promete más de lo que finalmente da porque se queda en la superficie de los contenidos que muestra. Cuando el espectador observa la imagen de cualquiera de las instantáneas del film apenas si podría realizar una formulación descriptiva de sus contenidos. Mirando las tomas, difícilmente podrá profundizar en las claves acerca de la personalidad de los retratados, si no es parcialmente con la ayuda de las anotaciones que las acompañan. Para nosotros, al igual que para Leonard, la foto de Teddy, por ejemplo, es la de un hombre sonriente del que desconocemos si miente como se indica en el texto explicativo.

Las limitaciones de la imagen fotográfica parten del hecho de que registran un instante, un momento concreto. Esto implica un registro muy fragmentado en el tiempo. Leonard plasma a Dodd ensangrentado y así permanecerá para siempre. La narración se corta en el instante del disparo fotográfico. Y para nuestro protagonista, un hombre sin recuerdos, y para el espectador de esa instantánea, no involucrado en el andamiaje de la vida de este personaje, siempre será un individuo del que se desconoce su destino.

Una fracción de segundo que, como decíamos, es para el recuerdo, pero a su vez para el olvido. Porque immortalizamos aquello que queremos tener presente y no aquello que queremos obviar. Aunque algunos autores defiendan que fotografiamos para olvidar (Anson, 2003: 40-41). Por eso, el protagonista de

Memento no acepta la invitación de Teddy para bajar al sótano y conocer en lo que se ha convertido, no desea saber ni autorretratarse como lo que realmente es, un asesino. Construye su historia reciente con retazos de imágenes que sirven para un único objetivo: encontrar al asesino de su mujer y, una vez localizado y muerto, volver a empezar su búsqueda en una espiral sin fin de la no quedan rastros en papel fotográfico, ya que él mismo se encarga de quemar esas copias. Y de esta forma la película, a través de la Polaroid, se hace eco de la leyenda que figura en el cartel anunciador bajo el título: “algunos recuerdos es mejor olvidarlos”.

Sin embargo, excepcionalmente o debido a que la película llega a su fin, Leonard no convierte en cenizas su última instantánea, la de Teddy muerto, para tener constancia, aunque sea momentáneamente, de que la venganza fue llevada a cabo y poder recordarla en los términos que expresa Bordieu (2003: 214): “la fotografía es la manifestación civilizada de la pasión embalsamadora, de esa urgencia de hacer que el muerto permanezca entre nosotros. Ella mantiene el pasado en la memoria, rinde honores a los muertos a la vez que nos recuerda su desaparición”.

Pero ¿cómo reconstruir el pasado que no se recuerda? Leonard se acoge a una fórmula no cronológica. Ninguna de las instantáneas está fechada y va saltando de una a otra de acuerdo con las exigencias de un montaje cinematográfico que a su vez trata de imitar la percepción desordenada de que dispone el protagonista de la situación. Estamos ante una estructura narrativa en la que convergen dos líneas argumentales que se mezclan, una en color y otra en blanco y negro. La primera, donde predominan las tomas de acción, desarrolla una estructura no lineal que, como si de una cinta rebobinándose se tratara, avanza en sentido contrario, pero además, el fin de la secuencia anterior es idéntico al principio de la siguiente. A partir de aquí será el espectador el encargado de unir las piezas de este puzzle cinematográfico y lograr dar sentido a la trama. Las escenas en blanco y negro pertenecen a los estadios reflexivos de Leonard en su hotel y están ordenadas cronológicamente intercalándose con las anteriores en color para, en última instancia, confluir con ellas mostrando un final de la película compuesto de diversos planos que ya se habían visto en el comienzo, pero sin entender su significado.

3. LA FIGURA DEL FOTÓGRAFO Y EL ACTO DE RETRATAR

Memento no es una película de un fotógrafo profesional, ni siquiera la de un aficionado, es la historia de un individuo que retrata bajo pautas de supervivencia. Desde este planteamiento coincidiremos en que el director no se detiene en abordar en profundidad los actos fotográficos que se desprenden de la narración. Aunque en la primera escena se le presente cámara en mano, ya se expuso que lo que realmente quiere transmitir Christopher Nolan son las similitudes entre la precaria memoria de Leonard y el desvanecimiento de la imagen Polaroid.

En el transcurso de la película se observan siete actos fotográficos que por orden de aparición son de los siguientes motivos: de Teddy muerto, de Dodd, del rótulo del motel, de Natalie, de Teddy vivo, de Jimmy y del coche. Casi todos tienen en común la escasa importancia que para el protagonista tiene la ejecución de éste; el valor recae en la copia fotográfica que le permitirá orientarse en el caos que ha generado la pérdida de memoria.

Normalmente la realización de la toma se limita al disparo fotográfico. Sin mayores preámbulos el *flash* se descarga sobre el rostro malherido de Dodd o la cámara registra el rótulo del motel donde se hospeda. Se trata de un proceso casi inmediato en el que sin terciar palabra retrata el objeto de su interés y el espectador tiene acceso a la referencia fotográfica. Excepcionalmente, mientras fotografía a Natalie, justifica su acción en aras de recordarla siempre.

Sólo Teddy será capaz de interrumpir y cambiar esta forma automática de obtener unos recuerdos tan singulares. Leonard saca la cámara de su bolsa y le pide al agente que sonría, pero cuando se dispone a inmortalizarle Teddy manifiesta que no está de acuerdo con el espacio elegido y se sitúa delante de su vehículo con una amplia sonrisa decidiendo el escenario y la pose. Además, si en los casos anteriores, en algunos por razones obvias, ni Dodd ni Jimmy están en condiciones de realizar comentario alguno, ahora Teddy se permite realizar una apreciación con respecto a la copia: "Buena foto, salgo delgado". Opiniones que, por otra parte, carecen de relevancia alguna para el fotógrafo que sigue más interesado en la calidad de visualización del contenido que en otros caracteres.

Por último, se debe mencionar la toma a Jimmy Grants, a quien el protagonista golpea, le pide que se desnude y estrangula para registrarle moribundo. No es casualidad que casi la mitad de estos actos estén inmersos en contextos violentos que acabarán con la muerte del retratado. Leonard entronca con otros fotógrafos cinematográficos como el de Michael Powell, en *Peeping Tom* (1960) interpretado por Carl Boehm o el personaje al que da vida Jude Law en *Camino a la Perdición* (2002) de Sam Mendes que como reconoce el propio director es un homenaje a la película de los sesenta⁶. Fotógrafos, en esencia, que coinciden con nuestro protagonista en el hecho en sí: matan antes de inmortalizar con su cámara. Ahora bien, las motivaciones, en principio, difieren si tenemos en cuenta que Leonard se ampara en un pretexto, vengar el asesinato de su mujer, mientras los otros dos o eligen a la víctima al azar dependiendo de una pulsión sexual o aprovechando su condición de asesino a sueldo disfrutan del momento.

⁶No se deben olvidar otros como Celestino Esposito en la película *La macchina ammazzacattivi* (*La máquina que mata a la gente mala*) (1952) de Roberto Rossellini, que no necesita de un arma anexa a su máquina para asesinar, sino que es el propio aparato en el disparo fotográfico a una copia en papel de la persona a la que se pretende liquidar, quien se encarga de hacerlo. En este caso no estamos ante un asesino propiamente dicho, sino ante alguien que con el poder que le otorga el dispositivo con el que trabaja habitualmente, se convierte, de forma paulatina, en alid de la justicia y con su cámara congela el movimiento a la vez que acaba con la vida de aquellos que considera no actúan de acuerdo a la legalidad (Quintana, 1995).

Además, en Leonard prevalece el placer de matar sobre el de fotografiar y no al revés, como ocurre en los otros dos films. Mediante la organización del encuadre, que permite variar la posición de la víctima en aras de obtener un mayor rendimiento compositivo, durante el registro de las imágenes, así como su visionado durante la toma y *a posteriori*, la muerte se convierte en un doble deleite para estos fotógrafos. En *Memento*, Natalie, tras facilitar información a Leonard sobre John G., el supuesto asesino de su mujer, le cuestiona acerca de si considera oportuno materializar la venganza, si minutos después se borrará de su memoria. Él no ve otra salida, aunque después lo olvide, y da por concluida la conversación en estos términos: “el mundo no desaparece cuando cierras los ojos y además, quizá, haga una foto para recordármelo”. Instantánea que ya se ha visto en la primera escena, pero cuya función enlaza con la noción de perpetuar un hecho, no con la satisfacción de ver repetidamente, una y otra vez, el instante de la muerte a través del visor o de una proyección. El planteamiento de Leonard es afín al de Pierre Bordieu (en Dubois: 1994: 75) cuando indica:

Bajo la apariencia de una evocación del pasado la fotografía lo exorciza recordándolo como tal, ella ha podido convertirse en uno de los instrumentos privilegiados de la memoria [...] a saber, reavivar indisolublemente la memoria de los desaparecidos y la memoria de su desaparición.

Tampoco es eventual que tres de los actos fotográficos estén vinculados a una agresión a un individuo por parte del protagonista que una vez finalizada registra el estado del atacado que dentro del contexto violento de la situación ofrece distintos matices. La imagen de Dodd es la de un herido, mientras que la de Jimmy es la de un moribundo y la de Teddy es la de alguien que acaba de fallecer. Sin embargo todas están próximas al estadio de la muerte. Por tanto, tampoco es coyuntural el título de la película basado en un relato anterior escrito por Jonathan Nolan, hermano del director, registrado como *Memento Mori*. Se entiende, como tal, la toma de una fotografía a una persona que acaba de fallecer con la pretensión de disponer de un recuerdo de sus últimos instantes con vida⁷. Aunque aquí únicamente la instantánea de Teddy responda literalmente a esta definición.

De forma más genérica esta acepción transmite el sentido limitado de vida y se traduce como “Recuerda que vas a morir”⁸. Margarita Ledo (2005: 211) definirá este término como el “paso inexorable del tiempo”. Desde esta óptica todos los actos fotográficos que se recogen en la película quedan justificados. No se trata, aquí, de ver una amenaza a los personajes que aparecen en las instantáneas,

⁷Se trata de una práctica fotográfica que se sitúa a finales del siglo XIX y principios del XX cuya finalidad era recordar al fallecido y que encuentra su justificación en los requerimientos técnicos de la época y en el hecho de que este medio aún no era asequible para gran parte de la población, que encontraba en la muerte la excusa adecuada para retratarse por primera vez.

⁸La expresión procede de una costumbre de la Roma antigua según la cual el vasallo que acompañaba a su general tras una conquista le recordaba su efímera condición.

aunque algunos estén próximos al óbito, sino de evidenciar de nuevo la necesidad de este mecanismo, el fotográfico, para que los retratados no desaparezcan de la memoria de Leonard. Es decir, todo aquello que el protagonista no inmortaliza, muere para él. Por tanto, aquí el *Memento Mori* responde a la siguiente reflexión: recuerda que vas a morir en mi memoria si no te fotografío. Otro tema es que al apretar el disparador de una cámara, como indica Roland Barthes, también estemos ante otra forma de muerte o que, de acuerdo con Susan Sontag (1996: 25), consideremos que “todas las fotografías son *memento mori*” porque como indica esta autora la foto “participa de la mortalidad, la vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, atestiguan el paso despiadado del tiempo”.

En cualquier caso, el lugar común de los actos fotográficos que se muestran en la película se ajustaría a lo que Pierre Bordieu (2003: 52) señala respecto a la fotografía: es decir, que ayuda “a sobrellevar la angustia suscitada por el paso del tiempo, ya sea proporcionando un sustituto mágico de lo que aquél se ha llevado, ya sea supliendo las fallas de la memoria”.

4. LAS FOTOGRAFÍAS Y LOS TATUAJES: DOS DISPOSITIVOS PARA EL RECUERDO Y LA IDENTIFICACIÓN

En *Memento* se localizan nueve fotografías, de las cuales todas se corresponden con los actos fotográficos descritos menos dos. La película no muestra el instante del disparo fotográfico de estas últimas debido a que se sitúan en un tiempo anterior. Ambas se distancian de las demás por el hecho de no disponer de texto alguno. Asimismo, en el caso del retrato de la pareja, compuesta por Natalie y Jimmy, no estamos ante una foto Polaroid, sino ante una imagen de familia, en plano medio y enmarcada, que Natalie muestra a Leonard para contarle la pérdida que sufrió al ser asesinado el hombre que aparece abrazándola en la instantánea. Esta instantánea que es idónea como apoyo a la narración y la amplía mediante el reconocimiento del acompañante de Natalie, cuenta también con otra función que es servir de fuente de inspiración para elaborar el texto que ilustrará la Polaroid en la que únicamente aparece ella: “también ha perdido a alguien, te ayudará por compasión”, escribe un protagonista insomne mientras contempla nuevamente la toma de la pareja en solitario.

La otra imagen que no nos hace partícipes de su ejecución tiene como contenido un retrato de Leonard que llega a sus manos a través de un sobre que anónimamente dejan bajo la puerta de su habitación de hotel. Una escueta leyenda que reza en tono imperativo, “recibe mi llamada”, sustituye al nombre del destinatario. Junto a ella una instantánea, también en formato Polaroid, en la que vemos al protagonista con el torso desnudo y sonriente que señala orgulloso su cuello tatuado con “John G. violó y mató a mi mujer”.

Y es que fotografía y tatuajes conforman los dispositivos básicos para asistir a la memoria en esta película que muestra, debido a su peculiar montaje, cómo

las inscripciones van evaporándose de un cuerpo prácticamente saturado por variadas referencias textuales. Con los mismos fines que los nativos maoríes, a quienes debemos la raíz de la palabra (Tat-u), tan extensamente narrados por el capitán y explorador James Cock; Leonard convierte su cuerpo en un código mediante el que manifiesta su identidad y su fidelidad al pasado. Un escenario donde perpetúa *sine die* leyendas desordenadas y, en ocasiones, crípticas para el espectador, pero imprescindibles para su hábitat cotidiano donde cada recordatorio impreso en su piel le provee de unos conocimientos cuya utilidad es indudable.

El tatuaje contrarresta los problemas que conlleva su enfermedad que le abocan a la pérdida de los recuerdos, mientras las anotaciones en su cuerpo serán imborrables y le permitirán continuar con su investigación que concisamente va transcribiendo sobre su epidermis a modo de lo que él denomina hechos. Un lienzo colmado de sentencias que provocan reacciones por su profusión y que Leonard argumenta ante Natalie con un interrogante: “¿no apuntas nunca un número de teléfono en tu mano?”. Los papeles se extravían, el cuerpo difícilmente. Por eso la tienda de tatuajes es en *Memento* el lugar de retorno con el que finaliza la película. El espacio en el que su coche se detiene y simultáneamente su cabeza se pregunta: “¿A ver, por dónde iba?”. Nuevamente está desorientado. Quizá dentro de la amalgama de lemas que cubren su cuerpo se echa en falta el primero que se hizo marcar el fotógrafo Alberto García Alix en 1980 y que resume la situación del protagonista: “No me sigas. Estoy perdido”.

Sin embargo, el planteamiento de Leonard es otro. No pretende que su cuerpo refleje su estado, sino resolver y encontrar a su/s víctima/s porque, como finalmente el film describe, tras la venganza se esconde un peculiar asesino. Un homicida que marca su cuerpo para recordar, y que mediante el tatuaje y de forma inconsciente expresa su entronque con el mundo del hampa.

A pesar de la importancia que en *Memento* se otorga al tatuaje, la necesidad de referencias visuales es incuestionable y, aunque parezca elemental, también acordarse de su elaboración. Así lo determinan inscripciones sobre el cuerpo que demandan: “fotografiar casa, coche, amigo, enemigo” junto a consideraciones que podemos calificar como fundamentos de lo anterior: “la memoria es traicionera”.

Retomando las dos imágenes cuyos actos fotográficos no están presentes en la película, se pueden establecer dos hechos significativos y diferenciales. El primero que el dorso no contiene anotación alguna, en el caso de la Polaroid permanece con el fondo negro habitual, y en la otra no se tiene acceso a él. El segundo rasgo distintivo lo establece la autoría de la instantánea que no recae en Leonard, como las demás. Ahora éste es el centro de interés de una imagen que ha olvidado⁹, de la que Teddy se confesará autor respaldándola y

⁹Igual que Foule Elia, el protagonista de una fotografía inserta en el documental *Ulisses* de Agnes Varda, no conserva recuerdos pero con un ligero matiz: éste último no quiere recordar su pasado y Leonard no puede. Aunque, probablemente, si pudiera su actitud sería similar a la de Foule Elia.

defendiéndola en aras de ser capaz de exhibir el grado de felicidad que ostentaba el retratado.

En la toma de la pareja el fotógrafo es un desconocido. A las dos características expuestas se deben añadir dos más, inherentes a la instantánea de Leonard: ser la única que se muestra inicialmente en blanco y negro; y las huellas impresas en sus bordes que encontrarán su justificación en el desarrollo narrativo posterior, como vestigios del homicidio perpetrado por Leonard en la persona de J.G.

Con respecto a las siete fotografías restantes, además de tener en común el autor y que cada acto fotográfico sea considerado como parte integrante de la película, coinciden en el cometido que pretenden desempeñar: la identificación.

Casi al principio de *Memento* Christopher Nolan elabora un plano que se centra en una mano que gira una instantánea para que el rostro sonriente que ocupa el encuadre sea identificado por el conserje a quien se la enseña. La foto del policía sirve aquí como mecanismo de caracterización y para avisar al protagonista de la llegada del retratado que, fiel a su imagen en papel, se muestra también alegre. Esta imagen servirá, a su vez, para que Leonard corrobore que ya tiene resuelta la investigación acerca de la identidad del asesino de su mujer. Dispone de una instantánea que le revela su fisonomía, que coincide con la de Teddy. Ésta es la toma que en mayor número de ocasiones es empleada en la película. Reconocer a través de la mirilla de la puerta de un hotel al individuo que toca insistentemente, llamarle por teléfono, comparar sus anotaciones con las de Natalie, etc., son algunas de las misiones por las que el protagonista contempla reiteradamente esta fotografía.

Otro tema a tratar es que éste es el único personaje al que se retrata en dos ocasiones: una, la que se acaba de exponer, vivo, y otra, muerto, aunque en esta última permanece boca abajo y es la narración cinematográfica la que descubre que estamos ante la misma persona. Esta fórmula de representación basada en la supuesta posibilidad de un doble retrato tiene un antecedente lejano en los registros que a principios de 1860 y antes de la Guerra de Secesión inmortalizaron mediante el ferrotipo y a modo de recuerdo a algunos de los combatientes que marchaban al frente desconociendo si retornarían. Más tarde como afirma Giacomo Papi (2007: 193):

No es casualidad que la primera vez que se ficha a nivel planetario sea en 1914, poco antes de la carnicería que supuso la Primera Guerra Mundial. Para poder reconocer más rápidamente los cadáveres, un edicto del Estado italiano obliga a todos los soldados a posar antes de partir al frente [...]. La muerte seguía haciendo el papel de apuntador escondido.

La función de la siguiente foto que aparece en pantalla, la del coche, es igualmente identificativa y, además, junto con el diálogo es un elemento del que se sirve el director para ir dando las claves de la dolencia que sufre Leonard y presentarle.

Otras instantáneas, como la del motel o la de Natalie, desempeñarán idéntico cometido, permitir al protagonista reconocer un espacio o a un individuo. Durante el transcurso de la película se verá cómo de entre estas escasas fotografías se va seleccionando aquélla que cumple este objetivo.

Sin embargo, cuando el motivo principal de la imagen no es visible fuera del registro fotográfico, esta fórmula no funciona y vemos a un Leonard exaltado, en la puerta de la casa de Natalie, con la instantánea de Dodd en la mano preguntándole sobre su identidad, sin recordar que él es el culpable de la sangre que corría por su rostro en el instante que le retrató. Tomas cuya misión no es otra que etiquetarlo como asesino y que dentro de la lógica del momento se ve obligado a quemar porque, aunque él olvide su condición, las fotos se convierten en pruebas.

Quizá sea éste el motivo por el que estas imágenes se completan con un texto a modo de pie de foto y en la parte posterior. Esta forma de operar, que se repite sistemáticamente, se basa en las carencias propias del medio fotográfico que no logra, como expresa el comisario de exposiciones, crítico y profesor, José Gómez Isla (2005: 54), “darnos a conocer una realidad que —cuando se registra— se empeña en manifestarse críptica, muda, hermética y sin capacidad alguna para hacernos algún comentario sobre sí misma”.

La foto nos proporciona suficientes elementos para suponerla dotada de una significación clara. Sin embargo, de acuerdo con la artista Jana Leo (2004: 209):

Las señales son reconocibles, pero, miremos desde el ángulo que miremos, no sabemos lo que indican [...]. Muestra simplemente signos vacíos, blancos, opera en el orden de la experiencia. Al mirar la foto resonará en nosotros lo ocurrido y reproduciremos el proceso de la toma [...]. Sólo vemos en la imagen lo que de alguna manera vemos, sabemos de ella.

Y Leonard, ya aquejado por su enfermedad en los instantes de cada una de estas tomas, no recuerda; sólo puede ver esos signos mudos. Esos rostros a los que se enfrenta una y otra vez como si fuera la primera. Caras que ofrecen sobre la copia en papel una de sus mil posibilidades para denotar una significación que aglutine a un individuo integral. Por eso, cuando contemplamos una instantánea, como él, preferimos creer que lo que nos muestra es un vestigio de realidad, aunque no ignoramos las auténticas dimensiones de esta representación que es la fotografía. Y ahí está el *quid* de la cuestión: si una instantánea selecciona una expresión concreta, ¿cuál es la más idónea para expresar la identidad de una persona?, ¿Teddy sonriente o Teddy muerto?

Giacomo Papi va más allá y se ratifica sobre un tema largamente estudiado, la imposibilidad de la fotografía como medio para reconocer a un individuo. Este autor, que analiza el ámbito policial, indica: “Son muy pocos los casos en los que la policía consigue identificar al culpable por un retrato del inculpado. También son estadísticamente irrelevantes los casos en los que un cartel de

Wanted haya conducido de manera efectiva a la captura del perseguido” (2004: 183). En definitiva, pone en tela de juicio, también, la capacidad de identificar de este medio¹⁰. En una escena de *Memento*, cuando Leonard va a matar a Teddy, éste se defiende argumentado que va a asesinar a alguien que no sabe quién es, del que desconoce hasta su nombre. Mecánicamente el protagonista intenta demostrar lo contrario. Sabe que se llama Teddy, pero la clave está en que: “eso lo sabes porque lo has leído en una fotografía” como manifiesta el retratado. La comisaria de exposiciones Marta Gili (2006: 304) se hace eco de los problemas que suscita la fotografía “usada como un bloc de notas (...) ni aportaba datos concluyentes, ni podía eludir la mediación de la mirada subjetiva, la del fotógrafo y la del espectador”.

5. LAS IMÁGENES Y SUS ANOTACIONES

Bajo el prisma anterior se hace necesaria la intervención de un mecanismo que acreciente la información que la instantánea no proporciona. En *Memento* serán unas pequeñas frases, a veces sólo una palabra, las encargadas de llevar a cabo este cometido. Las tomas que se presentan tienen un uso muy concreto y esto implica que lo que en ellas se anota no responda a lo que se conoce como pie de foto habitualmente, aunque en muchos sentidos acata el rol que a éste se le adjudica.

El texto se introduce mediante dos planteamientos diferentes: uno escueto en la parte delantera y otro más subjetivo y extenso en el envés. En el anverso se coloca una palabra, el nombre de la persona retratada y, a lo sumo, como en el caso de Teddy, su número de teléfono. Es decir, bajo la imagen se colocan datos que se pueden considerar asépticos, aunque a veces, como en este encuadre, manipulados de antemano. El hecho de que el individuo objeto de la foto se llame J. Gammell tiene su importancia cuando Leonard está buscando personas cuyas iniciales se correspondan con las anteriores, el policía lo sabe y prefiere que en el pie de foto sólo figure Teddy y así se lo indica. Como expresa el escritor Antonio Altarriba (2003: 124-125): “A veces basta con poner un nombre al pie de una imagen para que ésta pierda realidad y se desmarque de su convencional referencialidad”.

El dorso, en cambio, se empleará para anotar consideraciones más amplias y precisas, pero no por ello menos erróneas. Inscripciones que se van transformando en función de las apreciaciones del protagonista. Véase como en la toma de Natalie se apunta inicialmente “no te fíes de ella” a instancias del policía. Se trata de una inscripción transitoria porque, cuando éste baja del automóvil, Leonard sitúa sobre el volante ambas, la de Teddy y la de Natalie, les da la vuelta y lee el texto que corresponde a la del policía: “no te creas sus mentiras” y esto

¹⁰Para más información sobre la fotografía identificativa puede consultarse la obra de Alphonse Bertillon y la de John Tagg.

desencadena un tachón sobre la primera cuyo contenido definitivo será “También ella perdió a alguien. Te ayudará por compasión”. En otras ocasiones, aunque sin borrón alguno, la observación final también necesitará de dos fases para su elaboración. En la parte trasera de la imagen de Teddy, antes comentada, en un primer momento se escribirá “no te creas sus mentirás” para muy posteriormente en una segunda fase y comprobada la documentación que lo señala como culpable sentenciar, “es él. Mátales”.

Los contenidos textuales que acompañan a estas fotografías aportan una concisa información sobre la identidad, pero incluyen aserciones, algunas en tono imperativo, que dictaminan los pasos a seguir como en la toma de Dodd, cuyo reverso señala: “Deshazte de él. Preguntarle a Natalie”. En cualquier caso, teniendo en cuenta la procedencia de estas consideraciones escritas, la combinación de imagen y texto “hace que objetos y personas adquieran una nueva dimensión y respondan a imprevistas claves evocadoras” (Altarriba, 2003: 125). Signos falsos, producto de la falta de memoria y del registro inconexo de valoraciones, que desencadenan respuestas equivocadas y muertes innecesarias. Como explica Damasia Amadeo refiriéndose al protagonista:

Da por verdaderos una serie de postulados discontinuos que llevan al personaje falto de memoria a inferir una verdad tan falsa como la de esa información recolectada y almacenada, que lo lanza a cometer un acto con el que va a creer saldadas la cuentas.

6. CONCLUSIONES

Como hemos visto, *Memento* trata sobre la memoria y la identificación a través de la fotografía. En ella, la peculiar enfermedad de su protagonista le convierte en un fotógrafo sin memoria. Su capacidad nemotécnica para identificar vendrá de la mano de las imágenes que él mismo elabora.

A partir de aquí se puede afirmar que, indiscutiblemente, una instantánea valida nuestros recuerdos. ¿Pero qué ocurre cuando no se dispone de éstos y las fotografías se convierten en la memoria propiamente dicha? Sucede que las limitaciones inherentes al soporte se hacen patentes. Condicionantes de carácter temporal y espacial emergen para dar cuenta de un medio que sólo visualiza un instante determinado, el del disparo fotográfico. Esto supone que la imagen proporciona una información parcial y fragmentaria que casi nunca sustituye a la memoria, sino que la complementa.

Junto a este parámetro también se cuestiona la aptitud de la imagen fotográfica como recurso identificativo debido a que no siempre permite reconocer al retratado. Además, cuando las instantáneas se independizan de su modelo y no son más que una representación de éste en papel fotográfico, esta situación se agudiza.

En cualquier caso, y aunque la fotografía no sea un mecanismo que permita almacenar a la perfección todos y cada uno de los instantes vividos, al protagonista de *Memento* le sirve para sus propósitos.

Al final de la película Leonard retoma una reflexión anterior: “tengo que creer que cuando mis ojos están cerrados el mundo sigue ahí”, y así es. No obstante, y de acuerdo con Laura González (2005: 139), el problema surge porque “una imagen es la huella visual que queda en nuestra mente cuando cerramos los ojos: sólo podemos verla a través de la memoria”; y nuestro protagonista carece de ésta y, por tanto, de recuerdos en su mente, lo que le obliga a generarlos mediante un mecanismo que podemos denominar de segunda generación, que es la fotografía. Dispositivo que al igual que la memoria y la *imago* romana construida con cera viene marcado por la fragilidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADEO, D.: “La memoria y la muerte en la película *Memento*. Recuerdos de un crimen”, *Revista Virtualia* (abril-mayo de 2002) [consulta: 29 abril 2008] <http://www.eol.org.ar/virtualia/>.
- ALTARRIBA, A.: Historias de una imagen. Sobre el carácter narrativo de la fotografía. En ANSÓN, A. (dir.) (2003): *Los mil relatos de la imagen y uno más*. Huesca: Diputación de Huesca, pp.124-125.
- ANSÓN, A.: Retrato (fotográfico) de lo íntimo. En ANSÓN, A. (dir.) (2003): *Los mil retratos de la imagen y uno más*. Huesca: Diputación de Huesca, pp. 40-41.
- BARTHES, R. (2004): *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- BATCHEN, G.: Aterrador fantasma de antiguo esplendor. En GREEN, D. (ed.) (2007): *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili, p. 24.
- BENJAMIN, W. (2007): *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- BERGER, J. (1974): *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BERTILLÓN, A. (1890): *La Photographie judiciaire avec un appendice sur la classification anthropométrique*. París: Gauthier-Villars.
- BORDIEU, P. (2003): *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BURGIN, V. (2004): *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- COLLIER, J.: Antropología Visual. La fotografía como método de investigación. En NARANJO, J. (ed.) (2006): *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 177.
- DEPARDON, R. (2000): *Errantes*. París: Éditions du Seuil.
- DUBOIS, P. (1994): *El acto fotográfico. De la recepción a la representación*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- EVANS, H. (1978): *Pictures on a Page. Photojournalism, Graphics and Picture Editing*. London: Heinemann.
- FONTCUBERTA, J. (1997): *El beso de Judas*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 53-71.
- FOSTER, H. (2004): *Diseño y delito*. Madrid: Ediciones Akal.

- GILI, M.: La razón habla y el sentido muerde. En NARANJO, J. (ed.) (2006): *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 304.
- GÓMEZ ISLA, J. (2005): *Fotografía de creación*. San Sebastián: Editorial Nerea.
- GONZÁLEZ FLORES, L. (2005): *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili.
- GREEN, D. (ed.) (2007): *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili.
- LEDO ANDIÓN, M. (2005): *Cine de fotógrafos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LEO, J.: La piel seca. La fotografía, la realidad, el cuerpo, el amor y la muerte. En PÉREZ, D. (ed.) (2004): *La certeza vulnerable*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 209.
- MILLÁS, J.: "Polaroid", *MH* (abril 2008), nº 469, p. 12.
- PAPI, G. (2007): *Fichados. Una historia del siglo XX en 366 fotos policiales*. Barcelona: Alba Editorial.
- PORTELA, L.: "Las visiones de Patti Smith", *El País Semanal* (abril 2008), nº 1647, pp. 24-26.
- POYATO, P. (2006): *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinema-tografía*. Córdoba: Grupo Editorial Universitario.
- QUINTANA, A. (1995): *Roberto Rossellini*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- SONTAG, S. (1996): *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- SOULAGES, F. (2005): *Estética fotográfica*. Argentina: La Marca.
- TAGG, J. (2005): *El peso de la representación: ensayos sobre fotografía e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- WENDELL HOLMES, O.: "The Stereoscope and the Stereograph", *The Atlantic Monthly*, 3 de junio de 1859, pp.728-729.

Breve semblanza biográfica de la autora

Nekane Parejo es Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco. Profesora de la Universidad de Málaga desde el curso 2001/02 hasta la actualidad en la Facultad de Ciencias de la Comunicación. Es autora de los libros *Yo Fotográfico* (2009); *Miradas fotográficas en el campus* (2007); *Fotografía y muerte. Representación gráfica de los atentados de ETA, 1968-1997* (2004); *Fotografía y muerte en el País Vasco: escenarios* (2003), entre otros. Además, ha publicado más de treinta artículos sobre cine y fotografía.

(Recibido el 06-06-2008, aceptado el 25-03-2010)