



La fragmentariedad discursiva
como elemento estructurante de la realización
estética
en *Los últimos espectadores del Acorazado
Potemkin* de Ana Teresa Torres

Carmen Luisa Puerta

Universidad Pedagógica Experimental Libertador
Instituto Pedagógico de Maracay
Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias
carmenpuerta@cantv.net

Resumen: El presente trabajo busca demostrar en *Los últimos espectadores del Acorazado Potemkin* (1999) de Ana Teresa Torres que la fragmentariedad del discurso, paradójicamente, determina la realización estética de la obra. Es decir, si bien es cierto que en el ámbito narrativo y discursivo se percibe una galería de imágenes inacabadas que se suceden una tras otra a manera de calidoscopio, no es menos cierto que desde esos retazos, que invaden la temática y estructura toda de la novela, es posible plantear reescrituras diversas. De esta forma, la hipótesis de trabajo que se formula está orientada a develar cómo la fragmentación, auxiliada y complejizada por la ironía, la intertextualidad, la metaficción y los orientadores metatextuales, escamotea los sentidos totalizadores que la obra ofrece. Esto, sin duda alguna, requiere un minucioso desmontaje a fin de descubrir, a pesar de la sensación de lo inconcluso o acaso por ello, la propuesta estética en la que se insertan los significados últimos y las voces diversas (hablante implícito, narrador, narratorio). El desmontaje en cuestión se hará a partir de los postulados de teóricos como Barthes (1972), Genette (1989), Iser (1992), Krisinski (1998) y Rivas (2000). **Palabras clave:** fragmentación, realización estética, sentidos totalizadores, hablante implícito.

Que alguien
tenga una vida
agitada y llena
de anécdotas le
servirá para
escribir un
libro de viajes,
una interesante
autobiografía,
pero no
necesariamente
una buena
novela.
José María
Espinaza. *El
tiempo escrito*

Mis
recuerdos de
Grecia son
insuficientes
para hacer una
descripción,
encuentro sólo
breves
imágenes,
fotografías
incompletas.

Grecia, para
mí, no es
verdaderament
e un paisaje o
país. Es sólo
un fondo irreal
al que debo
dirigirme para
encontrar la
imagen de
cierre que dé
un sentido al
resto.
Ana Teresa
Torres. *Los
últimos
espectadores
del Acorazado
Potemkin*

Anotaciones que justifican la perspectiva de análisis...

El trabajo que a continuación se propone aspira explorar el universo narrativo fragmentario de *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* de Ana Teresa Torres en un intento por configurar, al menos, una vía de acceso que permita el abordaje crítico de la novela. Es imperativo aclarar, sin embargo, que esta obra, al igual que cualquier otra de la narrativa actual, no acepta lecturas conclusivas ni concluyentes. Por el contrario, el universo narrativo/discursivo y la atmósfera ficcional, en general, están diseñados de tal manera que reclaman la presencia del lector como narrador potencial, esto, por supuesto, trae consigo lecturas múltiples por cuanto el caos del que surge cada reescritura o “creación novelesca” incapacita el ámbito textual para detener o estabilizar una significación única. En este sentido, todo análisis crítico que se pretenda hacer del texto que nos ocupa pasa, de maneja inevitable, por el desmontaje de ese universo discursivo fragmentario que lo caracteriza. De hecho, ese recorte de materiales narrativos y discursivos es, desde nuestro punto de vista, lo que determina el enunciado y la enunciación en *Los últimos espectadores del Acorazado Potemkin*. El lenguaje está inserto en una estructura tan enrevesada que excede el rol de ser, sólo, un conjunto sistemático de signos que propicia la comunicación. Su configuración apunta a metarrepresentaciones del propio género novelesco y los signos se convierten en representaciones/antirrepresentaciones polémicas de fragmentos de diversos discursos provenientes de distintas fuentes. Visto así, el lenguaje no está orientado a facilitar la comunicación, antes bien, se complejiza a tal punto que la novela no entrega nada, no hay anécdota ni certezas, sólo el esbozo de personajes e indicios de algunos hechos que ocurrieron o pudieron ocurrir pero que, en modo alguno, son contados en forma plena.

Como señaláramos al inicio de este trabajo, la fragmentariedad tanto anecdótica como narrativa se hace presente e impide la corporeización temporo-espacial del acontecer interno y externo. El universo ficcional se nos antoja incompleto, los retazos del discurso sólo proyectan bocetos a los que cada lector debe dar cuerpo. El destinatario de la novela debe participar de la multiformidad que exige el ámbito discursivo/ficcional porque, con frecuencia, es enfrentado a una movilidad enunciativa discontinua que está relacionada al mismo tiempo con la posición de un

narrador central, con los desplazamientos de los puntos de vista narrativos, con la indeterminación anecdótica, con los vacíos secuenciales, con la de-construcción de los personajes, con las marcas tipográficas, con la disposición innominada de los capítulos que, paradójicamente, son colocados en una tabla de contenidos, en fin, con las perspectivas de mundo que sugiere el hablante implícito.

Las formas discursivas en *Los últimos espectadores del Acorazado Potemkin* están organizadas en función de un receptor que al participar en un doble juego debe desintegrarlas. Se infiere, entonces, que la literariedad de la obra reclama un lector proteico a imagen y semejanza de la atmósfera ficcional que le otorga sus roles.

En el aparte siguiente se puntualizan algunos de los aspectos desde los cuales es factible acceder a la fragmentariedad de la obra en cuestión.

Espacio delirante: metaficción, intertextualidad e ironía.

En *Los últimos espectadores del Acorazado Potemkin* hay suficientes elementos que, a pesar de ser provenientes de un ámbito delirante, o acaso por eso, permiten establecer aproximaciones desde operadores críticos variables. El estudio que nos ocupa, sin embargo, ha centrado su atención en lo que, a nuestro juicio, domina en el texto novelesco y es determinante para la aprehensión/interpretación de sus significaciones. Nos referimos a la fragmentariedad que, a su vez, es informada por la metaficción, la intertextualidad y la ironía. En la novela, estas herramientas o mecanismos textuales, aunque disímiles, se encuentran estrechamente relacionados no sólo entre sí sino también con las operaciones metatextuales. El metatexto, señala Wladimir Kryszewski (1998), *es ante todo un texto disgresivo* (p. 30). De la manera como lo plantea este autor, *el texto disgresivo* complica la creación novelesca y autorrefleja la discontinuidad funcional que se evidencia en una disgresión liderizada por la ironía que, al mismo tiempo, redefine la ostensible fragmentación marcada por los sistemas axiológicos del hablante implícito [1]. Esto significa que de alguna manera, el metatexto sobredetermina el diseño discursivo y estructural del novela. En consecuencia, las tensiones intra e intertextuales que se producen entre el discurso del narrador y la narración hacen de *Los últimos espectadores del Acorazado Potemkin* un *texto-proceso polémico* que entra en relación con su propio carácter disgresivo. Surge así la dimensión autorreflexiva que no es otra cosa que el metatexto (en relación ecoica de la ironía, la intertextualidad y la metaficción) haciendo gala de sí mismo como instancia reguladora del discurso. De allí que la novela sea a la vez un *comentario* y una estructura narrativa y discursiva.

Galería: fragmentación, lecturas posibles, reescrituras inconclusas

La fragmentación, la metaficción, la intertextualidad, la ironía son, apenas, algunos de los elementos cuyo rastreo es factible en *Los últimos espectadores del Acorazado Potemkin*. Estos cuatro elementos, sin ser los únicos, constituyen formas discursivas simbólicas que fundan, elaboran y sintetizan la literariedad de esta novela a través de una red de interrelaciones que bien pudiese apuntar hacia cuatro re-escrituras posibles: en primer lugar, es pertinente el abordaje crítico desde una “poética de lo femenino” porque, a pesar de que la voz narrativa central es masculina y su discurso menosprecia de modo explícito la figura de la mujer y los roles que le son propios, es obvio que el hablante implícito privilegia la óptica femenina. El discurso está signado por un manifiesto rechazo a la condición de mujer:

[...] las mujeres que había encontrado me parecían apéndices muy colaterales de mi existencia, por lo que había dejado de sentir apremio de incluirlas dentro de mis propios pasos, limitándome a algunos instantes que podría llamar placenteros, aunque quizás el placer sea otra cosa [...] La mujer me sorprendió con una pregunta: La sensación de estar sentado al lado de una siniestra muñeca de cera (todas las muñecas de cera son siniestras, creo) o de un objeto abandonado allí, me había hecho olvidar que podía hablar[...] (p.4)

Observé que... como prospecto resultaría poco brillante porque daba la impresión de ser una mujer bastante despeinada por los aires de la vida [...] (p.5) (suspensivos nuestros)

[...] el extraño tono de su conversación me había divertido, puesto que resultaba un claro indicador de que debía estar completamente borracha [...] (p.8)

Tengo clara conciencia de que el mercado de oportunidades es desleal con las mujeres, y de que para mí, aun cuando de una edad parecida y de muy dudoso atractivo físico, hay mejores opciones, si de distraer la soledad se trata. (p.12)

La hermana, a quien yo no conocía, resultó ser un personaje muy desagradable. (p.17)

[...] me encontraba frente a una persona completamente desequilibrada. No me gusta ser duro, ni mucho menos irónico, con las personas que me inspiran lástima, y ella, con su impermeable de mala calidad y su maletín gastado, me inspiraba mucha lástima. (p. 17-18)

Una de las características femeninas que más me desagrada es su capacidad para tomar iniciativas, fundada en la idea de que ellas tienen la solución de un problema que nadie les ha pedido que resuelvan. (p.31)

Eurídice no era una persona demasiado interesante [...] no era hermosa ni fea, más bien una mujer del montón [...] su rostro era agraciado pero sin ninguna característica especial. Como ella hubo cientos de muchachas, hijas de emigrantes italianos [...] (p.43)

No obstante, la insistencia del narrador en menoscabar la imagen de mujer, en esta novela lo femenino es irreductible a la futilidad. Como se observa en los parlamentos anteriores la voz narrativa que abre el espacio textual, que es la misma que al final lo cierra, y que intenta ser dominante, es masculina. Sin embargo, no podríamos afirmar que la perspectiva desde la que se organiza el acontecer interno y externo en la obra sea masculina y eurocéntrica. De hecho, del análisis detallado del discurso se desprende que el ámbito ficcional se re-construye por obra y gracias de la voz femenina que da pautas a través de indicios e informantes (Barthes) que son decisivos para “conformar” la estructura organizativa” y para acceder a la ideología que, en algún grado, transparenta el discurso. Si bien es cierto que en el mundo narrado encontramos una proyección/descripción de la mujer que procede de lo masculino, no es menos cierto que el rol que la figura femenina desempeña en la obra desdice el discurso que la nombra. Pareciera que la dimensión masculina es presentada en tanto parodia e ironía. No se trata, entonces, de una proyección “desde arriba”. La voz masculina del personaje-narrador relata desde la periferia. Se asume poseedor de lo que fue la vida de su hermano, presume un poder que no tiene ni como personaje ni como narrador. Como personaje lo des-dibuja la vida de otro personaje clave (el

hermano). Es decir, a pesar de que el hermano no está corporeizado y de que el personaje-narrador asume el papel de juez de su vida y de sus escritos, las acciones (aunque en el pasado) y la palabra (presentada como memoria) lo superan; este personaje no tiene accionar propio, tan es así que en algunos momentos la interlocutora lo declara sin ambages:

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 que sería usted? (p.70)

—Eso es lo que le envidia a su hermano. La profusión de señales que fue dejando a su paso. La capacidad de crear recuerdos a partir de simples casualidades. La posibilidad de construir una narrativa de su existencia. (p.177)

Como narrador su discurso depende, sin lugar a dudas, de los designios de la voz femenina. Llama la atención el hecho de que la interlocutora es la que dicta las pautas de lo que habrá de narrar. Los momentos en que el narrador tiene voz “propia” expresa un discurso guiado por la perplejidad a la que lo someten, una y otra vez, los personajes femeninos (Eurídice, la interlocutora, Irène Lenirov, Rosita Fanuil, Chona, Carmen Leonor, la sobrina, las mujeres que en ocasiones le sirven de compañía, C., la esposa del dueño del bar, etc.) sobre los que no tiene ningún dominio y ante los cuales mantiene, a lo largo del acontecer, una actitud defensiva cercana a la misoginia. Cuando narra, dibuja o presenta los personajes femeninos, lo hace desde la pretensión masculina de la superioridad, pero, como efecto contrario, en esos momentos la voz del narrador carece de autoridad, el poder está en la palabra de la interlocutora:

Fue entonces cuando me preguntó si estaría dispuesto a continuar nuestra conversación, y para mi sorpresa accedí. (p.9)

Ella no pareció interesarse en aquella declaración y continuó hablando de su traducción

—voy a leerle un fragmento- dijo autoritariamente (p.14)

La historia de Eurídice no está completa. Creo que debería dibujar su personaje.

—Ya le conté como ocurrieron las cosas -No quería volver a Eurídice y a la vez sabía que no podía impedirlo.

-Hasta ahora me ha parecido que necesitaba contar su misteriosa desaparición, ¿por qué no me habla de su aparición?

—Eurídice no era una persona demasiado interesante.[...]
(p.43)(subrayado nuestro)

—No me ensucie la página -dijo.

—¿Qué página? -pregunté [...]

—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.[...](p.63)

—Quisiera volver a mi página. Esta digresión me da asco. ¿sabe lo peor?[...] ¿su hermano volvió después del exilio de Santo Domingo?(p.64)

—Le confieso que me irrita este juego de comparaciones. C. versus Irène Lenirov. El banquero versus Miret. Mi hermano y yo. Tengo la impresión de que usted nos va dividiendo en héroes y antihéroes y no sé en que funda su derecho a formar estos dudosos bandos.

—Estoy tratando de construir unos personajes. No es nada personal [...](152)

En otras palabras, el ámbito narrativo con premeditación re-crea la perspectiva femenina que el hablante implícito ha impuesto. Esto se hace notorio hasta en la transgresión de los mecanismos de construcción de la novela. Uno de los géneros de lo íntimo como es el diario, por tradición, atribuible a la privacidad, a la sensibilidad y a la necesidad de comunicación de la mujer, en este caso, es escrito con palabra de hombre lo que trae consigo una subversión de roles que se nota, todavía más, cuando el narrador nos informa que esos escritos, *fragmentos*, *apuntes*, *bocetos*, que contienen la vida política del país de principios y mediados del XX contada desde la periferia y el exilio, se titulan *la noche sin estrellas*, nombre, por cierto, cercano a lo romántico (asociado a lo femenino).

Al igual que el narrador, los otros personajes masculinos (Alberto Araujo, el general Pardo, Daniel Santos, Don Silverio, el esposo de la sobrina, el hombre-orquesta, Miret, el dueño del bar, los amigos, los policías, Vicente Roig, el loco de Turmero, etc.) tampoco tienen voz propia, existen en tanto son enunciados por la interlocutora. Cuando ese enunciado sostenido por la voz femenina desaparece para dar paso a la re-escritura de otros espectadores (los lectores) esas figuras masculinas cobran apariencia de sombras y algunos que ya lo eran quedan desvanecidos. Incluso el espacio en el que se desarrolla la atmósfera ficcional, *La fragata*, que también es re-creado por la voz femenina es borrado junto con los personajes. A despecho del narrador, el texto de ficción queda des-montado, y con él la Historia queda desacralizada. La perspectiva masculina, por su parte, percibe el espacio demasiado real o ¿demasiado plano?. Quizás por eso cuando desaparece la interlocutora sólo quedan escombros, el diálogo se diluye porque los personajes ya no tienen voz. Hacia el final de la obra, como al principio, el lector sólo tiene retazos a partir de los cuales tendrá que re-escribir la novela y la Historia. En el espacio textual sólo encontramos fragmentos, historias que se entrecruzan: la “traducción” de una supuesta novela cuyo título es *The second death of Eurydice*, las “anotaciones” del nieto del general Pardo intituladas *La noche sin estrellas*, el discurso analítico correctivo que realizan narrador e interlocutora en torno a ciertos contenidos de esas memorias presentadas como diario, los enunciados del discurso central que buscan convertirse en análisis crítico de “imágenes cinematográficas” de diferentes películas, y de “posiciones cuestionadoras respecto a otras obras”, incluso de la misma autora, las microhistorias (la de Chalón, por ejemplo) son jirones de la memoria y el olvido que le son entregados al lector para que los complete. Así, en la estructura de *Los últimos espectadores del Acorazado Potemkin* se pone de manifiesto una suerte de *collage* narrativo que connota un sincretismo que engloba, re-elabora, re-articula el lenguaje, el espacio y el tiempo de una forma en que la interpretación y comprensión de la novela quedan supeditadas al universo cognitivo de cada lector.

La segunda posibilidad de re-escritura tiene que ver con el abordaje de *Los últimos espectadores del Acorazado Potemkin* a partir de una perspectiva intrahistórica, esto es, la novela vista cómo el relato ficcional de la historia narrada desde los márgenes. Lo histórico es vivenciado y de-construido desde lo subjetivo/emotivo/sensible/cotidiano a través de personajes subalternos, seres humanos comunes en una gran urbe, que no han sido hacedores de la historia reconocida como oficial, ahora pueden, por tanto, cuestionar el afán de verdad que desde siempre se le ha adjudicado a lo oficial. En el caso específico que estamos estudiando, la mirada histórica trae consigo una pretensión de identidad más individual que colectiva. A propósito destaca Luz Marina Rivas (2000) que toda novela intrahistórica comporta *tres formas de búsqueda de identidad: desde los Estados Unidos en la configuración de una minoría latina con fuerza propia, desde cualquiera de los países latinoamericanos y desde un no lugar o exilio interior*. (p.66). En sintonía con lo planteado por Rivas, creemos que la búsqueda de identidad en *Los últimos espectadores* viene dada por la reinterpretación de lo histórico que se hace teniendo presente *lo inmediato, lo local y lo familiar*. Estos tres aspectos están contenidos en lo que la autora entiende cómo *la manera de imaginar la historia desde los países latinoamericanos*. Ahora bien, en la novela en cuestión, la historia del General Pardo y de su nieto, que es también la historia de los años de la más cruenta violencia política en Venezuela, está narrada desde una mirada caleidoscópica que se extiende a la historia familiar y a la cotidianidad que la circunscribe. Por obra y gracia de la lasitud que invade la vida, y por ende la palabra, del narrador, cobra fuerza la palabra de los *otros* y su poder sobrepasa los espacios cerrados, planos, cuadriculados en los que se desenvuelve el personaje central. Escuchamos así la voz de los exiliados (en el sentido político y en el sentido espiritual, ético y moral); Irène Lenirov, los nietos del General Pardo, la interlocutora, Alberto Araujo, nos hablan en la distancia, congelada por la memoria, de un país que reconocemos como propio. Los fragmentos de *La noche sin estrellas* (título impensable para abarcar parte de la historia patria) nos son otorgados mediante un discurso que, en un doble juego, cuestiona y es cuestionado. Funge como calidoscopio histórico que nos da cuenta de los sistemas referenciales [2] presentes en la obra.

Otro enfoque viable para el análisis crítico de *Los últimos espectadores del Acorazado Potemkin*, es el acercamiento a lo que pudiéramos llamar la materia prima que sostiene la fragmentariedad del discurso. Es decir, la proyección que en la atmósfera ficcional se hace de la intertextualidad y la metafiction. Esas herramientas textuales son, en una perspectiva hipotética, las que logran que la representación discursiva y narrativa de lo real, la función del narrador, la organización novelesca del tiempo y el espacio, la ironía, la función de los personajes, la subjetividad comprendida como isotopía y como mensaje, se subviertan a un punto en el que problematizan la literariedad de la obra: lo lúdico es puesto en escena mediante el uso abundante de citas, alusiones, propuestas estéticas; el caos y la perversión se apoderan del espacio textual y, en consecuencia, el metatexto y el intertexto reinan como operadores discursivos.

En *Los últimos espectadores del Acorazado Potemkin*, el discurso base, el del narrador, está subordinado a otros discursos paralelos que en adelante, técnicamente, llamaremos metatexto e intertexto. Estos discursos autoreflexivos por naturaleza, guían la estructura narrativa en la mencionada obra hacia una polifonía que despliega significaciones múltiples y contrapuestas. Los enunciados contrastivos se resuelven sólo a través de otro metatexto, lo que trae consigo el comentario infinito. Todos los discursos yuxtapuestos en el texto son comentados, re-creados, convirtiéndose así en un metadiscurso de las estructuras topológicamente dispuestas. Tal como se ha venido insistiendo eso refleja la complejidad y variedad de las relaciones transtextuales presentes en la novela. Es imprescindible dejar sentado que, aun cuando, los mencionados mecanismos transtextuales adquieren en esta obra un relieve particular en tanto definen la dinámica interna de la misma, no constituyen un

paradigma crítico absoluto. Son, apenas, dos de las formas discursivas simbólicas que fundan, elaboran y sintetizan la literariedad de esta novela. Esto resulta comprensible porque en *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* los constructos propios del género novelesco son inasibles; se plantea un juego en que los sistemas referenciales diseminados en el texto se perciben, en apariencia, desvanecidos y la ficción es elevada a un grado en el que el autor, el narrador, el hablante implícito y los personajes participan, sin distinción, de la fragmentación que signa el ámbito discursivo y que es informada por la intertextualidad y la metafiction. De esta manera, en el texto confluyen lo paródico y lo irónico que devienen en una doble alegoría de los sistemas referenciales que forman parte de uno y de otro mecanismo transtextual:

Al referirse a la intertextualidad señala Gerard Genette (1989) [es]:

Una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio que es una copia no declarada pero literal; la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo. (p.10)

Esa definición y/o caracterización que hace Genette de la intertextualidad nos interesa si entendemos el término *texto* desde de su acepción más amplia, es decir, como complejo de significantes. Entonces, nos es dado sostener que la estructura de la novela que estamos estudiando y *El Acorazado Potemkin* (película) mantienen una relación a través de la intertextualidad. Es indiscutible que, entre el montaje de imágenes que caracteriza la película y el montaje de discursos, escenas, historias, intrigas que signan la novela, media un diálogo que es el que al final de cuentas conduce hacia la significación de la obra. Es ese mismo diálogo el que imposibilita una lectura lineal e unívoca de *Los últimos espectadores del Acorazado Potemkin*. Hay, en el ámbito narrativo, *un plagio* de la estructura de la película, orientado a la producción de un impacto, “una toma de conciencia”. Ese plagio viene acompañado por los otros dos tipos de intertextualidad mencionados por Genette, las que se dan a través de *la cita* y de *la alusión*. Lo concerniente a la primera se evidencia en varios momentos en que narrador e interlocutora traen a colación películas, canciones, novelas, poemas, que son utilizados para explicar(se) el sentido de las situaciones en las que están insertos

[...]-Eso era antes de que estas estúpidas nos rompieran los oídos con Pablo Milanés y *La canción del elegido*

-Creo que es de Silvio Rodríguez.

— Es igual, no soporto ya a ninguno de los dos. Hace tiempo que sólo quiero escuchar música renacentista. La barroca la han agarrado para anunciar latas de atún. (p. p. 55-56) (cursivas de la autora)

Otra muestra de la *cita* como modalidad de la intertextualidad la tenemos al principio de la novela, cuando el narrador-personaje y su interlocutora intentan nominar el espacio en el que habrá de desarrollarse el acontecer

[...] Así, por ejemplo, lo que verdaderamente constituye una fragata para mí es la imagen de Errol Flynn y Maureen O’Hara en una película de

corsarios por los años cincuenta. Veo claramente a Errol Flynn con una camisa blanca desgarrada subiéndose al palo mayor con una bella mujer de pelo rojo y largo, también falsamente sucia y rota, entre los brazos, y escucho la música de fondo en un acorde triunfal dentro de un título que pudo ser *El corsario de los siete mares* [...] (p.5)

Como hemos querido destacar, la intertextualidad recorre el texto de una manera tal que funda y sostiene la estructura ficcional porque crea aquella *relación de co-presencia*. De allí la propuesta de considerarla como clave para entender el texto. Sus modalidades cifran, en interacción con la metaficción, los mundos posibles que la novela sugiere.

Otro teórico, Riffaterre (citado por Genette), por su parte, al abordar la intertextualidad la ubica en el orden de las microestructuras semántico-estilísticas, “al nivel de la frase, del fragmento o del texto breve” (p.11). Esta forma de la intertextualidad estaría contenida en lo que Genette ha llamado *la alusión* que es, quizás, la más explícita y frecuente en la novela objeto de estudio. Entre las alusiones, además de referencias a diversas películas (*Deseperación*, *Netchaiev ha vuelto*, *Fanny y Alexander*, etc.), y series (*Nikita*, *El derecho de Nacer*), tenemos los comentarios aparentemente ingenuos de obras literarias, entre las que cuentan, *El libro de Manuel*, *El exilio del tiempo*, *El romancero de Castro Alves*, la mención de autores, cantantes, o directores de cine, tales como Virginia Woolf, Machado, Simone de Beauvoir, Sartre, Whitney Houston, Harrison Ford. Estas *alusiones* abundan en la novela e interpelan, como ya lo anunciáramos, el universo cognitivo del lector

[...] Usted puede comprar una franela con el rostro de Bob Marley, de Virginia Woolf, del Che -si todavía queda alguna en manos de un anticuario- de Reagan o del Pato Donald. Todas cuestan lo mismo. Puede ponerse una franela Benetton con un hombre muriendo de Sida o una que reproduzca las gastadas latas de Coca-Cola de Andy Warhol. Una que diga “siento orgullo de ser gay”, y otra que diga, “siento orgullo de haber matado a un gay”. (p.54)

[...]No me interrumpa con necedades, leí en alguna parte que las novelas son lugares donde todo el mundo se conoce. Y, además, el Alberto Araujo que usted conoció era un futuro personaje de *País Portátil* (p.116)(cursivas de la autora)

En *Los últimos espectadores del Acorazado Potemkin* hay un cuestionamiento sistemático del sentido de la Novela. Desde las primeras páginas, el narrador-personaje y *su interlocutora* hablan acerca del proyecto de ésta última que no es otra cosa que la traducción del inglés de una novela titulada *La segunda muerte de Eurídice*. A la par que la interlocutora presenta fragmentos de la aludida traducción, el narrador-personaje cuenta *otra* historia, una personal que él denomina *La Misteriosa desaparición de Eurídice*. Ambas historias se entremezclan al punto que en el discurso fragmentario se produce una especie de convergencia textual y humana. La fusión de los dos discursos trae consigo la alteridad de los personajes y con ello el polimorfismo textual de la novela. Paralelo a esos dos discursos, están también los fragmentos de *La noche sin estrellas*. Es a partir de estos bocetos, que contienen las memorias *del hermano* del narrador, que todo en la obra se interpenetra a plenitud. Cada uno de esos discursos en la novela se diferencian por cursivas. Dos de ellos, *La segunda muerte de Eurídice* y *La noche sin estrellas*, son comentados por el narrador y por su interlocutora en una forma en que resultan re-creados y re-inventados de manera reiterada. “No hay nada sacrosanto en un texto. No hay certeza que recuperar” (p.24), señala uno de los personajes de la novela. El encabalgamiento de enunciaciones signa todo el ámbito narrativo y ficcional; hay enunciados que lo manifiestan con absoluta transparencia y perversión:

—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 [...] (p.63)

De la interpenetración e interrelación de enunciados surge la ambigüedad, pero aún en la confusión descubrimos que la estructura de la novela está basada en una técnica de contrastes similar a la que se desarrolla en la película *El Acorazado Potemkin*. El principio del montaje contrastivo proviene, tal como lo percibimos, de la conciencia organizadora del hablante implícito que al mismo tiempo va dictando pautas para disponer el ámbito ficcional y desde él re-construir, cual espejos múltiples, la Historia. Nos referimos aquí a lo que hemos venido aludiendo como metaficción. Genette (op. cit.), al teorizar sobre ese aspecto destaca que *ésta es la relación - generalmente denominada comentario- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite sin nombrarlo. (p.13)*. Esa relación se advierte en *Los últimos espectadores del Acorazado Potemkin*, además de por las formas arriba explicitadas, a través de una relación crítica que se establece por un lado con la Historia y por el otro con planteamientos estéticos concretos. En el primer caso, sistemas referenciales históricos se hacen presentes sin convocarlos de modo expreso, atraviesan todo el hilo narrativo de la novela y son reinterpretados una y otra vez en la ficción. En el segundo caso, ya sea desde la mirada del narrador, de los personajes o del hablante implícito, la novela se cuestiona a sí misma:

Usted también habrá protagonizado escenas que han ido cayendo en las bajadas de telón, dejándonos como actores principalísimos que somos, en permanente búsqueda de nuestro autor [...] (p.7)

[...] 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. (p.78)

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario



editorial del cardo