

NOSTALGIAS DEL RELATO Y DISPERSIONES EN LA COMUNIDAD AUSENTE: LA REELABORACIÓN DE LO NACIONAL EN *LOS ÚLTIMOS ESPECTADORES DEL ACORAZADO POTEMKIN*, DE ANA TERESA TORRES

Nostalgia of Storytelling and Dispersions in the Absent Community: The remaking of the National in Los últimos espectadores del acorazado Potemkin, by Ana Teresa Torres

ORIELE BENAVIDES
UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR, CARACAS (Venezuela)
orielebenavides@gmail.com

Resumen: La pregunta por la reelaboración posible de un imaginario nacional fundamenta la novela *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* (1997), de Ana Teresa Torres (Caracas, 1945). Este trabajo examina los reacomodos allí propuestos, privilegiando aquellos relacionados con las tensiones surgidas en la novela dada la presencia ubicua de la cultura de masas. Partiendo del impasse civilizatorio que representó la primacía del espacio televisivo como lugar privilegiado de lo público a fines del siglo XX, la novela propone una memoria alternativa, asimilando temáticamente y en términos estructurales a su relato las interrogantes surgidas de la desintegración finisecular de esta comunidad imaginada.

Palabras clave: novela histórica, comunidad imaginada, cultura de masas, narración, literatura venezolana

Abstract: The question of the possible remaking of a national imaginary lies at the center of Ana Teresa Torres' (Caracas, 1945) novel, *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* (1997). This article examines the reordering proposed in the literary work, privileging those tensions born of the ubiquitous presence of mass culture. Taking as its starting point the civilizational impasse represented by the late 20th century primacy of television as the privileged public space, the novel proposes an alternative memory, assimilating in both its form and content the unanswered questions arising from the turn-of-the-century disintegration of this imagined community.

Keywords: Historical Novel, Imagined Community, Mass Culture, Narration, Venezuelan Literature

El presente trabajo se enmarca en cierta preocupación de la crítica literaria latinoamericanista por dar cuenta de las variaciones experimentadas en la novela histórica del continente en las últimas décadas del siglo XX y primeras del XXI, enumerando rasgos que separan estas nuevas ficciones de las formas más tradicionales de la novela histórica como subgénero. Desde esta línea se afirma, en términos generales, que la novela histórica contemporánea, nueva, postmoderna o *postboom*, propone una aproximación inédita y paródica al pasado, una apropiación enérgica de las memorias silenciadas por la historia oficial, y una reformulación prolífica de las pulsiones que recorren al género de la ficción histórica desde sus orígenes.

Buena parte de la obra de Ana Teresa Torres (Caracas, 1945) ha sido leída desde esta perspectiva. Así, la autora venezolana ha abordado el tema de la memoria personal imbricada en el devenir nacional, sus tropiezos, equívocos e imposibilidades, la voluntad de recuperación de una vivencia histórica silenciada, y otros tópicos propios del subgénero en gran parte de su narrativa, y así ha sido estudiada abundantemente por la crítica literaria de su país, incluyendo la novela a la que aquí nos dedicamos.¹

Nos interesa explorar la forma como se juega una variante específica del tema de la identidad colectiva en la novela *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* (1999). En ella vemos cómo opera la insistencia de la (nueva) novela histórica en reformular imaginarios nacionales, tematizando en su prosa su disolución o la dificultad para construirlos. Proponemos que la tendencia a representar ficcionalmente la desarticulación de la comunidad imaginada no sólo debe ser considerada como una reacción al deterioro efectivo que enfrentaron las democracias latinoamericanas en las décadas de los setenta, ochenta y noventa, o a partir del contagio de la crisis epistémica de una escritura de la historia prolífica y conflictiva. De esta manera, y en continuidad con las teorizaciones iniciales de Lukács que vinculan tempranamente novela histórica, nación y cultura y experiencia de masas, la crisis del relato nacional latinoamericano y finisecular también puede ser observada “y así quisiéramos leer esta novela”, desde su enfrentamiento con una cultura de masas globalizada y tendiente a la fragmentación, permitida por las nuevas tecnologías que, para la época de escritura y publicación de *Los últimos espectadores*... ya empezaban a formar parte (de forma más o menos traumática) de la textura de la vida social.

Consideramos que esta tensión (entre la novela histórica, la experiencia y el relato de lo nacional y la cultura de masas), es un punto de mira pertinente a la hora de ponderar las narrativas históricas recientes. Esto, no sólo a partir de la reflexión lukacsiana que vincula fundacionalmente estos aspectos, sino también en la medida que la impronta de lo mediático en el cuerpo social no ha hecho sino expandirse y complejizarse desde aquellas primeras formulaciones, operando efectos en el campo cultural y literario que vale la pena consignar. Así, desde esta perspectiva, identificar las estrategias de reacción y de resistencia desde lo literario implica un desbrozamiento de los mecanismos de representación de las colectividades posibles, así como de las formas utópicas, laboriosas, esperanzadas o nostálgicas con que la literatura intenta dejar colar relatos e imaginarios alternativos y singulares, operando con una memoria colectiva en disputa y problemática.

En un primer momento haremos un recorrido por las elaboraciones teóricas sobre la novela histórica y sus modulaciones más contemporáneas, buscando precisar el lugar que lo nacional ocupa en cada una de estas propuestas,

¹ La adscripción de las novelas de Torres a las “nuevas forma de ficcionalizar la historia” ha sido señaladas por estudios venezolanos como los de Luz Marina Rivas, Carlos Pacheco y Gisela Kozak, entre otros.

y sopesando el lugar que ellas otorgan a la cultura de masas. Seguidamente, nos abocaremos al análisis de *Los últimos espectadores...* bajo la premisa de esta polaridad nación-medios de masas. De esa manera, sugeriremos que la novela crea soluciones temáticas y formales específicas frente a estas tensiones. Es así como concluiremos que la novela *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* incorpora, de forma melancólica, las críticas comunes a la época sobre la irrupción de una sintaxis avasallante y ajena a la literatura, a la vez que se propone a sí misma como una ficción posible y legible, postulando, quizá, la posibilidad de un nuevo realismo adaptado a los códigos de lo verosímil impuestos por la cultura de masas.

Breve arqueología de la novela histórica: lo nacional es un asunto de masas

Producto del romanticismo europeo pero alejada, según George Lukács, de sus postulados y de su estética reaccionaria, la novela histórica fue conceptualizada por el teórico húngaro² como aquella ficción que revisitaba el pasado buscando aprehender su singularidad histórica, mediante el decidido rechazo del anacronismo y el exotismo decimonónicos, y la plasmación de un héroe medio, “mediocre y prosaico”, ni epopéyico (como postularía Hegel) ni romántico (según Carlyle) en cuya tipología se encarnarían las fuerzas históricas. La novedad del género y su especificidad como forma emergente estarían en la “autenticidad” correlativa a estos dos rasgos. La novela histórica se caracterizaría, así, por “el derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad en la actuación de cada personaje” (Lukács, 1977: 15), y especialmente en la construcción de esta heroicidad común y corriente, vulgar, quizás en el sentido más democrático del término.

Tomando como modelo especialmente logrado la prosa de Walter Scott, Lukács propone que el género surge en un momento preciso de la historia, afirmando que “fue la Revolución Francesa, la lucha revolucionaria, el auge y la caída de Napoleón lo que convirtió a la historia en una “experiencia de masas”, y lo hizo en proporciones europeas” (19). De manera que, según Lukács, la novela histórica, en tanto acontecimiento histórico ella misma, está íntimamente relacionada con los cambios en la vivencia de aquello que hasta el momento se entiende y percibe como histórico, es decir: aparece y da cuenta del momento en que lo histórico empieza ser una experiencia radicalmente colectiva. Por otra parte, la novela histórica y la recreación de estos heroísmos “históricamente condicionados” estarían inextricablemente ligados a la concientización de un cierto destino nacional, de forma tal que

El gran objeto poético de Walter Scott en la plasmación de las grandes crisis históricas en la vida del pueblo consiste en mostrar *la grandeza humana* que, sobre la base de una conmoción de toda la vida popular, se libera en sus representantes más significativos [...] Walter Scott resalta [...] el carácter histórico del heroísmo, la singularidad de la grandeza histórica que se revela [...] *Scott conoce y elabora poéticamente el complicado y entrelazado camino que condujo a la creación de la grandeza nacional de Inglaterra, a la formación del carácter nacional.* (Lukács, 1977: 56-58; cursiva nuestra)

² *La novela histórica* fue elaborada durante los años 1936 y 1937, aunque sólo publicada por Lukács en el año 1955.

Ya situados en el continente americano, el uruguayo Ángel Rama describe en 1981 las formas de apropiación de la historia ejercidas por la novelística latinoamericana inmediatamente posterior al *boom*, y en ese sentido hace uso del adjetivo “intrahistórica” en un ensayo en el que se esfuerza por una lectura general de la escritura de “los novísimos”. Consideramos que la aparición del término “intrahistoria”, de inspiración unamuniana, es significativa en la medida en que Rama localiza la preocupación historiográfica en dicha narrativa, y que el término será puesto en primer plano en estudios posteriores, como los de Luz Marina Rivas (2002), por lo que anticipa esta preocupación dentro del campo de la crítica. Así, a pesar de que, para Rama, esta presencia de lo histórico es un elemento que forma parte de la evolución de la serie novelesca latinoamericana en general, nos interesa destacar la relevancia que otorga a las ambiciones explícitas de historización acometidas por esta nueva narrativa, que él sitúa como correlativas a un momento de productividad narrativa en la que las “masas” estaban presentes: tanto como público lector destinatario de una elaboración cultural regional (uno de los rasgos fundamentales del *boom*, a su juicio), como expresados en una conciencia de corte latinoamericanista fundamentada en el desarrollo de las ciencias sociales del continente.

Lo nuevo de estas invenciones no radica en la recuperación del pasado sino en *el intento de otorgar sentido a la aventura del hombre americano* [...], estableciendo de hecho diagramas interpretativos de la historia. Es un nivel más alto de *autoconciencia nacional latinoamericana* que parece seguir de cerca el ingente esfuerzo desarrollado previamente por sociólogos, antropólogos e historiadores para construir un discurso global. (Rama, 2005: 90; cursiva nuestra)

Por otra parte, cierto optimismo contracultural parece animar el diagnóstico de este autor, al afirmar que lo “nuevo” de estas obras será

la rebelión contra todas las formas de poder, su reconocimiento de que se extiende a las más variadas manifestaciones de la vida social [...] Las anteriores explicaciones políticas simples, casi románticas, no sirven para resolver la complejidad del problema [...]. Es la “era de la sospecha” de las letras latinoamericanas, en que todo parece reprochable y todo debe transformarse. (Rama, 2005: 110)

En los tempranos años noventa, la lectura latinoamericana sobre la utilización de la historia en la ficción narrativa se enuncia desde otro tono. Se observará y teorizará acerca del predominio de una negatividad crítica que privilegia los caminos de la parodia y la ironía para reivindicar la potencia identitaria y la plasticidad de la literatura, en abierta confrontación con el relato monolítico de la historia (Aínsa, 1991: 26); mientras que se explica la popularidad y la proliferación del género por la “la situación cada día más desesperada de América Latina entre 1970 y 1992 [que] ha contribuido a la moda de un subgénero esencialmente *escapista*” (Menton, 1993: 51; subrayados nuestros). De esta forma añade Seymour Menton:

Los acontecimientos [...] a partir de 1970 [...] lo mismo que la perspectiva para el futuro lejano, no son nada halagüeños y por lo tanto los autores de la NNH [Nueva Novela Histórica] o se están escapando de la realidad o están buscando en la historia algún rayito de esperanza para sobrevivir. (Menton, 1993: 52)

En este sentido, vale la pena comparar el “espíritu” que contrapone las visiones panorámicas de Rama y Menton: mientras el primero se encuentra animado por un obvio y entusiasta afán unificador, contextualizado todavía en una utopía de tintes regionales,³ el segundo avanza diagnósticos que anticipan el tono de desesperanza y perplejidad que caracterizan a la producción más tardía de la Nueva Novela Histórica, de la cual *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* forma parte.

En este mismo espectro tonal, pocos años después la argentina María Cristina Pons retoma la esencia de las hipótesis de Lukács para afirmar que la novela histórica, ni neutra, ni objetiva, en permanente lucha “para algo, contra algo” (Pons, 1999: 140), resulta en un reacomodo, redefinición y reivindicación de una identidad nacional para la cual está clausurado cualquier registro épico. Sin embargo, no se resigna a calificar la prosa de su corpus como “apocalíptica”, sino más bien insiste en la búsqueda de las novelas que analiza por precisar el lugar de lo singular en un presente que se quiere aún expectante, y que sigue intentando configurar las trazas de un porvenir posible. Así, para Pons, la novela se inscribe como “un gesto político y un *resentimiento histórico* que se cristaliza [...] y cuyo objetivo es abrir un espacio narrativo en una lucha contra el olvido; pero no sólo el olvido del pasado sino también de que hay una historia que todavía está por escribirse” (161; cursiva nuestra).

Según esta investigadora, la función reivindicativa (y “rencorosa”) de la nueva novela histórica no sólo se enfrenta a la caída de aquellos ideales colectivos que animaron la producción literaria precedente, sino también a la productividad neohistoricista de una narrativa emergida en la década del noventa, con éxito entre los lectores, neutralizada ideológicamente y apaciguada formalmente, además de directamente promovida desde las editoriales que entonces (y hoy) centralizan la distribución de los productos literarios.⁴

Caso emblemático resulta el de la casa argentina Sudamericana: la editorial que en los años 60 publicara textos como *Rayuela* (1963) o *Cien años de Soledad* (1967), asumiendo el riesgo comercial que éstas podían significar dada su sofisticación formal o lo inesperado de sus propuestas, recurre hoy, según insinúa Pons (1999: 163) a la publicación de novelas históricas por encargo, convencionales y normalizadas respecto al gusto del público.⁵ Esta especie de medianización de las exigencias formales e ideológicas dan como resultado, afirma Pons, un desplazamiento de buena parte de las nuevas novelas históricas hacia territorios definitivamente no contrahegemónicos, privilegiando la narración simple y los registros del melodrama y el romance para volver sobre el pasado y ofrecerlos, accesibles, a la audiencia. Se trata, insiste Pons, de un cierto

³ Al respecto, vale la pena revisar las primeras páginas del ensayo de Rama citado, “Los contestatarios del poder”.

⁴ El contexto más amplio de esta situación sería la pérdida de autonomía de la industria editorial latinoamericana que existía desde los años treinta, como lo señala Rama en otro ensayo dilucidador. Así, para una lectura de las condiciones editoriales y de recepción que permitieron la emergencia de la narrativa del *boom*, conviene revisar su texto “El boom en perspectiva” (1985).

⁵ Llamativamente, en la novela que analizamos uno de los personajes afirma, ante la aparición de un determinado libro: “Por el precio que pagó es obvio que lo compró hace mucho tiempo. Editorial Losada. ¡Cuántas cosas leí en los libros de la Editorial Losada! —exclamó nostálgica—. Ya no hay editores así, dispuestos a presentarle al mundo la literatura del mundo” (Torres, 1999: 183).

bestsellerismo que va de la mano del “régimen neoliberal”, frente al cual también la nueva novela histórica (reconocida como “literaria”) se definiría.

En cuanto a la crítica literaria emanada del contexto venezolano, resaltan los trabajos de la ya mencionada Luz Marina Rivas y de Carlos Pacheco. Rivas percibe y teoriza la permeabilidad de esta nueva novela histórica a la cultura de masas y a sus formatos, enfatizando la posibilidad de que éstos, al interior de la ficción, permitan el acercamiento a memorias sociales cotidianas y legítimas. Su trabajo, *La novela intrahistórica* (2004), demuestra cómo la intimidad, los márgenes, la subalternidad y lo femenino se suman como rasgos distintivos de una narrativa que encuentra su vitalidad en el gesto cotidiano e imperceptible para “la historia con mayúsculas” (88). Por su parte, Pacheco pone en primer plano la modificación de signo moral del género, que transitará “de lo edificante a lo deconstructivo” (2001: 208) de los íconos y memorias nacionales de la oficialidad. De alguna manera, ambas lecturas críticas mantienen la centralidad de lo nacional como clave de interpretación del subgénero, bien sea para reformularlo mediante la visibilización del gesto mínimo, el detalle y los afectos, o para refutarlo contraponiendo un relato frontalmente crítico.

El lugar de la ficción

—Echo de menos el mundo de principios de siglo, cuando no habían inventado los mensajes [...] tengo la impresión de que todo se ha abaratado. Sí, han puesto en saldo las grandes verdades, los grandes compromisos, los grandes momentos.

—El final de las utopías — osé interrumpirla.

—No me interrumpa con lugares comunes [...]. Han llenado el mundo de mensajes pero lo han vaciado de sentido. Eso es lo que han hecho. En un deliberado propósito de enloquecernos, de hacernos perder toda referencia. La muerte ya no tiene ningún sentido. Es una circunstancia banal. (Torres, 1998: 54)

Consideramos que todos los aspectos teóricos recopilados podrían contribuir con una lectura crítica de *Los últimos espectadores...*, y que su recorrido nos permite extraer una serie de interrogantes que nos orientan: ¿En qué medida las nuevas condiciones de lo nacional expresadas en la fracturas de las utopías latinoamericanistas, en un primer momento, y en la difuminación de los estados-nación característica de los años noventa, inciden en la representación de los imaginarios nacionales? ¿Cómo se representan estos desplazamientos de las comunidades tanto imaginadas como fácticas, en la medida que los mismos circuitos de circulación de lo literario se vieron afectados por este reacomodo finisecular, tal como señala Pons? Por otra parte, ¿sigue estando la nueva novela histórica latinoamericana interpelada por un destino de “grandeza nacional”, al decir de Lukács, mediante la redención, a través de las masas, de un héroe prosaico imbuido de espíritu democrático? Es decir, ¿qué estatuto heroico posible existe para la novela histórica latinoamericana dadas las condiciones descritas? Y, finalmente, ¿insiste la novela en preservar su estatus contra hegemónico frente a la indiscutida primacía de la cultura de masas como principal vehículo de relatos sociales?

Remitámonos a los orígenes de la escritura de: de forma significativa, Torres, quien hasta entonces se desempeñara profesionalmente como psicoanalista clínico, empieza a escribir sus primeras novelas en el año 1983, el año de la primera devaluación de la moneda nacional frente al dólar en mucho tiempo, durante el

llamado *viernes negro*. Esta fecha posee valor icónico en la cultura venezolana contemporánea, ilustrando en la memoria colectiva el drástico fin de la prosperidad petrolera y, correlativamente, la inauguración de un panorama de crisis permanente, a la vez que el colapso de la narrativa desarrollista que había hegemonizado los imaginarios en el país caribeño.⁶ Torres misma explicita el valor de esta coincidencia para su propia vocación de novelista, puesto que, aclara, “ya había escrito algunos relatos breves”. Novela y destino nacional aparecen pues fuertemente imbricados en Torres:

La devaluación no era solamente un término monetario; incluía devaluación ética, devaluación de propósitos, devaluación del sistema democrático [...] Esa devaluación interrogaba nuestra identidad y nuestro pasado. [...] La noción de que Venezuela avanzaba hacia la superación del desarrollo, quedó destrozada. [...] Mi propia identidad quedaba comprometida con lo que sucedía de modo más amplio en el imaginario nacional y de eso no podía escapar la escritura. (2001: 15-16)

Por otra parte, y como su título lo sugiere, la obra que aquí analizamos se encuentra muy claramente interpelada por una doble condición. Situarse en el lugar de *Los últimos espectadores del Acorazado Potemkin* parecería indicar, en un primer lugar, el asumir la derrota o el ocaso de la utopía política, y del lugar que ésta ocupó en la percepción de la historia hasta hace muy poco.⁷ Derrota y ocaso, también entonces, de aquella inflexión que hermanó revolución política e innovación artística, vanguardia social y vanguardia de las formas estéticas, condensada de forma emblemática en la película de Sergei Eisenstein a la que el título hace alusión, y que se observa “por última vez”. Pero también, estar en el lugar de *Los últimos espectadores* será resignarnos a la condición de “público”, de “audiencia”, de silenciosos y ensimismados testigos de la historia: colocarse en posición de espectadores (y, más aún, de “los últimos”) será todo lo contrario del voluntarismo que quiso “tomar el cielo por asalto”, y no sólo describir la historia, menos aún contemplarla, sino hacerla, modificarla, la mayor parte de las veces en franca sintonía con una visión heroica de carácter épico y fundacional.

⁶ En otro texto, Torres periodiza la historia contemporánea venezolana para describir el lapso que va desde 1983 hasta el 2004 de la siguiente forma: “[...] se inicia con la crisis de la deuda externa contraída en el [periodo] anterior que, junto con la caída del precio petrolero, produjo un cambio de la política económica populista y clientelista hacia un proyecto neoliberal impuesto por el FMI [...] En él se produjeron los hitos de conmoción de la vida republicana, señalados en la desobediencia social del 27 de febrero de 1989 y los dos intentos de golpe de estado en 1992. Se caracteriza por una erosión sostenida de la economía y otros signos del deterioro, tales como el descenso de los niveles de lectura —Venezuela ocupó el penúltimo lugar en un estudio de la Unesco—, el colapso de la salud pública, la pérdida de credibilidad en el sistema político y el auge delictivo en todos los estratos sociales” (Torres, 2004: 56).

⁷ Esta condición es aludida de forma esquiva en declaraciones: “A los acontecimientos políticos se añadieron pérdidas en mi vida personal, y volví la mirada hacia la década de los sesenta” (Torres, 2001: 20). La novela menciona a Gastón Carvallo, participante efectivo de la insurrección cívico-militar conocida como *El Porteñazo* (1962) en los agradecimientos, y le adjudica el haber legado unas memorias con las cuales se reconstruye parte de la novela en cuestión. A partir de este indicio paratextual, la lectura de *Los últimos espectadores...* se inclina a la identificación entre el hermano del narrador y el hombre de la dedicatoria, introduciendo una zozobra referencial que no hará sino acrecentar su importancia.

Esta contemplación postrera de una memoria “revolucionaria”, de impulsos “subversivos” (son palabras que cobrarán importancia en la novela),⁸ que parecían, en aquellos años noventa, un recuerdo bastante improbable de tiempos definitivamente cancelados, contrasta muy claramente con el accionar revolucionario de tintes nacionalistas con el que buena parte de los intelectuales y artistas latinoamericanos se vieron identificados, y mediante el cual se orientaron durante todo el siglo pasado. Es así como, en consonancia con este contraste, los protagonistas de *Los últimos espectadores* orbitarán, como afirma Kozak, “de Einstein a Fassbinder”, o lo que es lo mismo, “de la revolución a la desesperación” (2008: 51).

El argumento de *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* es, en principio, sencillo: un hombre y una mujer, desconocidos el uno para el otro, coinciden en un bar y deciden, sin explicación aparente, prolongar esa casualidad y reencontrarse regularmente para discutir sendos proyectos de escritura, mientras que en el proceso intentan recomponer fragmentos del pasado venezolano contemporáneo. Por una parte, el narrador ordena los documentos desperdigados que componen las memorias legadas por su hermano, un exsubversivo revolucionario desvanecido luego de la derrota de las guerrillas venezolanas, a principios de los años setenta, sin que se sepa a ciencia cierta si murió o no. “Los paso en limpio, los ordeno por épocas, les doy cierta coherencia” (30), afirma el narrador. En contrapunto, su interlocutora se enfrascará en la traducción de una misteriosa novela de forma deliberadamente incierta: “No hay nada sacrosanto en un texto. No hay ninguna certeza que recuperar. Leo a Crooks y lo recuerdo a mi manera” (24).

Desde el inicio ambos “espacios narrativos” (70) reflejan una concepción de la escritura entendida como un entramado textual muy ceñido, palabras que se citan y se superponen, donde la originalidad o la autenticidad parecen inaccesibles o innecesarias. Así, la interlocutora decidirá intempestivamente cambiar el título de la novela que traduce, y luego su final, mientras que el narrador, ante los “papeles de su hermano”, confiesa su fuertísima implicación subjetiva al decir: “es como una autobiografía pero escrita por otro” (29). La imposibilidad de acceder a un recuerdo verídico y propio desfigura las posibles identidades de esta dupla de ciudadanos anónimos y solitarios, cuyos nombres jamás conoceremos, como para resaltar la idea que de sólo existen como funciones narrativas, actantes del relato perdidos en la interrogación permanente sobre los textos ajenos en el esfuerzo de poderse narrar a sí mismos. Estos dos personajes, narrador e interlocutora sin embargo otorgan, mediante su testimonio y el de aquellos personajes que se dedican a recrear y a recordar, la rememoración de un país pretérito, perdido y derrotado, así como de una Caracas actual espectral y hostil.

La ciudad será así desmemoria y marca material de una fragmentación de lo social, que percibimos como indicio del desdibujamiento de lo común y lo público en pos de un individualismo televidente. El desperdigamiento de los pequeños seres de nuestro relato, su soledad y su incomunicabilidad se harán visibles en las descripciones del paisaje urbano. De forma que la Caracas de *Los últimos espectadores* será austera en señas de identidad. Como vaciada de recuerdos, pero también de pobladores, la capital se describe sin que pueda reconocerse en ella una topografía reconocible (calles, plazas, avenidas, autopistas,

⁸ El decaimiento de la esperanza revolucionaria posterior a su muy preponderante papel en el campo cultural latinoamericano es también señalado por Menton (1993: 52-53), como un factor posible a la hora de explicar la emergencia de la Nueva Novela Histórica.

lugares comunes) más allá del algo patético Bar La Fragata, y en ella está ausente el fragor y la estridencia que su representación ficcional alcanzaría a ostentar en otras obras de la literatura venezolana más temprana:⁹

A veces me quedo mirando desde el balcón y *veo la ciudad muy sola*. Como si la hubiésemos abandonado. [...] Sí, efectivamente, nos encontramos en las esquinas, a pie o en automóvil, y *nos olfateamos como los animales, para medir el grado de peligrosidad que representamos para el otro*. (Torres, 1999: 178; cursiva nuestra)

Atravieso Caracas con la intuición de que, *desperdigados y perdidos, damos vueltas como seres sin destino*. Que *nada nos une y nada deseamos que nos una*. Para mí la ciudad se circunscribe a tres espacios, mi apartamento, mi oficina y La Fragata. Cada uno de ellos tiene un sentido muy delimitado, unas reglas y un guión estricto [...] Debería añadir un cuarto espacio ocasional: la habitación de un hotel en el que tengo relaciones sexuales. (Torres, 1999: 102; cursiva nuestra)

De no ser por esa mención del topónimo de la ciudad (la única de toda la novela) podríamos pensar que la acción transcurre en cualquier urbe latinoamericana de nuestro tiempo, sometida a la decadencia, el desgaste y la segmentación. Así, la afantasmada inconsistencia de la capital venezolana acompañará en un contrapunto mimético al carácter del narrador. Desde muy temprano éste nos dejará en claro su convicción en torno a cierta deliberada borradura de atributos, contrapuesta a la tendencia monumentalizante y la posibilidad del hermano de narrarse a sí mismo:

En la compañía me dicen “el contador”, rara vez me llaman por mi nombre. Eso es algo maravilloso también. Desaparezco debajo del oficio... tengo la impresión de haber desaparecido sin haber muerto, y es la posición más agradable que pueda imaginarse. (Torres, 1999: 28)

Esto se ejemplifica en permanentes dichos: “Soy lo que se dice un personaje bastante corriente, que nunca ha querido darle a su vida un sello de particularidad...” (2), “no me parezco a mi hermano, eso es claro” (3), “la palabra “excepcional” no forma parte de mi vocabulario” (4). La programática vocación de desaparición llega a extremos siniestros, cuando afirma, por ejemplo, que su único deseo póstumo es “que dejen mi lápida sin inscripción. Un número sería suficiente, si las autoridades del cementerio requieren algún tipo de identificación” (29). Vemos cómo este personaje que declara “amar” su “rutina tediosa”, su “aburrimiento de matices insospechados” (12) parece entonces prolongarse en la caracterización de la ciudad que habita. Sintomáticamente, lejos de ser el lugar de articulación de la razón fundadora de ciudadanía o de encarnar la “ciudad letrada” (según el término acuñado por Ángel Rama), esta ciudad luce más bien como el espacio barbarizado en el que los vínculos sociales están reducidos al mínimo, y el que trazar una narrativa común a sus habitantes se revela como un ejercicio inútil. La escena en la que el narrador describe su estado

⁹ Sobre la representación de la ciudad en la literatura venezolana, desde finales del siglo XIX hasta los años 80 del siglo XX, revisar el valioso trabajo de Arturo Almandoz, *La ciudad en el imaginario venezolano*, dividido en tres tomos, publicados por la Fundación para la Cultura Urbana (Caracas) consecutivamente en 2002, 2004 y 2009. Por su parte, Guerrero (2013) plantea la existencia de una tradición de la difuminación urbana a la que sin duda pertenecería Torres, y que se exacerbaría en esta novela por las razones que explicamos.

de ánimo y su tránsito por la metrópolis antes de entrar por primera vez a “La Fragata” es ilustrativa a este respecto:

Repasando lo sucedido la noche anterior, recordaba que había salido de una reunión o fiesta o saco de gatos, con algunos tragos de más, lo cual es francamente inusual en mi rutina, pero en este caso así había ocurrido. *Sentía una mansa tristeza por todos ellos, y por mí mismo, por todos los que nos desplazábamos solitarios en las calles oscuras y abandonadas, quizás más abandonados que las propias calles, y, vuelvo a decir, tristes, para acogernos en nuestros televisores y nuestras sábanas.* Todo nos había dejado y eso nos unía, nada nos quedaba, sólo la conciencia de nuestro espúreo destino” . (Torres, 1999: 1-2; la cursiva es nuestra)

Sin embargo, este personaje tendrá ciertas aficiones que contrarrestarán en algo la tendencia al olvido y a la borradura de sí. Precisamente, y como ya hemos mencionado, la rememoración de la vida del hermano le permitirá tanto al narrador como a su acompañante conceder espacio y tiempo a una anécdota completamente convencional en la que el gusto por la reconstrucción pretérita es evidente. Junto al heroísmo pasado e inalcanzable del guerrillero, observaremos una galería de personajes “tipo” (otro rasgo propio de la novela histórica tradicional, según Lukács) que resisten a la disolución, satisfaciendo la pulsión identitaria reivindicativa, es decir, colmando los deberes de la escucha y los derechos del relato silenciado con los que se ha asociado a la nueva novela histórica con frecuencia, y en donde se ha visto buena parte de su valor. Pero, y esto nos resulta importante, las posibilidades narrativas de la novela no se agotan en esta especie de épica mínima del deterioro que por momentos parece rozar cierto costumbrismo, y que podría garantizar, por sí sola, su carácter reivindicativo y probablemente contra hegemónico. De modo que una línea paralela a estos relatos de la memoria nacional soslayada acompañará a la trama en apariencia inmóvil: será ésta la presencia permanente de un recuerdo íntimo, mediado por la consistencia de los relatos audiovisuales de la cultura de masas.

Así será como, luego de describir prolijamente su “aburrimiento de matices insospechados” ante su interlocutora, el narrador concluirá: “Le dije que mi trabajo terminaba a las cinco, y que a esa hora, todos los días, salvo circunstancias muy especiales, *alquilaba dos o tres videos para la noche*” (12). Para luego confesar: “No leo muchas novelas” (14); y luego: “sólo me gusta el cine” (23). Nuestro hombre en Caracas insiste: “... lo único que poseo es la televisión, el equipo de sonido y de video” (29). La confianza en la plenitud que la experiencia alcanza a través de la lectura, en el sentido extraído al relato y trasladado a la vida, para comprenderla y abrazar su sentido,¹⁰ también se encontrará en la utilización del relato cinematográfico como contrapunto de la pesquisa documental que estructura la novela. Una suerte de bovarismo del relato audiovisual acompaña la anécdota y empuja las acciones de nuestra dupla protagonista, siempre tentados a recordar o a imaginar en las peripecias que emprenden el recuerdo o el espejismo de una reminiscencia cinematográfica.

¹⁰ Más allá de las propuestas de Anderson, pero también inspirado en Walter Benjamin, la idea del relato como forma privilegiada de la experiencia es abordada de forma particularmente útil en *El último lector*, de Ricardo Piglia (2005), donde afirmará en un ensayo sobre la función de la lectura en Ernesto Guevara que “muchas veces lo que se ha leído es el filtro que permite darle sentido a la experiencia; la lectura es un espejo de la experiencia, la define, le da forma” (103). “Un lector de ficciones”, prosigue Piglia, “es alguien que encuentra en una escena leída un modelo ético, un modelo de conducta, la forma pura de la experiencia”. Y agrega: “Si el narrador es el que transmite el sentido de lo vivido, el lector es el que busca el sentido de la experiencia perdida” (105).

Desde la oscuridad finisecular de este bar caraqueño, estos personajes mimetizados con la grisura capitalina enriquecerán sus vidas con indicios extraídos de los sueños y las imágenes que el cine ha diseminado en ellos. Así, por ejemplo, el narrador detalla el impermeable que su interlocutora porta reiteradamente en sus encuentros, hasta que concluye: “ya lo había visto en una película de Fassbinder. *Desesperación*. Sí, desde 1938 no habían confeccionado otro similar” . La desaparición de la esposa del narrador se reflejará en una película de Polanski (“creo que hay una película parecida...” , [41]), mientras que la adolescencia de esta misma muchacha, hija de empobrecidos inmigrantes italianos en la década de los cincuenta “podría ser una escena de alguna película de neorrealismo italiano” (47).

Por el contrario y significativamente, el bovarismo será más bien literario para los personajes que habitan un tiempo anterior al de los protagonistas. Las anécdotas que conforman la vida del General Pardo, abuelo admirado por el guerrillero, que ve en la participación de aquel en las montoneras de la Venezuela de Castro (principios del siglo XX) el antecesor de su propia gesta heroica, le parecerá al narrador “tomada de una novela de la tierra [...] donde sólo falta algún cuento milagrero” , y expresa sus sentimientos al respecto: “todo eso me había” (40). Por su parte, los contemporáneos del hermano guerrillero se imaginarán a sí mismos (según a su vez imagina el narrador) como personajes de novelas del boom: *País Portátil*, (1969) de Adriano González León y *El libro de Manuel* (1973) de Julio Cortázar, por ejemplo, ambas novelas que relatan la insurgencia armada latinoamericana de los sesenta y setenta. Por su parte, la vida familiar de la infancia y adolescencia del narrador y su hermano, especialmente sus primeras aventuras amorosas, serán comparadas con la telenovela, el folletín y el melodrama.

La condición cinematográfica del recuerdo cambiará (de género) a partir del momento en el que los personajes se embarcan en una rocambolesca búsqueda europea del hermano, posible autor de un fallido atentado contra el presidente y por lo tanto quizás aun con vida. A partir de aquí, será ficción policial la que guiará sus pasos: “No tenía sueño pero la única película que hubiese resultado apropiada era *Netchaiev ha vuelto* y no la tenía” (198). No obstante, esta forma ya se anticipaba durante las pesquisas más bien bibliográficas y detectivescas que tenían lugar en La Fragata: “no, no quiero jugar al policial” o “juega muy bien al inspector” (25), “me sentí muy orgullosa de mis dotes policiales” (92) y “Prefiero cuando jugamos a los detectives privados” (124).

Pero se tratará de una novela policial singular: si bien este giro permite acelerar la trama y sacar a nuestros personajes del cotidiano y monótono escenario del bar, dará pie a un policial “imperfecto” , pues no proporcionará el gusto de su resolución. No sabremos si el hermano del narrador sigue con vida. El enigma irresuelto funciona como índice de todo aquello que persiste indescifrado en la novela (que no es poco), y obligan a tomar distancia frente al registro de esta narración, muy eficaz, proveniente de la cultura de masas, para regresar al de la reflexión meta histórica que caracterizaría a las formas más cultas de este tipo de novelas, ricas en reflexiones y divagaciones sobre el sentido de la historia y de lo narrado.

Si bien podemos ver en esta clase de construcción una negociación con las formas de la narración dirigidas a los grandes públicos, la novela también ofrece, por momentos, valoraciones menos benevolentes sobre las imposiciones de la cultura de masas. Es así como durante una de las largas conversaciones que acompañan las reuniones en La Fragata, los personajes se sumergen en

disquisiciones sobre la narrativa que impera en la televisión, opuesta muy claramente al impulso de contar historias (de transmitir experiencias) que aún perciben en el cine. De esta manera, luego del sórdido asesinato de un hombre a manos de la policía dentro del bar, la interlocutora expone no sin cierta ironía sus consideraciones sobre la apropiación televisiva del acontecimiento, apropiación en la que parecen conjugarse la banalidad de la narración con la difuminación o la indeterminación ética (citamos in extenso):

Si quiere, lo podemos llevar al noticiero, horario estelar, de la televisión. En ese caso tendremos la emoción de ver a una mujer vestida de negro, rodeada de varios familiares y un niño en brazos, que declaran el hecho y su propósito de dirigirse a la Fiscalía a hacer la debida denuncia. *Cambio de tema*, la locutora nos pide permiso para ir a unos comerciales. Luego, si quiere, le añadimos unas gotas de *cinismo*, algún diputado confirma el repudiable crimen que acaba de cometerse y promete una investigación exhaustiva de los hechos. *Nuevo cambio de tema* y la locutora anuncia que el sábado la familia venezolana podrá disfrutar de un espectáculo extraordinario: viene Juan Gabriel. *Naturalmente, será usted debidamente reasegurado, esa misma noche o la siguiente, de la importancia de los medios de comunicación en el sistema democrático*. Si no fuera por ellos, usted nunca hubiera sabido del asesinato de Eladio Requena a manos de unos facinerosos que van a ser castigados con su expulsión del honorable cuerpo policial, en el caso de que las investigaciones confirmen su culpabilidad en el hecho. Ahora que lo sabe, dígame, ¿qué hacemos con la noticia? Y lo peor es que no saberlo sería aún más grave, así que, en cierta forma, quedamos agradecidos de que hayan tenido la gentileza de informarnos... (Torres, 1999: 55; la cursiva es nuestra)

Sigamos el rastro de las palabras que hemos resaltado: cambio de tema, nuevo cambio de tema, cinismo, democracia... El texto citado es bastante explícito en cuanto a la escasa confianza que la sintaxis televisiva produce, al menos, en la interlocutora, en tanto constitutiva de un relato que dé cuenta de la comunidad y la articule, y de los efectos morales que dicha sintaxis espasmódica pueda generar. De nuevo, identificándose a sí mismo con esa retórica del *zapping*, el narrador constata hacia el final de la novela sin resolución: “Mi vida es apenas este instante que veo. Esto soy, este breve acto. El tiempo se ha vaciado y yo con él” (240). Y esta existencia sin rastro ni trascendencia que observamos en el narrador de forma prístina, alcanzará también a los personajes secundarios de la novela, en sus pequeñas crónicas extraviadas de su propio destino.

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. Todo se ha ido desvaneciendo, mejor dicho, todo se desvanece una vez que ocurre. Su ocurrencia es simultánea al desvanecimiento de la circunstancia. La capacidad de memoria que los seres humanos poseemos nos lleva a creer que lo desvanecido existe, pero no hay tal. Es solamente una grabación, un video imperfecto que observamos después de que el programa ha sido transmitido. Algunos conservan *su video*, otros prefieren descharlo; otros, quizás, tienen uno de tan mala calidad que no ven en él nada. (307-308; la cursiva es nuestra)

Si para el narrador el fin de la novela y la disolución de la peripecia no será sino “ese video de mala calidad”, “dañado”, para la interlocutora el final tendrá otro estatus y nos permitirá vislumbrar con mayor claridad la veta abierta por la novela frente a la problemática que nos interroga, es decir, frente al valor de la novela como vehículo posible de una memoria colectiva. Este personaje femenino

acicateará la trama interpelando permanentemente a su compañero y se constituirá con ese gesto en el disparador de las rememoraciones a las que hemos hecho alusión. Más aún, la presencia de la interlocutora interpreta las acciones y los móviles del narrador, y con esto parece situarse en otro lugar de la acción, más próximo a la autora que a los personajes de la ficción. Mientras que aquel se reencuentra, al término del libro, con la vacuidad atemporal que provisionalmente había abandonado, extraviado nuevamente en su rutina sin fin y sin propósito, la interlocutora desaparece dejando una nota en la que advierte haber encontrado “la imagen final que da sentido al resto” (303), clausurando con esto la trama al conseguir un mínimo de satisfacción en un final arbitrario pero decidido.

¿Cómo interpretar esta doble condición de la novela mediante la cual la reconstrucción fáctica pervive con la arbitrariedad inasible del recuerdo? En la disputa por el reconocimiento del público, es decir, por la validez de su circulación social, la novela histórica debe enfrentarse, como consignan Pons y Pacheco, a obras literarias orientadas al consumo masivo que simplifican sus narraciones en pos de una conexión con la sensibilidad de las masas. Beatriz Sarlo confiere legitimidad a esta y otras formas del neo historicismo contemporáneo, tan duramente juzgados por Pons, al afirmar precisamente que “sus principios simples reduplican modos de percepción de lo social y no plantean contradicciones con el sentido común de sus lectores, sino que lo sostienen y se sostienen en él”, y que se organizan “en función de necesidades presentes, intelectuales, afectivas, morales o políticas” (2012: 16).

Los últimos espectadores del acorazado Potemkin puede ser leída como un intento rechazo de este binarismo crítico que separa experimentación y narratividad, y consecutivamente, novelas históricas tradicionales dedicadas a complacer a los lectores y nuevas novelas históricas que fungirían de territorio exclusivo de la innovación (Perkowska, 2008: 19). Mediante la composición dual (narrador-interlocutora) y las diversas formas de relato testimonial (ilustración costumbrista o monopolio mediático del recuerdo), Torres se permite desplegar ambas opciones, y oscilar entre la referencialidad reconfortante de la representación, y el tormento o el cuestionamiento genuino por el estatus del recuerdo y de su recuperación, entre la nostalgia de la trascendencia y la asunción de los límites de tal empresa, entre los placeres de la anécdota y el gusto por la innovación. La experiencia de la novela, a medias entre los testimonios del yo y las historias oficiales provenientes del estado o de una cultura de masas con estatus de sentido común, quedará pues sintetizada en la interlocutora, este personaje precisamente situado a medias entre la ficción y la realidad. Esta bisagra narrativa entre la autora y sus personajes apunta entonces al mantenimiento y la reivindicación de lo literario como mediación entre el lenguaje, el sujeto, y un relato nacional agujereado pero todavía preeminente.

Así, la novela de Torres se sitúa como abiertamente residual con respecto a la primacía de los medios a la hora de narrar lo social (“el discurso histórico ha sido sustituido en la contemporaneidad por los informativos, el reality show, el docudrama...” [Torres 2000: 111]), pero más bien conservadora en los intentos por restaurar a la novela como espacio de enunciación de lo nacional, e incluso en seguir considerando dicho espacio como el lugar privilegiado de la ficción. Podemos entonces afirmar que los tintes postnacionales que caracterizan a la narrativa histórica latinoamericana más reciente así como a la crítica que ha emergido para descifrarla, son resistidos por la literatura venezolana: lo fueron en la década de los noventa y lo son todavía (Gomes, 2013). Finalmente, la comunidad ausente en vías de desintegración puede tener lugar entre su recuerdo y su desaparición, en el espacio ambiguo y prolífico de lo literario. *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* será, a la vez, un romance nacional y el

relato de su desaparición. Que logre mantener las dos pulsiones sin resolverlas reside buena parte de su valor, y en ese sentido podemos afirmar que al permitir el acceso a esta clase de paradojas, reafirma las potencias de la escritura literaria, y su singularidad.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, Fernando (1994), “Nueva novela histórica y relativización transdisciplinaria del saber histórico” , en *América: Cahiers du CRICCAL*, n.14, *Historie et imaginaire dans le roman latino-américain contemporain*, vol. 2, pp. 25-39.
- ANDERSON, Benedict (1993), *Comunidades imaginadas*. Eduardo L. Suárez (Trad.). México, Fondo de Cultura Económica.
- GÓMES, Miguel (2013) “La persistencia de la nación: el país como signo en la nueva narrativa venezolana” , en *Revista de Estudios Hispánicos*, Tomo XLVI, n. 1, Marzo 2012, pp. 115-133
- GUERRERO, Gustavo (2013), “Caracas, la ciudad invisible” , en *INTI*, n. 77/78, *Literatura venezolana del siglo XXI. Aproximaciones a Borges. Fronteras literarias*. Primavera/ Otoño, pp. 11-19.
- KOZAK, Gisela (2008) “De Eisenstein a Fassbinder, de la revolución a la desesperación: Los últimos espectadores del acorazado Potemkin de Ana Teresa Torres”, en *Venezuela, el país que siempre nace*. Caracas: Editorial Alfa. pp. 51-76.
- LUKÁCS, Gyorg ([1955] 1977), *La novela histórica*. Jasmin Reuter (trad.). México, Biblioteca Nueva Era.
- MENTON, Seymour (1993), *La nueva novela histórica en América Latina: 1949-1992*. México, Fondo de Cultura Económica.
- PACHECO, Carlos (2001), “ La historia en la ficción hispanoamericana contemporánea: perspectivas y problemas para una agenda crítica” , en *Estudios*, 1-18. Caracas, julio-diciembre, pp. 205-223.
- TORRES, Ana Teresa (1998), *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- ___ (2000) *A beneficio de inventario*. Caracas, Memorias de Altagracia.
- ___ (2001), “La memoria móvil, entre el odio y la nostalgia” , *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*. Caracas, Año 9, n^o 18, julio-diciembre, pp. 13-20.
- ___ (2004), “Literatura y país: reflexiones sobre sus relaciones” , en KOHUT, Karl (comp.) *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación UCV, pp. 54-65.
- PERKOWSKA, Magdalena (2006), “La novela histórica contemporánea, entre la referencialidad y la textualidad: ¿una alternativa falaz?” , *Confluencia*, vol. 22, n^o 1, pp. 16-27.
- PIGLIA, Ricardo (2005), *El último lector*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- PONS, María Cristina (1999), “La novela histórica de fin del siglo XX: de inflexión literaria y gesto histórico, a retórica de consumo” , en *Perfiles Latinoamericanos*, n. 15, diciembre, pp. 139-169.
- RAMA, Ángel ([1981] 2005) “Los contestatarios del poder” , en *Crítica literaria y utopía en América Latina*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, pp. 78-120.
- ___ ([1984] 2004), *La ciudad letrada*. Santiago de Chile. Tajarar Editores Ltda.

- (1985), “El *boom* en perspectiva” , en *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp. 266-306
- RIVAS, Luz Marina (2004), *La novela intrahistórica. Tres miradas femeninas de la historia venezolana*. Mérida, Ediciones El otro el mismo.
- SARLO, Beatriz ([2005] 2012), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.