

Gisela Kozak*

⇒ De Eisenstein a Fassbinder, de la revolución a la desesperación: *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*, de Ana Teresa Torres

Resumen: En este artículo se analiza la propuesta novelesca de *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*, de Ana Teresa Torres (Venezuela), desde tres perspectivas. La primera examina la manera en que el texto se erige como indagación del carácter ficticio –en tanto construcción lingüística y narrativa– de los relatos sobre la realidad; la segunda perspectiva destaca el uso de diversos tipos de estrategias narrativas (autobiografía, novela rosa, cuento, la carta amorosa, el lenguaje periodístico, largos diálogos), que se conjugan en una estructura de carácter polifónico que permite el entrecruzamiento de distintas visiones sobre la historia venezolana; la tercera perspectiva de análisis se centra en la revisión irónica y descarnada de las acciones revolucionarias en Venezuela desde los caudillos hasta la subversión izquierdista de los años sesenta. Se concluye proponiendo que la novela venezolana ha medido mejor que cualquier otro tipo de discurso el carácter violento y antiinstitucional que ha signado la historia nacional y que ha tenido su manifestación última con la actual revolución bolivariana.

Palabras-clave: Literatura; Novela; Revolución; Venezuela; Siglos XX-XXI.

1. Narración y polifonía

Un hombre y una mujer sin nombre ni apellido son los protagonistas interlocutores de un vasto diálogo sobre el pasado nacional y personal en *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*, de la novelista venezolana Ana Teresa Torres (1945). Ambos exploran el hilo que une el caudillismo decimonónico y la guerrilla comunista de los años sesenta del siglo XX con la vituperada democracia venezolana, a través de la reconstrucción de la vida de un revolucionario, hermano mayor del protagonista. Igualmente, y del mismo modo sistemático e intenso con que se realiza esta exploración, analizan cómo éste intenta darse sentido a sí mismo a través del relato heroico de su hermano –que no le pertenece– y de una experiencia amorosa que sólo tiene un momento de interés en la extraña desaparición de la esposa. La existencia personal y la historia están entonces entrelazadas por una misma

* Gisela Kozak Rovero es doctora en Letras (Universidad Simón Bolívar), profesora asociada en la Escuela de Letras (UCV) y en la Maestría en Estudios Literarios (UCV). Ha publicado *Rebelión en el Caribe Hispánico. Urbes e historias más allá del boom y la postmodernidad (ensayo) (1993)*; *La catástrofe imaginaria (ensayo) (1998)*; *Pecados de la capital y otras historias (cuentos) (2005)*. Publicará próximamente una novela y tiene otra inédita. Correo electrónico: kozakg@telcel.net.ve.

voluntad y un mismo fin novelescos: indagar sus sentidos posibles –o su sinsentido primigenio– a través de la ficción y de la presencia de varias versiones de los acontecimientos.

En el coloquio que se extiende por más de trescientas páginas se intercalan textos que presentan formas tan diversas como la imitación estilística¹ de la autobiografía y de la novela rosa (en este caso con pretensiones históricas y mitológicas), el cuento, la carta amorosa, el lenguaje periodístico. Semejante pluralidad responde a una voluntad de confrontación de diversas conciencias y puntos de vista, como plantea Mijaíl Bajtín en su definición de la novela polifónica, la cual expresa la complejidad histórico-social de la sociedad y las divergencias psicológicas e ideológicas de los individuos que la integran a través de las voces diferenciadas de los personajes. Sus hablas, sus historias, no transmiten simples vivencias carentes de significación más allá de la anécdota, sino que funcionan como principios de actuación y diálogo (Bajtín 1999: 71-73). De hecho, en *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* se reconoce de modo explícito que los sujetos se constituyen por narraciones cuya veracidad siempre queda entre signos de interrogación:

–No somos más que una narración. La narración llena el espacio abierto de nuestras existencias, gracias a ella podemos dar cuenta de nosotros, hacernos presentes, existir. Piense en todas las personas que están sentadas en este bar. ¿Cree que vienen para beber? No, eso lo podrían hacer en sus casas. Beber es una excusa para hablar. Se dicen unos a otros. [...] Al final cada uno está convencido de que existe porque tantas cosas ocurridas deben tener un soporte, un eje. Ese soporte es lo que nos constituye. Todo ese recuento es la prueba de que existimos. De lo contrario, la secuencia de actos, al desvanecerse, se llevaría consigo a su precario protagonista. No crea que Proust escribió un libro tan largo para recuperar el pasado, sólo lo hizo para asegurarse del presente (71).

Sin duda, este carácter lingüístico de la subjetividad construida y justificada en tanto narración, no es sólo la premisa básica de toda novela polifónica sino también de todo discurso ficcional:

–[...] Me causa un enorme placer crear un aparente sentido, convertir un pedazo de mi vida en un pedazo de ficción [...].

–Quiere hacer de su vida un texto. Escribirlo y borrarlo. Ésa es la verdadera escritura. Ser uno mismo el personaje de ficción. Lograr que la vida sea sólo una ficción modificable.

–Suena demencial pero me gusta. La mayor parte de la gente pasa la vida creándose sus ficciones. Mi hermano es un buen ejemplo. Solamente que tratan de hacer una ficción determinada: seré un hombre rico, seré un personaje importante, seré una mujer feliz, etc. La ficción, para serlo realmente, tiene que ser absolutamente libre, no puede encadenarse a ningún adjetivo. Allí comienza el sufrimiento, cuando se quiere ser un personaje determinado. Yo, en cambio, no quiero ser nadie. Mi personaje es absolutamente libre. Usted cree ser libre pero no lo es verdaderamente. Traduce una novela para darse sentido a sí misma. Está ávida de sentido y teme que si lo pierde, se perderá a sí misma [...] (78-79).

Esta insistencia en la libertad de la ficción para establecer sus propios caminos preside la estructura misma de la novela; un calculadísimo azar decide el rumbo de las histo-

¹ Se realiza, en palabras de Gerard Genette (1989: 11), un “pastiche” de diversos estilos literarios, en el que no se imita un texto en específico sino las estrategias narrativas de dichos estilos.

rias desafiando en ocasiones su verosimilitud y en abierta alusión a la narración psicoanalítica, tal como se ha planteado en otros trabajos sobre la novela (Rivas 2000; Montero 2002). Tal alusión se formaliza en el texto en el sentido de que el relato no sigue un rumbo estrictamente coherente: “El viaje exploratorio en los desarticulados recuerdos del protagonista, sugiere la penetración en el inconsciente, instancia que, desde una perspectiva simbólica, puede asimilarse al mar, siempre amorfo y fluctuante” (Montero 2002: 3 s.). Este ritmo narrativo particular no tiene nada que ver con técnicas narrativas como el fluir de la conciencia –al estilo del monólogo de Molly en *Ulises*, de James Joyce– sino con la exploración de distintas alternativas ficticias. Como ya se dijo, las historias relatadas en la novela tienen diferentes versiones; éstas se traducen en un juego de lecturas, escrituras y reescrituras que pone en entredicho la autoría de los textos tanto como la veracidad de lo narrado. De este modo, y en un brillante ejercicio de reflexión sobre la ficción, la verdad, la verosimilitud y la historia, se plantea que todos los relatos podrían ser simples invenciones de sus protagonistas, imposibles de verificar de modo factual, o podrían ser producto de una autora representada en el texto.

2. Historias de incierta autoría

La ambigüedad polifónica de *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* sorprende por su radicalidad; quien lee puede escoger entre las distintas versiones o aceptar la opción de una libertad ficcional total. Como dice el hombre, en un fragmento ya citado: “La ficción, para serlo realmente, tiene que ser absolutamente libre, no puede encañarse a ningún adjetivo” (79). Las historias que se cuentan responden a esta ambigüedad: la autobiografía del hermano mayor revolucionario corrige y es corregida por el relato del hombre, su hermano menor; la novela *La segunda muerte de Eurídice* corrige y es corregida por la versión del hombre sobre la desaparición de su esposa; el cuento “Los subversivos” se adelanta a la realización de un intento de magnicidio o, simplemente, lo narra para dejar constancia de lo ocurrido; los recortes de prensa corrigen el cuento. Y, por supuesto, cada texto –novela, memorias, cuento– es de autoría dudosa. En este apartado se analizará *La segunda muerte de Eurídice* y la autobiografía del revolucionario.

Sobre *La segunda muerte de Eurídice*, la pretendida novela en inglés de Richard Crooks, se nos ofrecen cuatro alternativas: a) La mujer es una traductora profesional que vierte el texto del inglés al español; b) Se trata de un ama de casa que realiza la traducción por pasar el tiempo y darle un sentido a su vida; c) La novela no existe pero la mujer se inventa ese espacio narrativo y se permite incluso mezclar y confundir los hechos de la ficticia Eurídice con los de la existente –la esposa del hombre– o con los de Irène Lenirov, la supuesta amante del hermano guerrillero; d) Richard Crooks es el autor de la novela y Ana Torres –¿nombre de la mujer?– la tradujo al español con el título de *Otra vez Eurídice*, tal como consta en un ejemplar de la misma comprado en París. *La segunda muerte de Eurídice* se relaciona con la historia del hombre y su matrimonio fallido. Cuando la mujer le habla sobre la traducción que hace de la novela de Crooks, el hombre se sobresalta al oír el nombre de Eurídice –su ex-esposa–, la mujer lo nota y le indica que quizás hubo una Eurídice en su vida. El hombre comienza a hablar de su matrimonio y su final dudoso, pues siente que la mujer adivina lo que piensa y sabe cosas que él igno-

ra, en otro paralelo con el psicoanálisis, específicamente con la situación de transferencia entre analizante y analizado.² Pero la Eurídice de la supuesta novela de Crooks no es sólo el disparador de los recuerdos del hombre; es también el relato alternativo de su gris relación con su esposa. Eurídice era una hija de inmigrantes, simpatizante del dictador italiano Mussolini y del dictador venezolano Marcos Pérez Jiménez; sus aspiraciones se reducían a reflotar una ferretería de sus padres y a aprender inglés, y sabía que, con el tiempo, sería segura víctima de un destino inevitable: engordar. Se escapa a Nueva York a estudiar inglés y cuando su marido va a buscarla encuentra que ha huido sin dejar huellas. ¿Fue asesinada? ¿Se fugó con otro hombre? ¿Entró en el mundo de la prostitución? La mujer explora estas respuestas y va reelaborando la historia de la Eurídice literaria a partir de la Eurídice esposa del hombre y viceversa. Al final la mujer le hace honor al título de la novela que traduce *–La segunda muerte de Eurídice–* y repite la acción de la ex-esposa: desaparece en París de la misma forma que Eurídice en Nueva York, sin avisar, con la habitación debidamente pagada y sin llevarse su equipaje ni sus documentos de identidad. Ficción y realidad, literatura y vida, se confunden y se trastocan.

El estilo de la supuesta novela de Crooks no deja duda de las intenciones irónicas con respecto a esta historia matrimonial entre ridícula y patética que sólo tiene interés por su final sorprendente y nada definitivo. Las resonancias mitológicas de este texto y, desde luego, su peculiar estilo se contraponen al marcado tono histórico de la autobiografía del revolucionario hermano del hombre, en una parodia irónica de los estereotipos del discurso ‘femenino’ y ‘masculino’ que enfrentan, respectivamente, lo privado a lo público, el sentimiento a la razón, la intimidad a la aventura, la tonta y gris vida del hombre con la fulgurante tendencia a la acción de su hermano mayor. Se nota el énfasis en el tratamiento emocional, en el espacio privado típico de las ‘novelas para mujeres’ y en las frases descriptivas rebuscadas y almibaradas propias de cierta literatura pensada para la ‘sensibilidad femenina’:

Mientras conduce el automóvil piensa en Aristeo, quiere huir de un cierto brillo de sus ojos, de un cierto ángulo del rostro que la envenena como la serpiente emponzoñando a la víctima, hincados sus dientes en la carne, sosteniendo la pieza sin soltarla hasta que la última gota del líquido haya sido agotada [...].

–Mediocre, ¿verdad? –comentó quitándose los lentes (14, cursivas en el original).

En *La noche sin estrellas*, la autobiografía del revolucionario, se contemplan también varias alternativas: a) Se trata de la autobiografía del hermano mayor del hombre, depositada en una caja de zapatos. Éste pone orden en los papeles y de algún modo interviene en el texto; b) Se trata de un texto escrito por el hombre, quien se escuda detrás del viejo recurso del manuscrito perdido y encontrado para solazarse en el relato

² El paralelo es de interés, pero debe matizarse en el sentido de que la interlocutora interviene en la vida del interlocutor intentando comprobar las historias que se cuentan. Hecha esta aclaración, veamos la cita sobre la transferencia psicoanalítica: “El sujeto, ya transformado en analizado, se presenta ante el analista, a quien considera, dice Lacan, el ‘sujeto supuesto saber’. Aquel que sabe de mí la coherencia que he perdido, el sentido que necesito restituir. Paradójicamente, el ‘sujeto supuesto saber’ no sabe nada. Ante el analista se presenta un ser humano totalmente desconocido, y todo lo que el analista pueda saber o llegar a saber es posterior a ese efecto indispensable de transferencia del saber que el otro ha hecho de su figura” (Torres 2003b: 46).

de una vida heroica que no tiene nada que ver con su existencia anodina. Esta supuesta autobiografía contrasta con las versiones que los interlocutores adelantan sobre el revolucionario, quien encarna el particular devenir de la historia venezolana enmarcada en la utopía revolucionaria izquierdista, el desencanto político posterior a la caída del socialismo europeo oriental y el escepticismo ante la democracia que marcó a Venezuela hasta los años noventa del siglo pasado. El personaje –se nos indica a lo largo de la novela– participó en el movimiento guerrillero y terminó sus días recluido en un pueblo, acompañado por una mujer que le habían regalado en su juventud (dentro del espíritu patriarcal rural y premoderno del campo venezolano a mediados del siglo xx) y sin olvidar sus sueños revolucionarios. De hecho, casi al final de su vida participa, supuestamente, en un atentado en contra del ex presidente venezolano Carlos Andrés Pérez. La fascinación por este personaje lleva a los interlocutores protagonistas de la novela a viajar al interior de Venezuela –Turmero, Los Totumos– y al exterior –París y Perpiñán en Francia– con la finalidad de reconstruir la ‘verdad’ en torno a la vida y muerte del hermano mayor revolucionario. La autobiografía debería contener esa ‘verdad’, pero el hombre y la mujer intuyen que no es exactamente así y se dedican a indagar; quizás el revolucionario miente, oculta información, escamotea datos o relata los hechos de modo que lo favorezcan.

Y es que, como bien señala Sylvia Molloy (1996: 147), la autobiografía en Hispanoamérica –especialmente en el siglo xix pero también en el xx– es un género que ha obedecido a una voluntad abiertamente política de articular la propia vida a las gestas nacionales. La perspectiva narrativa hace ver que la vida personal, incluso desde la niñez, está orientada hacia los grandes hechos patrios como destino. No otra cosa ocurre con el relato del revolucionario cuando narra sus recuerdos de infancia con el general Pardo como su edad de oro, y hace una apología de la vida rural y de la heroicidad varonil de la montonera, el cazador y el jinete proyectada como la iniciación indispensable de un luchador social en países de raigambre rural (la niñez del personaje transcurre en los años treinta del siglo pasado). Otro recuerdo de infancia importante: el estadounidense perteneciente a las Brigadas Internacionales, convicto de un campo de concentración y miembro del Partido Comunista de su país, quien viaja en el mismo barco que el revolucionario niño desde las islas Canarias hasta América. Éste se da cuenta de que los comunistas no comían gente y podían ser simpáticos y amables. Narra igualmente su aprendizaje teórico con Julio Medina, su maestro de marxismo oral –el revolucionario es poco afecto a las nada fáciles parrafadas de Marx, incluso en una edición abreviada de *El Capital*–, quien le explica la historia de Venezuela desde la lucha de clases y lo previene respecto a lo excesos del estalinismo. Los relatos de su aventura guerrillera durante el Portañazo (1962) –escaramuza del movimiento insurgente venezolano contra unas instalaciones militares en el pueblo carabobeño de Puerto Cabello–, y su estadía en la cárcel de isla del Burro, en el lago de Valencia, no ahorran ninguno de los detalles propios del modelo narrativo romántico revolucionario³: personajes con una dimensión heroica épica sin trasfondo psicológico, entrega absoluta a la causa, patriotismo a toda prueba, hechos bélicos abundantes, templanza ante la tortura y la cárcel. El estilo conjuga la prolijidad en los detalles

³ Pensemos en novelas como *Así se templó el acero*, de Nicolai Ostrovsky, verdadero paradigma del realismo socialista, publicada a pocos años de la Revolución bolchevique (1917).

propia de una crónica con intenciones de precisión y objetividad, con los toques sentimentales y de muy discreta autocomplacencia del revolucionario:

El recuerdo del general Pardo también era recurrente. Evocaba las anécdotas que él me había contado de sus años de prisión en los tiempos de Gómez. Cuando era niño mis padres hablaban de él [...] lo llamaban Pelón [...] me iba a la calle y, en unos terrenos vacíos, jugaba a la guerra. Yo era Bolívar, o Napoleón, o D'Artagnan, y saltando entre las piedras y los matorrales me veía a mí mismo entrando en la cárcel en la que Pelón se estaba muriendo, y con un golpe de mi espada lo liberaba. Pero, más tarde, al regresar a mi casa, veía el rostro apesadumbrado de mi madre, la luz en penumbra del atardecer, y sabía que Pelón seguía preso, y yo inexplicablemente triste (156, en cursivas en el original).

Nótese la importancia de la literatura, la imaginación y las identificaciones heroicas infantiles en este despliegue impecable de una subjetividad masculina clásica, si se me permite el término, cuya descripción coincide con tantos retratos de infancia de prohombres y también de aventureros. El cuidado puesto en estos detalles no sólo expresa dominio narrativo o la profundidad particular del personaje; cumple, a mi juicio, con un propósito específico: hacer más patente, irrisoria y dolorosa la decepción frente a los grandes proyectos revolucionarios del siglo xx, a los que se adhería el inquebrantable revolucionario, aspecto del que se hablará en próximas líneas.

3. Verdad, ficción y decepciones

Para terminar con el análisis del entramado textual de *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* se examinará el extenso diálogo que ocupa gran parte de la novela. El hombre y la mujer interlocutores son apenas el despunte de dos subjetividades que construyen, destruyen y recomponen el pasado histórico y personal a través del habla. Este énfasis en la oralidad y en la memoria se manifiesta en los epígrafes y en los agradecimientos de la novela. Los epígrafes –tomados de los escritores venezolanos Milagros Mata Gil y Carlos Noguera y de la francesa Marguerite Yourcenar– señalan la resistencia de la memoria a la fatal desaparición del pasado y su carácter irremediable y necesariamente falsificador. En los agradecimientos de la escritora, antes del comienzo de la novela propiamente dicha, se anuncia la existencia de unas memorias grabadas con las cuales, indica Ana Teresa Torres, “reconstruí muchos episodios esenciales de esta novela”. Sabemos, desde luego, que la mediación de la escritura transforma radicalmente el material oral hasta casi borrar sus huellas en el enunciado novelesco, pero este ‘casi’ es fundamental en *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*. El diálogo escrito posee las trazas de la oralidad, y estas trazas remiten en esta novela, como ya se dijo, a la relación terapeuta-paciente, a la búsqueda de cierta verdad, de cierto sentido. La finalidad del personaje femenino es actuar como disparador del discurso del hombre, y lo hace de un modo muy semejante al psicoanalista⁴, en el sentido de que dice las pala-

⁴ Al respecto observa Torres: “Pero, ¿qué habla el analista?, ¿no se dijo que intercambia palabras? Efectivamente habla. Intenta decir palabras que le faltan al otro, las que contiene pero no conoce, las lee precisamente en lo que no está dicho, lo que le falta al discurso por efecto de la represión. Por eso el anali-

bras que le faltan a él. En este diálogo las diferencias estilísticas entre el hombre y la mujer son menores pues usan “el lenguaje desenfadado y espontáneo del espacio doméstico” (Montero 2002: 5), muy distinto al lenguaje de los textos que ambos llevan a la mesa de La Fragata, sea la autobiografía *La noche sin estrellas*, sea la novela *La segunda muerte de Eurídice*, o el cuento realista “Los subversivos”. Esta complejidad polifónica de *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* muestra toda su potencia literaria cuando se nos indica la existencia de una ‘autora’ ficcionalizada, representada en la mujer, responsable de la creación de todos los textos que constituyen la novela:

Por la noche le conté a la mujer el asunto Chalón pensando que la divertiría, pero no fue así.
 –No me ensucie la página –dijo.
 –¿Qué página? –pregunté decidido a aceptar que aquel día estaba sometido a la perplejidad.
 –La página en la que escribo sus memorias, la página en la que constato la desaparición de Eurídice, la página en la que dejé a su hermano en el exilio dominicano, tomando mucho ron y paseándose en guayabera por el malecón de Santo Domingo. Meta a Chalón en una bolsa de polietileno y olvídelo (62 s.).

Esta ‘autora’ se enmascara hábilmente, pues la novela es narrada en primera persona por el hombre. Este juego entre autor y narrador ficticios, esta ambigüedad respecto a quién narra las historias, quién las inventa, quién las escribe, permite una diversidad de perspectivas que convierte en falibles toda certeza estética, toda seguridad ideológica, en suma, toda verdad definitiva (Bajtín 1986: 130-132). Estos juegos narrativos llevan implícita una interrogación respecto a la verdad histórica y subjetiva. Las palabras del hombre cuando al final de la novela habla de lo que consiguió con él la mujer desaparecida no pueden ser más elocuentes:

Es cierto que logró evocar en mí muchos recuerdos que había perdido, pero al respecto pienso dos cosas. La primera es que no sé diferenciar mi memoria de mi imaginación, y la segunda, que he comprobado la inutilidad de todo este recurso. En eso soy también muy diferente a mi hermano. El escribió *La noche sin estrellas* como si un lector histórico estuviese esperando aquellos testimonios, como si el juez del Juicio Final le reclamase la consignación de su vida para el Archivo Total de la Aventura Humana. Y consignó todo aquello como si de los más preciados recuerdos de la humanidad se tratase. Yo he llegado a ese lector histórico, a ese juicio final. Los he desenmascarado: no existen [...]. Continué creyendo en la existencia del juez histórico, de alguien que, al final de los tiempos, tendría una verdad que contrastar. Esa creencia me hizo aceptar todas las hipótesis que mi interlocutora me fue proponiendo. Algo, no suficientemente borrado dentro de mí, me llevó a pensar que alguna vez sabríamos la verdad. ¿Cuál? No hay nada que saber. No hay un final (306).

Entonces, ¿para qué recordar? ¿Para qué la memoria? ¿Para qué narrar si se sabe que es un acto fútil, sin sentido alguno? La respuesta a esta pregunta nos aleja del hombre y nos lleva al proyecto estético de la novela: se narra para proponer una ‘verdad’ de carácter contingente, estético y explícitamente ficticio. Quizás la relación del texto con el psicoanálisis puede iluminar la justificación del acto de contar que se desprende de una

zado tiene la impresión de que el analista habla de otras cosas. Naturalmente, a veces el analista habla de lo dicho, de lo conocido, de lo mismo” (Torres 2003a: 12).

novela tan profundamente escéptica y amarga como *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*:

¿Cuál es, finalmente, la relación entre la narrativa y el psicoanálisis? El discurso psicoanalítico es una forma de narrativa, un relato que alguien hace de alguien, a través del cual se opera un efecto de verdad. *La verdad no puede ser ya concebida como una ecuación entre la proposición y la cosa; hay, solamente, una estética de la verdad* (Torres 2003b: 43; las cursivas son mías).

La verdad es una retórica de los acontecimientos, una cierta forma de ordenarlos, de modo que ofrezcan un sentido. Ese sentido no es cualquier cosa. Es un sentido de que debe hacer, valga la redundancia, efecto de sentido, efecto de verdad (Torres 2003b: 44; las cursivas son mías).

Desde esta perspectiva, la novela se vincula con la discusión sobre la verdad y lo real que ha sido central en la deconstrucción derrideana, en las reflexiones de postestructuralistas como Michel Foucault y Gilles Deleuze y en autores como J. F. Lyotard y Giovanni Vattimo, nombres claves de la discusión sobre la postmodernidad, tan significativa en los años noventa. En esa década, no por casualidad, se escribió y publicó el texto analizado. No obstante, la filiación más evidente de *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* con el debate modernidad-postmodernidad es de carácter explícitamente político: la decepción, la ironía, el desencanto ante los proyectos socialistas del siglo xx. Ésta es la única ‘verdad’ en la que coinciden los distintos relatos de la novela. De hecho, el hombre y la mujer sin nombre ni apellido están en el extremo opuesto de la agitada vida del hermano revolucionario que desean reconstruir: no pertenecen a un colectivo, no tienen ninguna fe en el futuro, no combaten a nadie ni confraternizan con ningún grupo o clase social. El revolucionario se identifica con la extraordinaria perspectiva épica y colectiva del cineasta ruso Sergei Eisenstein en *El acorazado Potemkin* (1925) –que el título de la novela cita–, mientras que el hombre y la mujer que dialogan se identifican con la perspectiva igualmente extraordinaria sobre el individuo ajeno a su mundo y alienado por éste del alemán Rainer Werner Fassbinder en *Desesperación*, el filme de 1977 también mencionado en la novela. El hombre y la mujer son los últimos espectadores, los últimos testigos de una historia revolucionaria de izquierda que parecía borrada, abolida, desdibujada, como las copias de *El acorazado Potemkin* que intenta ver el hombre en su reproductor de videos y en un viejo cine en París. Nada más lejos del espíritu de la película de Eisenstein que este distanciamiento radical frente a la historia que implica la idea misma de espectador. Como observa Luz Marina Rivas, en esta novela se realiza “la revisión de un pasado que se detesta, al que se le huye, pero que puede ser visto como ajeno, desde la posición del espectador, que puede codificarse en imaginarios de la cultura, como el cine, o como la literatura” (2000: s. p.). No en balde *El acorazado Potemkin* constituyó la carta de ciudadanía del binomio cine y política que promocionaría abiertamente las revoluciones proletarias y campesinas en el mundo. Esta concepción estética se enfrentó abiertamente al ‘individualismo burgués’, cuya expresión conspicua serían los relatos y dramas europeos de los siglos XIX y XX, dedicados al individuo degradado en un mundo degradado, como diría Lukács en sus tempranas reflexiones sobre el género novelesco. Sobra decir que este *pathos* literario pasó al cine del siglo XX y desde luego a la narrativa contemporánea.⁵

⁵ Los dramas torturados –aunque muy políticos si asumimos esta palabra en su conexión con las relaciones de poder– del alemán Rainer Werner Fassbinder, al estilo de *Desesperación* (1977), exploran el rol del

En el caso de *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*, no cabe duda de que el hombre y la mujer son individuos degradados en un mundo degradado. Ella es una mujer madura, supuesta traductora de novelas mediocres, de cabello descuidado, zapatos gastados y un viejo impermeable oscuro “fassbinderiano”, como se indica en el texto. Él es contador en una empresa de seguros cuyos recuerdos son los de su hermano muerto –comunista, culto, galante y con una vida rica en episodios– y los relativos a un fallido matrimonio con Eurídice, una mujer que huyó. Ambos personajes recuerdan a Hermann Hermann, el protagonista de *Desesperación*, quien decide vivir una ficción que termina por creer, y usurpa la vida de un vagabundo a quien considera su doble perfecto, por la simple razón de que su vida, en el contexto del ascenso del totalitarismo nazi, le parece anodina, inútil y aburrida –la usurpación y el doble son, por cierto, temas permanentes en la novela analizada–.⁶ Entre estas duplicidades, entre Eisenstein y Fassbinder, entre el revolucionario y el ejecutivo mediano y la mujer fantasmal, se va dibujando la silueta, la trayectoria del sujeto sin utopía, anónimo, insignificante, sin nada propio que narrar y sin ningún sentido de pertenencia.

4. Ironía y revolución

El hombre y la mujer se reúnen a beber y a conversar en un bar llamado La Fragata ubicado en Caracas, en donde se conocieron por obra del más puro azar: el dueño del bar piensa que ambos podrían hacerse compañía y ellos, sin motivo aparente, deciden prolongar sus encuentros. Al respecto, dice la mujer: “Usted, de pronto, sentado en esta mesa, podría ser la imagen furtiva de una persona a la que nunca volveré a ver y que nunca me habrá visto, pero podría ser también alguien significativo, alguien que interviene, que habla en mi vida, cuyas palabras operan algún efecto en mí” (9). Este encuentro azaroso se convierte efectivamente en una intervención, en un hablar *en* la vida del otro. Esta relación fundada en la palabra es una estrategia narrativa que persigue desnudar implacablemente las ilusiones y mentiras de los personajes. Un ejemplo perfecto es la presentación y desmontaje del voluntarismo revolucionario del hermano del protagonista, tan aparentemente convencido de que su sola acción puede transformar la historia, y de la pureza y de la coherencia de sus ideales y pensamientos íntimos, tal como lo expone en sus memorias y tal como lo recuerda su hermano menor:

Mi hermano –continuó hablando como si no la hubiese escuchado– fue un héroe de la supervivencia. De la supervivencia de los mitos. El quiso ser un héroe, un guerrero furioso,

individuo alienado en un mundo que le es ajeno. No es casual por lo demás que esta película esté basada en una novela de Vladimir Nabokov, el escritor ruso crítico del totalitarismo soviético, y que la condición política, sexual y personal de Fassbinder se manifestara en una extrema cautela a la hora de plantearse las relaciones del individuo con el poder económico, político, patriarcal o social. De Eisenstein a Fassbinder se despliega el fracaso del totalitarismo comunista a pesar de sus numerosos adeptos en el siglo xx.

⁶ Como indica Rivas (2000) el juego de dobles se extiende a diversos planos del texto: a los personajes (el protagonista es el doble de su hermano revolucionario o éste es el doble de su abuelo caudillo, el general Pardo); a los espacios (frecuentan el bar La Fragata, en Caracas, y el bar La Frégate, en París); a las historias (la novela que traduce la mujer cuenta la historia de Eurídice, relacionada con el mito griego y con el pasado del protagonista abandonado por su mujer que lo abandona y desaparece).

una espada incendiaria, un hombre que quería, “con los pobres de la tierra, su suerte echar”. Su vida está llena de anécdotas. Por el contrario, la mía es muy difícil de relatar (41).

El diálogo entre el hombre y la mujer –sujeto al azar, a los cambios de tema, a las palabras hábiles y certeras de la mujer que van abriendo brechas en la intimidad del hombre– evidencia que detrás de los ideales del guerrillero existían motivaciones que no obedecían sólo a una racional toma de posición ideológica y partidista legítima, sino también a fantasías heroicas de su infancia y adolescencia que, en connivencia con la historia nacional de caudillismo y alzamientos, lo llevaron a acciones políticas que trascendían sus posibilidades reales de éxito. Mas, paradójicamente, tal arrojo lo convierte en un modelo deseable para su hermano menor, aunque éste no lo admita:

–Quiero decir que usted carece de recuerdos y que se apropia de los ajenos. Si no fuera por la misteriosa desaparición de Eurídice y por la novelesca vida de su hermano, ¿quién sería usted? ¿Qué nostalgias tiene que no sean las de otros? Es más, ¿de qué podría hablar? ¿Cree posible nuestra conversación sin ellos? Eurídice y su hermano constituyen los espacios de su narración, y si no tiene nada que narrar, ¿qué sería de usted? (70).

La mujer logra poner en duda la certeza del hombre sobre su propia existencia. Si los ideales del hermano mayor revolucionario no obedecían estrictamente a motivos políticos claros y definidos, la vida gris del hombre encubre un apetito de aventura y de plenitud de sentido que no es capaz de admitir. Aunque sea un individuo anónimo, sin familia, amigos ni pareja, sin propiedades más allá de un reproductor de videos, un televisor y un equipo de sonido; aunque sea un contador que cumple sin aspavientos su labor y practica una sexualidad rutinaria y sin afecto; aunque sea, en suma, un personaje en la mejor tradición de Antoine Roquentin en *La náusea*, de Jean Paul Sartre, o de *Los pequeños seres* de Salvador Garmendia, los deseos más intensos del hombre se dirigen en otra dirección: su ex esposa Eurídice y su hermano. Finalmente, “[c]ada uno de nosotros requiere de una historia, de una leyenda, de un mito con que darse sentido, una nominación, una explicación” (Torres 2003b: 44).

Pero así como cada individuo requiere de una historia que lo sitúe en el mundo y necesita ficciones consoladoras, las naciones tienen sus propios héroes, sus propios relatos fundadores, sus mitos indispensables usados con fines políticos. En el caso venezolano el paradigma sería el culto a Simón Bolívar, de tan larga y desafortunada vida en el imaginario venezolano. No obstante, hay otros mitos más recientes, que, por cierto, coinciden con los deseos heroicos inconfesados del protagonista: los mitos revolucionarios de los años sesenta. La lucidez de una novela como *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* se manifiesta en la construcción de una situación narrativa en la que, al aflorar lo reprimido en el protagonista, afloran también los relatos subterráneos, las ficciones fundadoras, los deseos reprimidos en la historia venezolana:

Si la memoria no es un museo que guarda incólume nuestro pasado, habría que entenderla como la recuperación fragmentaria de acontecimientos, situaciones, circunstancias, personas, espacios, experiencias, en las que nos detenemos porque algo nuestro se detuvo allí. De las infinitas posibilidades de la recuperación, elegimos aquellas que contienen una desarticulación traumática para nuestra identidad en el intento de restaurarla. Se desprende que el pasado no tiene una esencia determinada, es apenas el mapa que nuestra subjetividad ha tra-

zado para reconocer sus propias huellas, y, por supuesto, no tiene correspondencia consistente con lo que podríamos llamar veracidad factual. En este mapa, algunos hechos puntuales que otros también reconocerán como ocurridos, se levantan como señales del transcurso temporal. Esas señales que podríamos calificar de colectivas son las que vinculan la memoria individual con el vasto campo de la memoria nacional (Torres 2001: 18).

El arma con que la novela establece esta relación impecable entre lo individual y lo colectivo es, sin duda, la ironía. Veamos la visión de la sociedad venezolana que se desprende del texto. El bar La Fragata es un muestrario humano único de las miserias, tristezas y ridiculeces de una clase media al borde de la pobreza que todavía persiste en darle a su vida algún brillo así sea de oropel, en contraste con sectores sociales superiores igual de patéticos pero con otro estilo:

Escucho con asombro a los compañeros de trabajo hacer planes para el fin de semana. Los más jóvenes están siempre pensando en dónde habrá una fiesta; otros, el grupo ecológico, se ponen de acuerdo para montar carpas en alguna playa y hacen interminables listados de comidas y otros pertrechos. La propaganda naturista los ha invadido completamente. Creo que se sienten rubios, saludables, fuertes y ricos si entran en ese estilo desarrollado por los *yuppies* de Nueva York. Les gusta subir los domingos a la montaña para ver de cerca a un poderoso hombre de negocios, a un ministro, una actriz de televisión. Es su único contacto con el gran mundo; el fascismo sanitario, lei en alguna parte. Los clientes de La Fragata, por el contrario, son noctámbulos, fracasados y sentimentales. En general, oficinistas que pasan a tomar un trago después del trabajo y se van quedando, algún que otro viajante de comercio que para en un turbio hotel cercano al bar, vecinos del barrio que acuden a la cita semanal. Mientras el dueño se pasea, imperturbable, con los lentes como visera y su mujer controla las botellas que los mesoneros van sacando del sótano, comienza la música producida por un colombiano hombre-orquesta. Canta, toca la guitarra, maneja el teclado electrónico y de ves en cuando maraquea. Poco a poco los aficionados van pidiendo el micrófono (51 s.).

Este país de fracasados, imitadores y farsantes –descritos con un humor negro y una ironía sin desperdicio– tiene su expresión más acabada en Chalón, antiguo lavador de carros convertido por obra y gracia de la vida burocrática en el Doctor Chalón, alto funcionario del Ministerio de Hacienda venezolano y, posteriormente, de la oficina de Régimen de Cambio Diferencial (RECADI), uno de los casos más famosos de corrupción administrativa en el país. Semejantes personajes son los herederos de la Venezuela de alzamientos, militarismo e imaginario heroico del general Pardo, arriero que llega a general en la época de Cipriano Castro y supuesto abuelo del protagonista y su hermano revolucionario. Son también los herederos renegados de este último, comunista galante y aventurero, más exitoso en materia de conquistas femeninas que en triunfos subversivos, como lo demuestra el fiasco de su participación en la guerrilla y su supuesto intento de asesinato del ex presidente Carlos Andrés Pérez. Los venezolanos, en conclusión, somos los herederos de fracasos no solo nacionales sino continentales:

–Su hermano cumplió el mito del héroe, del individuo que se opone a la realidad, que decide cambiarla, que cree, en última instancia, en la posibilidad del protagonismo individual...

–En el voluntarismo latinoamericano, quiere decir.

–Ríase pero nosotros somos así (119).

Este “voluntarismo latinoamericano”, que mezcla las apetencias revolucionarias modernas –bienestar material, tecnología e industria, desarrollo urbano– con ensoñaciones premodernas de carácter rural, fue favorecido por ciertas corrientes internacionales de los años sesenta, muy bien descritas por Irène Lenirov, la supuesta amante del hermano revolucionario, residente en París:

–He visto pasar todo como una niña que se queda en el andén mientras el tren parte dejándola abandonada. Como alguien que llega tarde a un encuentro fundamental. Así han pasado de largo todas nuestras expectativas, todas las prefiguraciones de un mundo que nunca tuvo lugar sino en nuestra propia imaginación. Mi paisaje es un vendaval de frases, *prohibido prohibir; la imaginación al poder; unidos venceremos, patria o muerte*, qué se yo. [...] ¿En qué cine veremos *La hora de los hornos* o *Lucía*? ¿En cuál Quai pasará Julio? ¿Dónde encontrará a la Maga? [...] Pasan frente a mí las imágenes de aquellos días y pienso que valió la pena vivir para ser parte del sueño. DEL SUEÑO, sí. No habrá más sueños, sólo proyectos, planes, propuestas. Pero en alguna parte debe quedar constancia de que alguna vez la humanidad soñó con un mundo nuevo, distinto, pleno, solidario, universal. El sueño, es verdad, vivió una década, no es mucho pero a la vez sí lo es, diez años es mucho tiempo para la vida de un sueño (271 s.).⁷

¿Murió realmente este sueño izquierdista o se convirtió en una corriente subterránea que permanecería en hibernación por décadas? En el caso venezolano no cabe duda sobre la respuesta: la revolución bolivariana, calificada de socialista del siglo XXI, comandada por el presidente Hugo Chávez, cuya procedencia militar y rural y sus simpatías por el movimiento guerrillero venezolano y latinoamericano de los años sesenta no son un secreto para nadie. Así como en el fondo del protagonista masculino de la novela está su hermano heroico y revolucionario, en el fondo de la Venezuela deslucida, manirrota y fracasada de los últimos veinte años del siglo XX –personificada en el burócrata corrupto Chalón, en los habituales del bar La Fragata, en los compañeros de trabajo del protagonista– se escondía el espíritu revolucionario de los años sesenta con su trasfondo de voluntarismo de estirpe rural decimonónica. Esta cita de las memorias del revolucionario habla por sí sola:

No sé si olvido alguna otra explicación de nuestra relación con el general Pardo, pero, en todo caso, lo considero mi abuelo y para mí fue la figura más significativa de mi adolescencia, mi guía de la historia menuda de Venezuela y el maestro en mil triquiñuelas y ardides propios de la vida rural. Nunca pude sentir por la prosperidad de mi padre la admiración que me provocaba el general Pardo cuando me enseñaba a hacer un nudo de preso o me llevaba de cacería, montado a caballo con una agilidad pasmosa para un hombre de su edad (39 s.; en cursivas en el original).

⁷ Ironías de la historia, la respuesta a la pregunta del personaje Irène Lenirov acerca del cine donde se proyectaría *La hora de los hornos*, la película del argentino Fernando Solanas, tiene una respuesta: Cinemateca Nacional, Caracas, Venezuela, en el marco del Encuentro Mundial de Intelectuales y Artistas en Defensa de la Humanidad (diciembre 2004), propiciado por el gobierno nacional. No está de más agregar que la última película de Solanas –*Memoria del saqueo* (2004)– se presentó en la sala Ríos Reyna del Complejo Cultural Teresa Carreño –la más importante sala de espectáculos del país– en mayo de 2004.

El hermano revolucionario conecta sus propios deseos juveniles e infantiles de heroicidad rural con su vida política de adulto, entregada a la causa del comunismo. El inmigrante próspero, trabajador, concentrado en sus negocios y en el progreso individual, nada tenía que ver con los impulsos e ideas de su hijo revolucionario, más interesado por la vida aventurera, de patriarca austero y semental en flor, del general Pardo, que se avenía mejor con sus pretensiones políticas personales mezcladas con cierto romanticismo rural: un guerrillero puede parecerse demasiado a un montonero detrás de un caudillo. La izquierda de los sesenta en Venezuela estaba dormida, no extinguida: esperaba su oportunidad para hacer gala de su espíritu de refundación total del país, para mostrar un espíritu irredento de anacronismo político que impide una verdadera renovación de la izquierda y para reivindicar el militarismo rural y patriarcal, tan bien representado en la novela en el personaje del general Pardo. Definitivamente, los protagonistas de la novela de Torres *no son* los últimos espectadores de *El acorazado Potemkin*. Y en esta incisiva ironía, no contemplada tal vez en el proyecto inicial de la novela, reside uno de sus más grandes logros estéticos, pues su ambigüedad polifónica le permite sumergirse en una vertiente histórica e ideológica aparentemente en vías de extinción y presentarla como la comprensible aunque indeseable herencia decimonónica de la historia nacional. No es de extrañar entonces que la Venezuela de los albores del siglo XXI mire con tanto fervor hacia el pasado. Y no es de extrañar tampoco que algunos sectores de América Latina y de otras regiones del mundo miren con tanta admiración hacia Venezuela.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail (1986): *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Sociedad.
- (1999): *Problemas de la poética de Dostoievski*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Genette, Gerard (1989): *Palimpsestos*. Madrid: Lumen.
- Molloy, Sylvia (1996): *Acto de presencia*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Montero, Florence (2002): “El viaje de *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*.” En: *XXVIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana* Octubre 2002. CD-ROM. Caracas: Universidad Simón Bolívar.
- Torres, Ana Teresa (1999): *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- (2001): “La memoria móvil entre el odio y la nostalgia”. En: *Estudios*, 18, pp.13-20.
- (2003a): “Sobre el oficio de ser (o no ser) psicoanalista”. En: Ana Teresa Torres: *El alma se hace de palabras*. Caracas: Editorial Blanca Pantin, pp. 7-13.
- (2003b): “El psicoanálisis como relato.” En: Ana Teresa Torres: *El alma se hace de palabras*. Caracas: Editorial Blanca Pantin, pp. 29-47.
- Rivas, Luz Marina (2000): “La ficción como espejismo de la memoria: una lectura de *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*, de Ana Teresa Torres”. *Kalathos* 11 <<http://www.kalathos.com/jun2000/lmrivas.html>> (01.08.2005).