

"LOS ÚLTIMOS ESPECTADORES DEL ACORAZADO POTEMKIN" DE ANA TERESA TORRES

Una ficción como espejismo de la memoria

Luz Marina Rivas

Podría decirse que en *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* (1999) de Ana Teresa Torres aparece la ficción como espejismo de la memoria. La memoria es invención construida a partir de retazos que quedan del pasado, objetos que regresan por obra del azar. Estos objetos o retazos del ayer son los disparadores de narraciones elaboradas para dar cuenta de cada vida. "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" (71), dice uno de los personajes de la novela.

En una construcción complejamente lúdica, la novela narra el encuentro de dos personajes solitarios, un contador, narrador protagonista, que casualmente decide tomar un trago en el bar *La fragata* a última hora después del trabajo y una mujer que dice de sí misma que es traductora de una extraña novela en inglés sobre una recreación del mítico personaje de la Grecia antigua que ha sido Eurídice. Se entabla entre ellos una relación que tiene algo similar a la relación entre terapeuta y paciente. Sus conversaciones van develando las sombras del pasado del hombre, que pretendía construirse a sí mismo como un individuo sin memoria y sin historia. La mujer, cuya propia vida es un misterio, de la que poco o nada llega a saberse, hábilmente, como en un juego tan sólo justificado por el azar, va arrancando a su interlocutor las historias de los seres más cercanos e importantes de su vida, su desaparecida esposa también llamada Eurídice, y su hermano mayor, subversivo en tiempos de la guerrilla, posteriormente exiliado y más tarde supuestamente fallecido. A partir de esas historias comienza a elaborar una memoria que se encuentra con la historia venezolana reciente, desde los años sesenta hasta el presente. Los personajes, a partir de sus reflexiones sobre el pasado, discuten acerca del estado de cosas del país y de la sociedad venezolana, desde los arribistas como el insigne *Chalón*, hasta las clases medias que huyen de sus pasados humildes; pasan por el mosaico los empresarios, los empleados asalariados, y se pone sobre el tapete el cambio de los valores del venezolano. Las historias personales ex-

traídas de los textos dejados por el hermano del narrador en una caja de zapatos son fragmentarias y dejan tras ellas muchos vacíos, que ambos van llenando con su propia imaginación:

"—Me gustaría saber más de C.

—En ese caso tendremos que inventarlo.

—Muy bien. Empecemos por el principio" (148).

Ambos han pasado a ser propiedad nuestra. Al fin y al cabo los estamos reconstruyendo y salvando del deterioro en que los había dejado la vida.

Al convertirse la experiencia compartida en una especie de juego, ambos personajes imaginan un encuentro con uno de los posibles testigos de la historia del hermano, la amante rusa, Irene Lénirov y su esposo:

"Tomaremos el té, les diremos que somos sus autores, y que gracias a nosotros podrán tener la vida que quieren" (164).

Se establece así en el interior de la novela un permanente juego metaficcional en que memoria y ficción se espejean y confunden. Esto tiene momentos estelares como cuando la novela se hace consciente de sí misma y dialoga con otras novelas o se ficcionaliza como personaje a la propia autora:

"(...) pasaban en la televisión las aventuras de Rin Tin Tin. ¿Vio usted esa serie?

—Por supuesto. Y también a Mike Nelson, El investigador submarino, pero no se desvíe a otras novelas, eso ya está consignado en *El exilio del tiempo*" (186).

"Volví a buscar en mi maletín y allí estaba el librito que había

comprado en la librería Hispano-Americana de la rue Monsieur Le Prince, y que seguía sin leer. Era una novela titulada *Otra vez Eurídice*, de un tal Richard Crooks, traducida al español por Ana Torres" (303).

La novela parece decir que la memoria no sólo se constituye de las imágenes del pasado personal de cada individuo, sino también del imaginario vicariamente vivido. El cine con sus imágenes reiteradas constituye parte de la memoria individual y puede convertirse en un código para interpretar la propia vida:

"La oportunidad de formar parte de una película de terrorismo y bajos fondos me pareció única" (200).

De hecho, nuestro personaje, antes de conocer a su interlocutora, sólo realizaba tres actividades en su vida de hombre solo, sin familia y sin memoria: el trabajo donde sólo era *el contador*, una moderada actividad sexual sin compromisos con compañeras muy eventuales y ver videos de películas en su casa, en especial, los grandes, clásicos del cine. A lo largo de la novela, los protagonistas, en su investigación-recreación-inventiva del pasado, van contrastando y codificando sus propias experiencias con las de los imaginarios del cine y de la literatura. Así, desde el comienzo de la novela, la memoria se establece a través de sus relaciones con estos imaginarios, como cuando la interlocutora es identificada por el narrador apenas como una imagen de Fassbinder por su extraño impermeable; igualmente, en el primer encuentro la interlocutora recuerda una película, *El corsario de los siete mares*, y la asocia con el pasado:

"Pero ha muerto la fragata, desfragatada para siempre, ha perdido su belleza desarticulada, corroída, horadada, descolorida, quebrada, ensañada de la vida que se odia en su propio espejo y lo rompe insatisfecha de su imagen. Nunca más sus velas espléndidas se estremecerán en el espacio irreal del mar; nunca más ese momento de belleza destructiva en que la fragata venci-

da por el oleaje zozobra contra las rocas, ese instante de pasión que es querer vivir irrumpiendo del naufragio, que querer morir contra la vida. (...) quedará así en las imágenes de otros. Siempre, curiosamente, la muerte organiza nuestras vidas pero pertenece a los otros, a aquellos que serán sus espectadores, afectados o indiferentes, pero finalmente dueños de nuestro acabamiento (...)" (6-7).

Esta cita, del principio, establece ya el proyecto de la novela: 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. Ejemplos de ello, la novela que traduce la protagonista, ficción que espeja la historia de la Eurídice que fue la esposa del narrador. Vida y ficción se constituyen en palimpsestos la una de la otra; o el cuento "Los subversivos", uno de los textos heredados del hermano, en el que se narra una historia que los protagonistas leerán como noticia análoga. Esto parece un homenaje a *Borges*, pues recuerda su cuento "Tema del traidor y del héroe", donde dice el narrador: "Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible...".

Si las vidas son narraciones, tiene sentido entonces que se espejen en los textos de ficción. Los dos interlocutores van encontrando correspondencias entre diversos relatos. El juego de dobles se da en diversos planos: textos con textos o películas, como los citados; espacios con otros espacios, como el *Bar La Fragata* repetido en el bar parisino *La Frégate*. Los personajes mismos van encontrando dobles de ficción o dobles en otros personajes, incluso los secundarios como el Daniel Santos que cantaba en el bar. El hermano del narrador protagonista quiso construirse a sí mismo como un héroe en los tiempos de las guerrillas de los años sesenta en Venezuela, en un afán por espejarse con su abuelo, el general Pardo, caudillo decimonónico. Los *espejeos* pueden ser inversos como cuando la interlocutora sentencia: "Usted es su hermano" (182). La misteriosa interlocutora fingirá ser Irene Lénirov frente a Alberto Araujo; Irene Lénirov en París aparecerá multiplicada por dos para hacer vivir a los protagonistas una película de espionaje; más tarde, la interlocutora repetirá la hazaña de Eurídice. "Todas las mujeres son Eurídice" (12) dice ella, de manera tal que el mito se transforma en imagen de lo que el pasado representa para la novela. Cuando se mira hacia atrás, el pasado desaparece. Quedan apenas imágenes que se diluyen. La memoria opera como los clavos que sostienen a las estatuas en el interior de la novela que traduce la mujer y que dice: "La piedra muerta nos duele con sus ojos cerrados, sostenida a sus clavos para no desmoronarse" (21). En alusión a

"La novela parece decir que la memoria no sólo se constituye de las imágenes del pasado personal de cada individuo, sino también del imaginario vicariamente vivido"



En Ana Teresa Torres memoria y ficción se confunden

este texto, el narrador hará un juego de palabras más adelante:

"(...) sé que quiso darme una clave.

—Un clavo —dije sin saber por qué.

—Un clavo para sostener la estatua, sí". (219-220).

Hacia el final, el mismo texto reescrito de otra manera, ahora en la novela traducida por Ana Torres refiere la imagen de las cariátides como recubiertas por el mito, es decir, por el texto.

Los últimos espectadores del acorazado Potemkin se presenta como una novela en la que Ana Teresa Torres hace gala de su maestría narrativa. Entreteje con un fino humor una estructura compleja de dobles que pone en escena a la ficción como ejercicio de invención de la memoria, en una escritura metaficcional que pareciera resumir lo que es para esta autora el pasado: una colección de textos que se refieren los unos a los otros, un juego de intertextualidades que se constituyen en una cortina que oculta el pasado, instancia inaprensible, como Eurídice.