

LA FICCIÓN INVENCIBLE DE RODRIGO BLANCO CALDERÓN

Erika Roosen
Escuela de Letras, UCV
erikarooosenla@gmail.com

RESUMEN

En tiempos de crisis políticas y sociales los escritores suelen verse en la necesidad de reflejar la realidad en sus obras de creación, generando así la escritura comprometida. Sin embargo, sólo los verdaderos artistas logran reinterpretar esa realidad, convertirla en imágenes y no en ideas, fundirla con la obra para alejarse de las propuestas panfletarias. Es éste, sin duda, el caso de Rodrigo Blanco Calderón. Por eso, las líneas que siguen a continuación pretenden ser un acercamiento a su narrativa, que pasará necesariamente por una reflexión sobre la tragedia clásica, ya que los cuentos que he escogido para el estudio son "Los invencibles" y "El último viaje del tiburón Arcaya": en ellos, lo fatídico parece marcar el tono de la narración.

PALABRAS CLAVE: HISTORIA, FICCIÓN, TRAGEDIA.

ABSTRAC

In times of political and social crisis writers often need to reflect reality into their creations producing the so called engaged literature. However, only true artists achieve to reinterpret said reality, turn it into images rather than ideas, and fuse it with their work to avoid propagandistic proposals. Doubtlessly, this is the case of Rodrigo Blanco Calderón. Therefore these upcoming lines aim to approach his narrative through a necessary reflection on classic tragedy for in the short stories I have chosen to review, "Los invencibles" and "El último viaje del tiburón Arcaya", the fatefulness seems to set the mode of narration.

KEY WORDS: history, fiction, tragedy.

“Un personaje venezolano de la década de 1998 [sic] hasta nuestros días que no refleje de algún modo, así sea por omisión, lo que pasa en el país, es inverosímil”.

Rodrigo Blanco Calderón

En su libro sobre los *Pensadores rusos*, Isaiah Berlin propone dos categorías de escritores para definir las diferentes concepciones artísticas de finales del siglo XIX. Por un lado, estarían los escritores “franceses” para quienes “la vida privada de un artista no valía más que la de un carpintero” y, por el otro, los escritores “rusos” que sentían al hombre como un ser indivisible, por lo que encontraban falso decir “como artista creo esto, y como votante siento aquello” (1992: 153). En vista de esto, afirma Berlin:

A todo escritor ruso se le hizo sentir que se hallaba en un escenario público, rindiendo testimonio; de modo que el más pequeño lapso de su parte, una mentira, un engaño, un acto de tolerancia para consigo mismo, una falta de celo por la verdad, era un crimen odioso. (1992: 254)

Esta certeza de compromiso, tan arraigada en la gran mayoría de los escritores rusos de finales del siglo XIX, sólo puede comprenderse al recordar la crisis política y social que se cernía sobre el país en aquel entonces y que terminaría por materializarse en la Revolución de Octubre de comienzos del siglo XX. Es sin duda característico de los tiempos de crisis el hecho de que los escritores se sientan llamados

a abandonar el palco del espectador para subirse a la tarima de la acción, tal y como lo pedía Albert Camus en uno de sus discursos¹. Y Venezuela no ha sido en modo alguno la excepción. Vale recordar, por ejemplo, a los poetas de la llamada Generación del 18, la gran mayoría de los cuales fue preso político de la dictadura gomecista como consecuencia de su quehacer literario e intelectual. Es por esto, seguramente, que el cuentista Rodrigo Blanco Calderón comentó, en una entrevista para el diario *El Nacional* (2007), que “un personaje venezolano de la década de 1998 [sic] hasta ahora que no refleje de alguna manera, así sea por omisión, lo que pasa en el país es inverosímil”. Y estas palabras quedan demostradas en cada uno de sus textos, en los cuales la situación de crisis que se vive actualmente en Venezuela está siempre, de algún modo, reflejada.

Jean Paul Sartre, en su texto *¿Para qué sirve la literatura?*, comentaba que toda obra de arte, especialmente la literaria, debía comprometerse con su tiempo, reflejarlo de algún modo; pero luego aclaraba que “no es necesario, e inclusive es profundamente deseable que todas esas preocupaciones no sean dadas en la obra en su forma de realidad nombrada” (1970: 106). Si se va a hablar de la amenaza que se cierne sobre nosotros por la existencia de la bomba atómica, explicaba Sartre, es mejor hacerlo sin mencionar directamente dicha bomba. Esto es, exactamente, lo que logra Blanco Calderón en sus cuentos. La irrupción del sustrato histórico en ellos nunca se da en su forma de “realidad nombrada”, hasta el punto en que incluso el término “sustrato” se siente un tanto rígido: más valdría, en el caso de sus cuentos, referirse a una “atmósfera” histórica. Es por esto que, en las páginas siguientes, trataré de analizar las estrategias narrativas por medio de las cuales Blanco Calderón presenta, en “Los invencibles” y en “El último viaje del tiburón Arcaya”, dos momentos históricos de los últimos años sin perder por un instante el valor de la ficción. Si es cierto, como afirmaba Vasili Kandinsky, que el arte que sea sólo “hijo de su tiempo”, “no encierra ninguna potencia a futuro” y que, por lo tanto “muere moralmente en el momento en que desaparece la atmósfera que lo ha creado” (1992: 25), entonces vale la pena detenerse en esos aspectos de la narrativa de Blanco Calderón que la sustraen de “su tiempo” para instalarla en el espacio atemporal del que hablaba Kandinsky.

¹ “Conférence du 14 decembre 1957” (1997: 23-66).

LAS DOS HISTORIAS, BREVE RECORRIDO FORMAL

“Hace de un asunto histórico y político pasto de lo personal, de lo que llevado a lo humano palpitante duele e interroga”.

Nelson Rivera

En un intento teórico por conceptualizar el género, Brander Matthews comentaba que “un cuento se ocupa de un solo personaje, de un evento único, de una única emoción, o de una serie de emociones evocadas por una situación única” (en Pacheco y Barrera, 1997: 59). Sin ánimos de entrar en discusiones con respecto a la difícil tarea de definir un género literario, es interesante comentar que no es así como están conformados los cuentos de Rodrigo Blanco Calderón. En efecto, tanto “Los invencibles” como “El último viaje del tiburón Arcaya” se constituyen a partir de dos historias que parecen paralelas dentro del relato, pero que terminan por encontrarse y confluír en un final común. En el caso de “Los invencibles”, aparece por un lado la historia de la relación de Camilo con el narrador y, por el otro, esa vivencia casi onírica que tiene Camilo en la Plaza Francia de Altamira y que alude al tiroteo histórico ocurrido en el lugar. Del mismo modo, en “El último viaje del tiburón Arcaya”, es la historia de un breve encuentro amoroso en la playa de Buchuaco la que termina por confluír con el recuento de la tragedia ocurrida en el estado Vargas en el año 1999.

En *El contenido de la forma* (1992) explica Hayden White que, como se evidencia a partir de su título, la forma y el contenido no son mundos separados sino que, muy por el contrario, parte importante del contenido viene dado en la forma. La cita anterior de Matthews se torna interesante en este sentido puesto que, sin duda, de haberse quedado Blanco Calderón con “un evento único”, sus cuentos hubiesen perdido profundidad o, para decirlo con palabras de Kandinsky, probablemente hubiesen permanecido siendo únicamente hijos de su tiempo. De hecho, en “Los invencibles” todo el relato casi onírico de Camilo sobre lo ocurrido en la plaza adquiere otra dimensión con el énfasis que pone el narrador en el convencimiento del personaje sobre su “invencibilidad”: como veremos, gracias a esto, da la impresión de que el tiroteo no ha ocurrido en el espacio físico de la plaza, sino en el espacio anímico del personaje. Del mismo modo, en “El último viaje del tiburón Arcaya” la fatalidad que se ha cernido sobre

el estado Vargas y que el narrador ha relacionado con las continuas derrotas del equipo de béisbol de Los Tiburones de La Guaira se revaloriza por completo al terminar fundiéndose con ese Buchuaco donde ha ocurrido el encuentro entre el narrador e Irene.

Es, entonces, gracias a la construcción de los cuentos a partir de dos historias que confluyen en una sola que Blanco Calderón logra “rebasar los límites de la localización”, tal y como exigía Luis Barrera Linares (1997). De este modo, sus cuentos terminan por cumplir con la operatividad semántica que, según Barrera Linares, es propia del género: “traspasar las perspectivas del tiempo y del espacio particulares” (1997: 39).

DESTINO Y TRAGEDIA, BREVE RECORRIDO TEMÁTICO

“Mi humanidad está en sentir que somos voces de una misma penuria”.

Jorge Luis Borges.

“**Bacca:** Y ¿qué quiere decir que un destino no traiciona?
Orfeo: Quiere decir que está dentro de ti, es cosa tuya; más hondo que la sangre, por encima de toda ebriedad. Ningún dios puede tocarlo”.

Cesare Pavese.

Al referirnos al suceso histórico del deslave ocurrido en el estado Vargas hace diez años, necesariamente hablamos de “tragedia”. La indefensión y la muerte que todos presenciamos (que todos sufrimos) en ese momento devinieron naturalmente en compasión y temor, esas dos emociones de la *catharsis* característica de las fiestas dionisiacas. En este sentido, es comprensible que, para escribir sobre ese momento, Blanco Calderón haya escogido no las formas de la tragedia griega, mas sí su contenido profundo. Las lluvias continuas, los ríos que bajan con furia de la montaña, esos elementos de lo *real* allí representados nos conectan de inmediato con las plagas igualmente incontrolables de Tebas, ocasionadas por la “ceguera” de Edipo. Y

es de la *hybris* descrita por Aristóteles² que surge también este *castigo*: el presidente de Venezuela, quien por lo demás no carece, como bien ha demostrado en los últimos años, de ínfulas de “rey”, decidió “recordar las impías y extravagantes palabras de Simón Bolívar (...): ‘¡Si se opone la naturaleza, lucharemos contra ella y haremos que nos obedezca!’” (2007: 86)³. Y, con esto, “en la noche de ese día, el 15 de diciembre de 1999, se desató la tragedia”. La dimensión mítica, trágica, que se desprende de esta comparación termina por afianzarse en el relato en la medida en que se revela el carácter de destino, la presencia de lo inexorable: para Juan Pedro, uno de los personajes del cuento, “era evidente que los Tiburones y La Guaira, el equipo y la ciudad, sus fanáticos y habitantes, habían sido elegidos para la desgracia por Dios o por el destino” (p. 100).

Paralelamente, es la presencia del destino la que conecta al narrador y a Juan Pedro con el equipo de los Tiburones de La Guaira con la tragedia. El narrador comenta que, en su caso, “todo surgió a partir de los 10 u 11 años” cuando comenzó “a cultivar un ‘guairismo’ algo ostentoso y voluntario” (p. 87). Del mismo modo, Juan Pedro se convierte en fanático del equipo la primera vez que asiste al estadio a ver a Los Tiburones, cuando gana el premio y recibe la pelota firmada por el jugador Leonel Arcaya. Pero lo que en principio les resulta a ambos cuestión de azar o de “capricho”⁴, se revela finalmente como un sentir signado de antemano para que pudiese darse el encuentro entre ellos. Y es por esto que tampoco resulta azaroso el hecho de que el narrador relacione la “mala suerte de su equipo” con la lista de sus “amores frustrados” (p. 88): es esa comparación la que lo llevará a recordar el encuentro que tuvo con Irene en la playa de Buchuaco, un encuentro amoroso que, finalmente, deviene destino y se carga de una significación casi mítica al ser ése el espacio que recibe el cuerpo de Leonel Arcaya en su “último viaje”.

² En la *Poética* explica Aristóteles que el héroe “no llega a la desdicha por maldad o perversidad sino por algún error propio de quienes gozan de fama y de fortuna, como Edipo y Tiestes”, es esto lo que se ha dado a conocer como la *hybris*, la desmesura que da paso a la tragedia (1998: 14).

³ Todas las citas de los cuentos de Blanco Calderón han sido tomadas de la edición de Mondadori del año 2007. A partir de este momento sólo se colocará el número de página en las referencias.

⁴ El narrador comenta que “debían pasar muchos años para que la vida me demostrara que la pasión por esas estrofas no era un capricho” (2007: 88).

En “Los invencibles”, la presencia del destino resulta menos evidente, en el sentido de que no aparece nombrado explícitamente; sin embargo, desde el comienzo del cuento se hace alusión a él. “Camilo está convencido de que somos invencibles -comenta el narrador- No hay manera de hacerle creer lo contrario. Uno puede ver en sus ojos, en esa mezcla de cansancio y pedertería que hay en ellos, que está convencido” (p.13). Como veremos, en cierto modo es de ese convencimiento del personaje que surgirá la tragedia.

En la *Poética*, Aristóteles plantea que la tragedia se conforma, en su argumento, por dos partes: el reconocimiento y la peripecia. Si entendemos que la peripecia es “la transformación de lo actuado en su contrario”, como explica el propio Aristóteles, y que el reconocimiento es “un cambio de la ignorancia al saber, que genera el amor o el odio de quienes están predeterminados para la felicidad o la desdicha” (1998: 12), podemos situar claramente estos dos momentos en “El último viaje del tiburón Arcaya”. Sin duda, el cambio de la peripecia sería éste de la debacle presente tanto en el *estadio* como en el *estado* que da paso a la tragedia; y el reconocimiento, ese instante hermoso en el que todo adquiere otro sentido, en el que se da el paso “de la ignorancia al saber”, aparecería al final cuando Juan Pedro le dice al narrador que el cuerpo de Leonel Arcaya ha llegado a esa playa donde él conoció meses atrás a Irene. Pero, tratar de rastrear la aparición de estos dos momentos en el argumento de “Los invencibles” resulta más complicado.

En su libro *Ifigenia. Mitología de la doncella criolla*, la profesora María Fernanda Palacios apunta que la

adicción al tono enfático y mitinesco de la arenga, a cierta sentenciosa solemnidad, son signos evidentes de una resistencia para lo conversable, una incapacidad para esos tonos menores y bajos de la conciencia que hacen posible la reflexión y la intimidad. (2001: 22)

En “Los invencibles” el narrador comenta que a veces prefiere “la discordia, la fiesta de botellas rotas y sillas que vuelan, la poética sangre de un golpe en la ceja” a los silencios de Camilo, porque con ellos él nunca sabe bien qué pasa, “hacia dónde se prolongan y dónde

terminan” (p. 15). Por analogía, podríamos pensar que en los silencios de Camilo se abren las puertas para esos “tonos menores”, para la “reflexión y la intimidad” descritos por Palacios. Y, si es cierto que en esos silencios surge esa conexión con lo íntimo, con lo auténtico, entonces resulta significativa la imagen que ellos dibujan en la imaginación del narrador:

Me veo a mí mismo, junto a Camilo y los chicos, encabezando una multitud de jóvenes, viejos y niños que se dirigen con paso firme y sin amuletos hacia un desbarrancadero. Al fondo de ese desbarrancadero hay, por supuesto, fuego. El fuego nos consume a todos. O, por lo menos, eso es lo que pensamos al principio. La gente arde, grita y se quema. Cada uno de nosotros, entre las llamas y el humo, se ha separado de los demás. Finalmente, cuando el fuego ya se ha consumido después de arder durante varios días, después de dorar con su lengua a la multitud entera, entre escombros y cenizas, caminando entre los muertos y el resuello de un último viento, nos volvemos a encontrar. Allí, en el único espacio de la tierra no tocado por las llamas, nos volvemos a encontrar, nos vemos a los rostros y es como si no hubiese pasado nada. (p. 16)

Esta imagen, que es la continuidad del convencimiento de Camilo de su invencibilidad, acompaña su vivencia en la Plaza Francia de Altamira, de modo que termina por demostrar que también Camilo estaba signado por ella, que hay algo de fatídico en ese convencimiento que lo lleva a “la tierra maldita”.

Pero la peripecia, el reconocimiento, no parecen darse sino hasta el último momento, ése en el que, luego de contarle todo lo que ha ocurrido en la plaza, Camilo vuelve a mirar al narrador “como esperando algo de él” (p. 34). A diferencia de la historia del deslave presente en “El último viaje del tiburón Arcaya”, el tiroteo de la plaza vivido por Camilo está marcado por la presencia de ciertos elementos fantásticos, de modo que todo el relato asume un cierto carácter onírico. Por esto, es difícil tratar de desentrañar ese instante en el que el narrador le entrega a Camilo los libros que lo arrojan “a la ternura o a la intemperie”. Sin embargo, los indicios revelan que el

cambio, tanto la peripecia como el reconocimiento, se están dando en ese momento: luego del fuego y de su abismo, Camilo se está “reconociendo”, al tiempo en que el narrador lo está dejando partir. Y digo partir en un sentido complejo: con la entrega de esos libros queda claro que el narrador se está despidiendo de su amigo. Por eso, sin duda, se queda mirándolo desaparecer “en el último roce de la esquina y la madrugada” (p. 35).

LA DESMESURA Y LO FATÍDICO, EL POR QUÉ DE LA TRAGEDIA

“Es probable que esta ley de vida sólo aplique para estos personajes. Una convicción suicida que nace y muere con ellos”.

Rodrigo Blanco Calderón.

Entre el argumento de la tragedia clásica y el argumento del cuento “El último viaje del tiburón Arcaya”, hay una diferencia importante, ineludible para el análisis. Lejos de quedarse en el posible sufrimiento del hombre que, con sus palabras, desencadena la tragedia, Blanco Calderón se adentra en las consecuencias de la tragedia en quienes deben padecerla de modo directo. Menos que los posibles (discúlpese la insistencia con respecto a esta duda personal) padecimientos del presidente, a él le interesan los padecimientos reales de esos dos jóvenes ligados, por el destino, a La Guaira. Es por esto que esa clásica relación entre la desmesura, la *hybris*, y la tragedia no llega a darse, revelándose así el carácter incomprensible y fatídico del destino que, tanto el narrador como Juan Pedro, deben vivir. No es casual, por esto, la aparición de Job dentro del relato. Recordemos que, según el Antiguo Testamento, Job es un hombre sencillo, temeroso de Dios, a quien el diablo decide, con permiso de ese “buen” Dios, tentar. Tal y como comenta el narrador, la historia de Job lleva a sus límites “la experiencia humana más exigente de todas: la fe” (p. 94). En definitiva, la imagen del sufrimiento de Job al ver cómo sus hijos mueren uno tras otro, cómo pierde todos sus bienes, abre las puertas para esa otra imagen de lo fatídico: los ríos crecidos que arrastran los cuerpos

inertes al mar. Sin embargo, hay una diferencia importante entre la historia de Job y la historia que relata Blanco Calderón en su cuento. George Steiner en *La muerte de la tragedia* afirmaba que, a pesar del carácter fatídico de lo vivido por Job, no se trataba realmente de una tragedia, en el sentido clásico, puesto que Dios terminaba por recompensarlo por sus sufrimientos y “donde hay compensación hay justicia y no tragedia” (2001: 9). En este sentido, la historia de Blanco Calderón está mucho más cerca de la tragedia en el sentido clásico porque entiende que “las fuerzas que modelan o destruyen nuestras vidas se encuentran fuera del alcance de la razón o la justicia” (2001: 11).

El caso de “Los invencibles” es distinto. Mucho he afirmado a lo largo de estas páginas que da la impresión de que es Camilo quien desata los acontecimientos de la plaza, ya que éstos parecen darse en su interior, en un espacio anímico más que en uno físico. Sin duda, ha llegado el momento de matizar un poco semejante afirmación. En la “Nota preliminar” que escribe Blanco Calderón para *Los invencibles*, libro que recoge los dos cuentos que analizamos, se lee que “‘Los invencibles’, el cuento que le da el título al volumen, es un relato realista que deviene en fantástico” (p. 11). En efecto, hasta el momento en que el Camilo comienza a contar lo que ha vivido en la plaza, todo el hilo del cuento es absolutamente realista. Pero, paradójicamente, con la inclusión de los acontecimientos *reales*, históricos, el cuento termina por devenir fantástico.

Una insistencia de Camilo es la que marca la irrupción de lo extraño, de lo raro: una y otra vez afirma que, cuando él y Julia llegaron a la plaza, en ella no había nadie. Fue por eso que, inspirados por las emociones profundas que en ellos había despertado la película que acababan de ver, comenzaron a hacer el amor allí mismo. Es difícil precisar en qué momento exacto el realismo del cuento se convierte en fantástico pero, sin duda, en la imposibilidad de conjunción de los dos tiempos que narra Camilo aparece el extrañamiento: al mismo tiempo que insiste en que ellos estaban solos en la plaza, comenta que, de pronto,

volteó y entonces vio el infierno. Vio los cadáveres,
vio la luz roja de las sirenas veteando alocada las
paredes de los edificios cercanos, vio a un grupo de
gente rodeando los cuerpos, reconoció a las

personas asustadas que minutos antes ya andaban por ahí, sentadas en los banquitos, respirando el aire de la noche y viendo el agua de la fuente caer de la nada (p. 33).

Es, justamente, por la imposible conjunción de esos dos momentos, del tiroteo y la soledad de la plaza, que se tiñe de castaño a oscuro el realismo de la narración de Camilo, dándole cierta esencia onírica, fantástica. Esto, por no hablar de ese extraño personaje que aparece mientras Camilo y Julia hacen el amor y comienza a bañarse en la fuente mientras los observa. Más cuando sabemos que “Con ese hombre, dice Camilo, llegaron los disparos, la sangre, la muerte, los gritos de la gente, la policía y las ambulancias” (p. 31).

De cualquier modo, la historia de Camilo en la plaza no aparece aislada dentro del relato sino enmarcada en ese convencimiento del personaje de ser invencible, que se convierte en un rasgo de su carácter, de su destino. Se trata de una desmesura que, en cierto modo, podría leerse como una actitud titánica. Recordemos que, como afirmaba Rafael López-Pedraza, en la psicología titánica “no hay leyes, ni orden, ni límites” (200: 13). Pero, al mismo tiempo, a pesar de que puede verse la desmesura en esa actitud, mucho en la esencia de Camilo parece escapar al titanismo, en especial porque, sigo a López-Pedraza, en casos de titanismo las imágenes que aparecen “no se acompañan de emoción o sentimiento (...), es decir, no surge creatividad alguna” (2000: 16). No parece ser éste su caso, al menos no al entender su necesidad de contar lo sucedido, de contárselo a sí mismo para conectarse con su interioridad.

Personalmente siento que la desmesura de Camilo surge menos de un carácter titánico que de una carencia. Carl Gustav Jung en *El hombre y sus símbolos* explica, refiriéndose al arquetipo del héroe, que “en muchas de esas historias, la primitiva debilidad del héroe está contrapesada con la aparición de fuertes figuras ‘tutelares’ o —guardianes— que le facilitan llevar a cabo las tareas sobrehumanas que él no podría realizar sin su ayuda” (2002: 110). Quizá en esa mirada de Camilo, como si esperara algo del narrador, puede revelarse esa búsqueda de tutelaje que, en realidad, no consigue, porque el narrador, tal y como lo explica, es en cierto modo un impostor: “se quedarían extrañados si supieran que yo, a mis 30 años, me siento con respecto a Camilo igual que ellos, sus contemporáneos, de sólo 18 ó 19” (p. 14).

En todo caso, lo cierto es que en ambos cuentos aparece la desmesura ligada a lo fatídico, al destino y que, tras la vivencia trágica, los personajes de Blanco Calderón parecen quedar extraviados en una calma difícil, ansiosa, característica de los finales de tragedia.

MODO DE CONCLUSIÓN: DOS IMÁGENES DEL LIMBO

“...la verdadera heroicidad no consiste en vencer y salvar todos los obstáculos sino, al contrario, como bien lo sabía Kafka, en ser vencido y superado por todos los obstáculos y, a pesar de todo, continuar”.

Rodrigo Blanco Calderón.

En las primeras páginas de este trabajo comentaba que, en el caso de los cuentos de Rodrigo Blanco Calderón, prefería referirme a la “atmósfera histórica” que al “sustrato histórico”. En definitiva, como hemos visto, más que una idea o que incluso una imagen, es esa la presencia que dejan sus cuentos en los lectores: una atmósfera. George Steiner, refiriéndose a dos de las obras de Fiódor Dostoyevski, comentaba que éstas “acaban en el limbo crepuscular de yermo y veracidad, de calma a la que se llega a través de la desesperación, que reconocemos como generalmente trágicos” (2002: 216). El paralelismo que podemos tejer entre estas palabras y el final de los dos cuentos que hemos estudiado es evidente. Dos imágenes de “limbo crepuscular” acompañan esos finales: el estado Vargas convertido en una tribuna “oficiante de una algarabía macabra” y la figura de Camilo, caminando hacia el extravío. En ambas imágenes quisiera detenerme.

El personaje de Juan Pedro ha sido quien ha encontrado la relación profunda entre la fanaticada del equipo de Los Tiburones de La Guaira y la suerte del equipo: “Nadie entiende cómo el peor equipo de la liga tiene la fanaticada más entusiasta”, dice, “No entienden esa alegría irracional, blindada contra el fracaso y la muerte. No entienden que es lo único que posee actualmente el equipo” (p. 101). Luego de

esto, el narrador teje el paralelismo con lo sucedido en el estado: “Son un pueblo que ha hecho de ese territorio una gran tribuna, donde se emborrachan y cantan con loca alegría la canción que borra sus angustias y sus desvelos” (p. 102). Con esta imagen del despojo, termina de encajarse el hilo que faltaba entre la historia del deslave y la historia de la vida de Job. Podríamos decir que, con su texto, Blanco Calderón nos coloca, a nosotros, sus lectores, en el espacio anímico donde, según expresa Camilo, la fe tiene un verdadero sentido: en el momento “cuando a una persona no le queda absolutamente nada en qué creer” (p. 94). Porque, en resumidas cuentas, como afirmara Jorge Luis Borges refiriéndose al capítulo final de *Don Quijote*, “el llanto de esas personas viene a significar nuestra tristeza” (1956: 30).

No es menos desesperanzadora la última imagen de Camilo, “caminando solo por una acera de la avenida Libertador, despeinado y con sus libros al ristre, amenazado por la intemperie y la ternura, invencible, perdiéndose en el último roce de la esquina y la madrugada” (p. 35). ¿Podría relacionarse ese momento con el descrito por el narrador cuando imaginaba su carácter invencible, con ese encuentro “en el único lugar no tocado por las llamas”, como si no hubiese pasado nada? El final del cuento es abierto: Blanco Calderón se ha contentado con dejarnos con ese estado anímico del tiroteo ocurrido en la plaza, no con una imagen, mucho menos con una idea de lo sucedido sino con esa misma sensación de extrañeza, de angustia, con la que Camilo lo ha vivido. Es por eso que quisiera permitirme en este momento el recuerdo de un fragmento de la conversación entre Hipóloco y Sarpedón descrito por Cesare Pavese en sus *Diálogos con Leucó*:

Hipóloco: ¿Y qué es lo que cuenta?

Sarpedón: Son hechos que conoces. Mas no la frialdad, la vista extraviada, como de quien ya nada es pero lo sabe todo. Son historias de Lidia y de Frigia, historias viejas, sin piedad ni justicia. ¿Sabes la de Sileno, a quien un dios provocó la derrota en el monte Celena y luego lo mató descuartizándolo, como el carnicero mata a un macho cabrío? De la gruta brota ahora un torrente cual si fuera su sangre. ¿La historia de la madre petrificada, hecha peña que llora, porque a una diosa plugo ir matándole hijos,

uno a uno, a flechazos? ¿Y la historia de Aracne, que por el odio de Atenea enloqueció y se mudó en araña? Son cosas que ocurrieron. Los dioses las han hecho.

Hipóloco: Está bien, ¿qué importa? Inútil recordarlo. De esos destinos no perdura nada.

Sarpedón: Perduran el torrente, la peña, el horror... (2001: 19).

Al reescribir los hechos históricos del deslave de Vargas y del tiroteo de la Plaza Francia de Altamira viendo lo que en ellos hubo de fatídico, de destino, Blanco Calderón logra darle ese trasfondo mítico, esa lectura distinta, que interpela. En definitiva, no se trata ya de los hechos ni de esos destinos de los cuales “no perdura nada”, sino del encuentro con ese estado anímico donde somos capaces de reconocer “el torrente, la peña, el horror”, en este caso, en esas dos imágenes del desconsuelo: el estado Vargas y su tribuna, y el extravío final de Camilo. Más que recontar los hechos sucedidos, Blanco Calderón ha logrado dejar de ellos sus imágenes, es decir, hacerlos asibles para la imaginación. Y es por esto, sin duda, que, aunque son “hijos de su tiempo”, sus cuentos han logrado establecerse en ese espacio atemporal del arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles. (1998). *Poética*. Caracas: Monte Ávila.
- Berlin, I. (1992). *Pensadores rusos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Blanco Calderón, R. (2007). *Los invencibles*. Caracas: Mondadori.
- Borges, J. L. (1956). Análisis del último capítulo del Quijote. En *Revista de la Universidad de Buenos Aires*. 5ta. época, enero-marzo. Págs
- Camus, A. (1997). *Discours de Suède*. Paris: Gallimard.
- Jung, C. G. (2002) *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt.
- Kandinsky, V. (2003). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- Linares, A. Pancho Massiani es uno de los invencibles. Entrevista a Rodrigo Blanco Calderón. En *Diario El Nacional*, Escenas, p. 2, miércoles, 19 de diciembre de 2007.