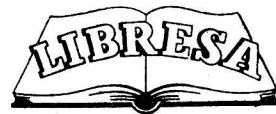


Fernando Tinajero

El Desencuentro

Estudio introductorio y notas de Raúl Vallejo



Primera edición: Editorial Universitaria, Quito, 1976.

Segunda Edición: Editorial El Conejo, Quito, 1983.

EL DESENCUENTRO

Fernando Tinajero

Derechos reservados conforme a la ley

LIBRESA

Murgeón 364

P.O.Box 356-Télex 22503 Libre Ed.

Telfs: 230-925 - 525-581 Fax 502992

Quito-Ecuador

Cubierta:

Texto y Diagramación: María Paz Andrade Dávila

Supervisión Editorial: Jaime Peña Novoa

Inscripción N° 5894 del 20-IX-1991

ISBN 9978-80-127-8

Depósito legal N° 358 del 20-IX-1991

Tercera edición. 3.000 ejemplares

Este libro se acabó de imprimir en los talleres de Editorial Ecuador F.B.T.Cía Ltda., Asunción 178 y Salinas, Telf.: 528-492, Quito, noviembre de 1991.

INDICE

	Pag.
Estudio introductorio.....	7
Algunos juicios críticos.....	53
Cronología.....	59
Bibliografía Recomendada.....	77
Temas para trabajo de los estudiantes.....	80
Texto de la obra.....	83

**ESTUDIO
INTRODUCTORIO**

PREFACIO

Parecería ser que los escritores estamos, felizmente, condenados a la criticidad; por fortuna, para las debilidades de nuestros espíritus, la palabra nos impide convertirnos en bufones de palacio; no es el monarca quien determina nuestra condición de escritores; es nuestra propia obra; en realidad, siempre lo ha sido pero, en los actuales días, existe la tendencia a remarcarlo con un curioso afán de reducirnos a ésta, convirtiendo al texto en el nuevo fetiche al que debemos adorar, así como en un tiempo pasado, con la sola filiación política nos querían convertir en escritores haciendo del carné el fetiche de entonces, olvidándose del texto y reemplazándolo por la camaradería.

Reducido el escritor a un mero productor individual de textos que son ofrecidos en el mercado, que define la estética de acuerdo a la oferta y a la demanda, el poder descansará tranquilo; los fastidiosos intelectuales habrán sido borrados del mapa y no existirá manera de discutir las posibilidades de formulación de una ética.

No olvidemos que el poder siempre ha asimilado, en algunos casos inmediatamente y en otros con cautela, la función crítica inherente a toda obra: el texto más subversivo -estética, ética y/o políticamente-, siempre ha terminado colgado en las paredes de los museos, petrificado en los libros escolares de literatura o reestrenado, cada cierto tiempo, en el teatro más antiguo del país.

Los intelectuales consecuentes con los *deberes fundamentales* formulados a través de una ética y enfrentados al poder, en cambio, han sido desaparecidos, desterrados, obligados al silencio que es lo mismo que matarlos, o cooptados, que es una manera sutil de destruirnos y frente a lo cual, sólo el ejercicio de la palabra nos salva.

Planteadas así las cosas, el deber *fundamental* del escritor no es escribir, ni siquiera escribir bien. Quienes sostienen este planteamiento se están llenando la boca de obviedades: "el deber fundamental de un médico es diagnosticar y prescribir bien", "el *deber fundamental* de un arquitecto es diseñar y construir edificaciones bellas, funcionales y sólidas".

Ya lo indiqué: un escritor se define por su actividad como productor de sentidos a través de sus textos. Señalar ésto como su deber es tautológico. La producción literaria pertenece al espacio de la estética y la asunción de deberes al espacio de la ética. Por tanto, el *deber fundamental* del escritor no puede residir en aquello que lo define como artista, sino en aquello que le obliga a definirse como intelectual.

¿Cuál es, entonces, ese *deber fundamental* del que hablo? No lo sé: esa es una de las tareas que nos exige la historia en este fin de siglo: construir una ética y no dejarnos derrotar por pereza mental o comodidad

de nuestras miserias espirituales. De ahí que sea fundamental el debate, tanto sobre cuestiones estéticas como éticas; por supuesto, sin la grosera separación que por motivos de exposición he realizado en estas líneas.

En diciembre de 1977, Fernando Tinajero, formulaba ese deber fundamental del intelectual: "...entre los deberes de los intelectuales, el primero es el formular y desarrollar una ética de la liberación, puesto que la ética se refiere al reino del actuar y la liberación es nuestro primer e insustituible objetivo histórico".

El desencuentro, vistas así las cosas, es la novela de las *formulaciones* éticas de un intelectual que procura asumir su responsabilidad frente a la historia. En ella está presente la búsqueda de sentidos que los individuos particulares y anónimos realizan en una sociedad profundamente clasista y decadente (Dios, la muerte, el amor, etc.) y la búsqueda de caminos que los individuos insertados en la dinámica de la historia realizan para la consecución de las utopías.

En la discusión y profundización de este marco de ideas, también podemos leer esta novela de Fernando Tinajero que LIBRESA, en su colección Antares, pone a disposición, sobre todo, del joven lector. Desarrollar criterios, generar debate, ejercitar el pensamiento, deben ser objetivos inherentes a la enseñanza de toda literatura.

Quito, mayo de 1991.

INTRODUCCION

Fernando Tinajero (Quito, 1940) fue conocido, hasta la publicación de su novela premiada, como ensayista por su libro **Más allá de los dogmas** (1967), en el que logra plantear teóricamente la actitud política y literaria del grupo Tzántzico al que perteneció y del que fue fundador.

En 1976, la Universidad Central del Ecuador convocó el Premio Nacional de Novela con motivo del sesquicentenario de su fundación. Un jurado internacional integrado por Mario Benedetti (uruguayo), Manuel Corrales (español) y Alfredo Pareja Diezcanseco (ecuatoriano), premió la novela **El desencuentro**.

En aquel momento la novela fue anunciada como la primera de una trilogía que pretendía ubicarse históricamente desde la Revolución Liberal hasta nuestros días. Desde entonces, la crítica permaneció esperando las otras dos novelas ya anunciadas. Tímidamente, Tinajero publicó aquí y allá capítulos sueltos; uno de ellos incorporado a la versión definitiva y otros dejados a la libre crítica de las polillas.

En 1983, la Editorial "El Conejo" publicó una serie titulada *Grandes novelas ecuatorianas de los últimos 30 años*; en ella fue incluida **El desencuentro** ya en la versión definitiva que ahora ofrece LIBRESA, en su colección Antares, dirigida, sobre todo, al lector de la comunidad educativa.

La nueva versión es, en realidad, una nueva novela porque la organización del discurso da como resultado diferentes bloques de significación. En verdad, que un autor modifique sustancialmente su obra no es común, mas el mismo Tinajero nos menciona un hecho parecido. Por ello, he dedicado un capítulo del presente trabajo a nominar algunos aspectos que podrían ser interesantes para la observación del proceso ya mencionado.

En el presente trabajo, intento analizar la versión definitiva -la única posible de ser considerada- de **El desencuentro** y su relación con las tesis expuesta por el autor, sobre todo, en su libro **Más allá de los dogmas**, evitando, de mi parte, algún tipo de interpretación sobre dichas ideas; es mejor que el lector las discuta abiertamente.

EL PARRICIDIO: TEORIA Y PRACTICA

Intelectuales y política

En el estudio introductorio a los textos de Carlos Béjar Portilla, **Puerto de Luna -La Rosa de Singapur**, aparecido en el número 39 de esta Colección Antares, escribí un capítulo llamado "Del parricidio, sus límites y la nueva literatura", en el que me refiero de manera amplia a los **tzántzicos**.

Fernando Tinajero, como vocero de un movimiento signado por su *actitud política* antes que por su *producción literaria*, resume, en 1967, la *responsabilidad de intelectual* y su toma de posición política en dos considerandos: 1) se trataba de demoler la llamada, entonces, literatura tradicional, y 2) de destruir la vieja sociedad. O, en otras palabras, se trataba de que el intelectual accediera a la revolución.

Seis años más tarde, el mismo Tinajero realiza una demoledora autocrítica de esta posición abandonando, por un lado, la concepción de la "clase intelectual" y asumiendo, por otro, el origen de clase pequeño-burgués de esa intelectualidad que, en aquel entonces, se creía "pura" y "auténticamente" revolucionaria:

...en tales condiciones, la declaración de un compromiso revolucionario era para nosotros una actitud más bien romántica que revolucionaria, y en ella se agotaban nuestras fuerzas. Prueba de ello es que nuestra decisión no se tradujo en militancia de ninguna especie, sino en desgarramiento: por un lado, no nos sentíamos capaces de renunciar a nuestra subjetividad que, pese a todo, seguía teniendo los caracteres pequeño-burgueses de nuestro origen; por otro, el despuntar de una conciencia social nos hacía avergonzar de nuestras vicisitudes interiores, evidentemente, extrañas al compromiso que habíamos adquirido. De ahí que nuestra primera respuesta haya sido el escándalo: el grupo de los Tzántzicos es el símbolo de una rebelión más subjetiva que histórica, y su grito no persigue tanto la finalidad de transformar la sociedad, cuanto de castigarla¹.

En **Más allá de los dogmas**, Tinajero asignaba a los intelectuales, como parte de su compromiso, el de ser una especie de lumbreras, alguien que va a enseñar a los que no son intelectuales, se supone que a las masas, el camino correcto, "aclarando al mismo tiempo el sentido de la revolución que todos reclaman²".

Tinajero revisa esta posición de 1967 en el artículo ya citado de 1974, en donde realiza la respectiva autocrítica:

Hay demasiado paternalismo en la intención de orientar el proceso revolucionario, y hay, en consecuencia, una marcada subestimación de la capacidad de las masas, que en rigor, son las únicas que pueden llevar a efecto la verdadera revolución³.

En medio de la crisis: Palabras y palabras

El reconocimiento de la *crisis* como categoría que permite conceptualizar la agudización de las contradicciones en el seno de la sociedad burguesa, plantea a Tinajero la búsqueda de un proyecto estético que dé cuenta de una formulación ética: en medio de la crisis se trata de convertir las *palabras* en *Palabras*.

En medio de la crisis en la que la comunicación cada momento está más vedada, nos hemos acostumbrado a oír una serie de palabras -así, en minúsculas-, que por altisonantes se han vaciado de contenido: revolución, cambio de estructuras, reivindicación de los marginados, democracia, etc., se han convertido en voces carentes de consistencia. Contra estas palabras es deber hacer surgir las *Palabras* -así, en mayúsculas-, que no solamente serán "significante" sino *signo* y también *acto significativo*.

A través de su novela, Tinajero va a desarrollar la manera cómo las palabras pierden su significado de tanto repetir las, como sucede en el caso del rosario. En ese sentido, una cosa es *decir* y otra es *hablar*; cuando uno *habla* necesariamente tiene que pronunciar *Palabras*. *Decir cosas*, por el contrario, es enre-

darse en la inautenticidad sin llegar a comprender el mundo, autoeliminándose de su dinámica.

Frente a una realidad vaciada de contenidos sólo es posible su transformación radical: la revolución es la salida. En medio de este proceso deberán surgir las *Palabras* que serán las que iluminen la realidad. Las *Palabras* serán las que dotarán de rostro al mundo, las que darán sentido a la existencia, las que permitirán el *encuentro*. Y esto porque las *Palabras* se sitúan en dos niveles: en el nivel del signo y en el nivel del acto *significativo*. En el primero se trata de la literatura y, en el segundo, de la acción política. Y, aunque los personajes se encuentran desgarrados en medio de dos posibilidades, las *Palabras* sólo admiten ser en los dos niveles, sin bruscas ni groseras separaciones.

El límite del parricidio

El *parricidio* es una de las actividades del movimiento cultural de los años 60 y, en particular, del grupo Tzántzico. Tinajero recoge y teoriza al respecto centrado su preocupación en el problema de la *inautenticidad de nuestra herencia cultural*. El problema se inicia con una *fractura histórica*: "nuestro pecado original, fue la conquista española"⁴.

Los motivos que los lectores deberán investigar y debatir en profundidad, son, según Tinajero, los siguientes: 1) El principal móvil de la conquista fue el saqueo y éste llevó a la destrucción de la cultura autóctona que, a pesar de todo, ha sobrevivido; 2) la colonización impuso por la fuerza una cultura extraña; y, 3) esta cultura extraña fue la peor.

Ante esta situación la primera respuesta reside en la negación absoluta: asesinar a los padres y asesinarlos sin piedad parece ser la única manera de enfrentar la inautenticidad. La responsabilidad de los intelectuales consiste, en ese momento, en mantener la actitud parricida como expresión de una firme convicción política.

Esta actitud parricida debe ser total pero no puede ser permanente. Tinajero reconoce la orfandad en la que queda el parricida y la necesidad que tiene de reconstruir aquello que destruyó: "No es negando sino afirmando como se hace cultura⁵". Y este es, precisamente, el límite del parricidio. Así lo entiende Miranda cuando reflexiona sobre su personaje protagónico Enrique:

Literalmente, al salir de la Iglesia, él había matado a su Dios (¿el nuestro?) y acaso ese era el sentido del parricidio que Efraín proclamaba desde el día en que aconsejó a Petrus Romanus que asesinara telepáticamente a su padre que desde la Séptima Esfera le bloqueaba sus iniciativas geniales. Pero lo había matado sabiendo que al hacerlo se anunciaba a sí mismo su propia muerte, puesto que a partir de ese instante era él, y no Otro, el que debía dar cuenta de su propia finitud.

DEL PRIMER AL SEGUNDO DESENCUENTRO

El proceso de transformación del texto

Los bloques de sentido del primer desencuentro

Los personajes protagónicos y a la vez oponentes de la primera versión de **El desencuentro**, al decir de Miguel Donoso Pareja⁶, son Enrique y el Coronel Nicasio Gómez. Al desconstituir esta oposición, Tinajero

alteró la significación del texto en el sentido que se señalará en el apartado. *Bloques de significación* del próximo capítulo.

Mientras en la primera versión de la novela, los bloques sémicos básicos están constituidos por el tío Nicasio y el tiempo muerto o por morir frente a la familia y sus diferentes tiempos y oposiciones, por las relaciones de los protagonistas y el contexto social e histórico, en la segunda versión -la definitiva y válida hasta hoy- editada en esta ocasión por LIBRESA -dichos bloques están constituidos por la familia en decadencia, incluido el coronel, la convención social, el origen de clase, frente a una nueva sociedad que no se vislumbra bien delineada y los revolucionarios en proceso de formación; entre la esperanza de lo que vendrá y el develamiento de la inautenticidad.

Los nuevos recursos

Las columnas al margen

Al quedar convertido el personaje Enrique en un héroe solitario, el autor ha creído conveniente mostrarnoslo desde algunas perspectivas. Una de ellas es el descubrimiento al lector de los diarios de Enrique. Diarios transcritos en las columnas al margen, con letra menuda y que corresponden a las reflexiones vitales del héroe antes de decidirse a escribir la novela.

Pero no sólo para el diario de las experiencias vitales se utiliza este recurso. También es utilizado para ciertas reflexiones y citas acerca de la poesía realizadas por el mismo Enrique. Y, finalmente, para mostrarnos las notas del cuaderno de Enrique durante su retiro espiritual en Machachi. En síntesis, las columnas

son utilizadas para la muestra de documentos, de tal forma que no se rompa el discurso de la historia.

La nueva disposición del monólogo

El monólogo de la nueva versión presenta dos cambios: el uno fundamental y el otro accesorio, a mi juicio. El fundamental es que, en la primera versión, el monólogo era realizado por Efraín y, en la segunda, el mismo monólogo es realizado por Enrique.

El cambio accesorio se refiere a la disposición del monólogo. En la primera versión, el monólogo es de corrido, sin puntuación. En la segunda, el monólogo es presentado en versos largos, con el punto aparte tácito.

La novela dentro de la novela

En la primera versión, la novela que quería escribir Enrique sólo era un decir constante. Estaba más como una característica señalada del personaje que como una posibilidad certera de realización. En la primera versión, Enrique ni siquiera intentó escribir una página de la novela.

En cambio, en la segunda versión, la novela deseada por Enrique adquiere cuerpo hasta convertirse en parte del texto total. Esta inclusión de un personaje que escribe una novela sobre otro personaje que también escribe una novela, no es una idea original. Bastaría con señalar **Entre Marx y una mujer desnuda**, de Jorge Enrique Adoum. En el texto de Tinajero, tiene algunas funciones: 1) Completar la historia narrada por Miranda, 2) evidenciar el proceso de producción literaria y, 3) interrogar al personaje acerca de su subjetividad.

La justificación de la nueva novela

Miranda el narrador de la novela, es convertido en un personaje que abandona, momentáneamente, el espacio de la ficción para convertirse en el autor del texto y convertir al autor-real, Fernando Tinajero, en su testafarro.

Es así como Miranda desmiente la noticia de que la primera versión era parte de una trilogía próxima a aparecer. Y termina diciendo la verdad: "esos papeles que le di para que los publicara no eran más que torpes borradores". Ante la reacción de su testafarro, Miranda justifica literariamente lo que ha sucedido:

Eça de Queiroz hizo lo mismo con las tres versiones de **El crimen del Padre Amaro**.....

En la primera página de **Rayuela**, dice Cortázar que todo libro es muchos libros...

Esta es la única justificación del nuevo texto, incorporada, por otro lado, al relato de la ficción, e incorporando, al mismo tiempo, el viejo texto, parte de la realidad-real, en un hecho de ficción, es decir como parte de la realidad-literaria del nuevo texto.

Las partes mutiladas

Lo primero que salta a la vista es la desaparición de las fechas que iban señalando los capítulos y de los nombres y las Horas que señalaban el apartado, en la versión anterior: jueves, 24 de marzo; viernes, 25 de marzo; martes, 17 de mayo; viernes, 20 de mayo; un día cualquiera en cualquier tiempo; dejan de ser indicaciones temporales. Pero al quitar estas señales, también el autor ha variado significativamente el tiempo de su novela. En la nueva versión, la trama se desarrolla en cuatro días, desde que Enrique relee partes

de su novela en el café Austria hasta que decide ir a hablar con Miranda.

Los señalamientos: Enrique, 5:40 p.m.; Georgina, 6:00 p.m.; Consuelo, 6:15 p.m.: el Coronel, etc.; han desaparecido, en tanto también desaparece el personaje en los apartados correspondientes a Consuelo y Noemí. Los seis apartados de El Coronel son asumidos en el texto que está desarrollando Enrique, es decir forman parte de la novela dentro de la novela. Los demás, con algunas modificaciones y ordenados, en ocasiones de distinta manera, permanecen en la segunda versión, que significativamente también termina con la visita a Miranda, sólo que en este caso, Miranda deja a Enrique enredado con la prostituta Rosa María y el recuerdo de la última conversación del fracasado grupo de revolucionarios.

El proceso de mutación de los personajes

En la medida en que los sentidos básicos de los textos son diferentes, también el papel que juegan los personajes en una y otra versión, es diferente.

El personaje de El Coronel, que en la primera versión es personaje protagónico de la novela que narra Miranda y que constituye uno de los bloques de significación, en el segundo texto se convierte en un personaje protagonista de la novela que escribe Enrique y, por tanto, desaparece como componente del bloque sémico básico.

Efraín, que en la primera novela es el protagonista del monólogo y que se opone a Enrique en su relación con Noemí, en la segunda versión se convierte en par-

te de ese colectivo que es el grupo de revolucionarios frustrados.

Consuelo, que en la primera novela era un personaje secundario, casi un lugar común en su relación con Enrique, en el segundo texto, desaparece completamente, por cuanto ya no es necesario reforzar el personaje Enrique en su composición, por cuanto ha desaparecido su principal oponente, El Coronel.

Y, finalmente, tenemos a Noemí, la costurera de Georgina, que vive una aventura con Aparicio, el marido de la última. Noemí es un personaje tipo y desaparece también. Su función -la de ser la expresión del desencuentro aún en el plano sexual-, es asumida por Teresita, la salonera del café Austria, quien se convierte en la pareja de Enrique durante el largo monólogo, pero que ya no tiene nada que ver con Aparicio, el marido de Georgina.

EL DESENCUENTRO: VERSION FINAL

El plano temático

El eje temático

La responsabilidad de los intelectuales es un problema que está presente no sólo desde que Gramsci definiera la formación de los intelectuales. Problema debatido con pasión en la década de los 60 es todavía, lógicamente con nuevos argumentos de excusa o exigencia, motivo de *desgarramiento* de los intelectuales, en general, y de los artistas, en particular.

El desencuentro es la novela de un intelectual crítico. Con esto quiero decir que aquellas tesis de finales

de los 60 y comienzos de los 70 que su autor desarrollara, van a estar presentes como problematización permanente durante el desarrollo de la novela. Tinajero plantea en el terreno de la ficción lo que antes planteaba en la reflexión filosófica y política.

Dentro de ese espectro general, la novela es de *tendencia*, en el sentido que Engels le señalaba a la novela de *tendencia socialista*, en una antológica carta a Minna Kautsky, el 26 de setiembre de 1885:

Una novela de *tendencia socialista* (el subrayado es mío) cumple perfectamente su cometido cuando, por una pintura fiel de las relaciones reales, destruye las ilusiones convencionales sobre la naturaleza de tales relaciones, quiebra el optimismo del mundo burgués, obliga a dudar de la perennidad del orden existente, incluso si el autor no indica directamente la solución, incluso, si dado el caso, no toma ostensiblemente partido⁷.

Ubicarse en esta categoría permite al texto de Tinajero convertirse en un vocero permanente del descrédito de los estratos sociales ligados al poder, de quienes quieren arribar a él y de quienes lo combaten en beneficio supuesto del pueblo; descrédito de las relaciones sociales de estos estratos entre sí y en sí mismo, descrédito, en fin de cuentas, de una realidad social e histórica determinanda.

Inmersa en este proceso de construcción del texto, también encontramos una permanente autocrítica al rol de los intelectuales y sus responsabilidades éticas y estéticas, que no es sino continuidad de una línea de trabajo iniciada por Tinajero desde **Más allá de los dogmas**.

El descrédito de la realidad y la crítica y autocrítica referida a la responsabilidad del intelectual-escritor ha-

cen del texto un buceo en la condición humana desentrañando sus más íntimas contradicciones a partir de la frustración política y existencial de un sector social que no logró encontrar, en la década del 60, ningún espacio para la realización de sus sueños y esperanzas.

En consideración de estas premisas generales podríamos señalar el eje temático de la novela como *la disección de un sector social frustrado política y existencialmente, durante la década de los 60 en nuestro país, por la contradicción no resuelta entre su origen de clase y nivel de conciencia y la necesidad de un compromiso revolucionario oscilante entre el intelectualismo y el activismo, en medio de una violenta destrucción de los valores de los sectores pequeño-burgueses*.

Las unidades temáticas

El eje temático así precisado va a ser desarrollado, principalmente, en tres vertientes y sus respectivas unidades temáticas:

a) Lo literario: la fealdad en el arte, la desacralización de la literatura, los momentos del proceso de escritura de un texto literario, la relación entre el arte y la realidad, el significado de la praxis literaria.

b) Lo filosófico: definición del hombre, relación entre Dios y el hombre, las Palabras y las palabras, el amor y la pareja.

c) Lo político-social: los intelectuales de izquierda, el romanticismo revolucionario, los problemas del partido, las relaciones familiares, los prejuicios sociales.

El desarrollo de las unidades temáticas

El narrador

El narrador de la novela, Miranda, se nos presenta como el autor de la misma utilizando un manido artificio de verosimilitud propio del realismo que consiste en alterar el estatuto de la ficción. Así, Miranda, nos dice:

Fernando Tinajero, que me sirve de testafarro para andar por el mundo, inventó entonces como disculpa una improbable trilogía para esconder los cabos sueltos que quedaron por sólo mi capricho de no revelarles unas cuantas verdades.

Miranda, el narrador-autor, confiesa los motivos que lo llevaron a realizar una novela acerca de Enrique:

Supongo que fue el aburrimiento lo que me llevó a proyectar una novela, valiéndome de este Enrique siempre torpe que acaba de desdibujarse de mi presencia.

Supongo también que fue la soledad la que me indujo a retomar este proyecto, no tanto para cumplirlo cuanto para recrear a mi alrededor una sociedad que me hiciera más aceptable la vida.

Como Miranda es también un narrador-testigo y participante de la acción de la novela, su relación con Enrique, personaje que quiere escribir una novela con estos acontecimientos y que nunca se decide a hacerlo, es, aparte de la soledad y el aburrimiento, otro motivo para escribir la novela que nos presenta:

Y por eso, porque él no llegaba a escribir lo que debía yo he tomado su lugar y he compuesto su historia a mi capricho.

Enrique explicita el deseo de escribir una novela con la historia de su vida: "Cuando lo oí de sus labios me atreví a confesarle que quería escribir una novela con aquellos recuerdos". Este anhelo va a estar materializado en dos formas: la una, mediante la muestra fragmentada de su diario (tipográficamente en letra menuda y como textos intercalados) y la otra, mediante la inserción de capítulos (tipográficamente en cursiva), de acuerdo al siguiente orden:

1) El velorio del coronel Nicasio Gómez; 2) tema de la falsa paternidad -reflexiones sobre la novela-; 3) los monólogos del Coronel Nicasio Gómez; 4) reflexión monologada de Enrique respecto del cuarto que hereda; 5) la historia de Oswaldo Franco, Merceditas y la Abuela; 6) el funeral del Coronel; 7) el posible y legendario retorno de Fabián Carrera.

Es de esta manera como encontramos a Miranda como el narrador que escribe una novela -a base de sus recuerdos- acerca de un antiguo compañero que también tiene el deseo de escribir una novela -de igual manera con sus recuerdos-, pero que apenas logra esbozar algunos capítulos. Miranda, quien se asume como autor -en artificio ya señalado que le endilga lo de testafarro a Fernando Tinajero-, se enfrenta a su personaje:

-Fue una coincidencia -dice Enrique.

-En las novelas no hay coincidencias -le explico-. Todo estaba previsto desde el primer momento.

Sin embargo, esta relación Miranda-autor que escribe sobre Enrique-personaje, es puesta en duda, con lo que el artificio de la ficción queda desmontado en su totalidad, cuando Miranda admite ser producto de la

fantasía de Enrique, con lo que estaría diciendo que el autor de la novela es Enrique, que escribe sobre su vida en busca de la escritura de su novela. Ambigüedad que queda planteada al identificar al narrador Miranda con el personaje Enrique en su relación con Magdalena:

Soy, si así cabe, otro producto de su vana fantasía y no tengo lugar; pero de tanto haber sido pensando por él he acabado por tener más consistencia que él mismo.

La precedente es la cita de la duda primera: ¿Es Miranda un personaje de Enrique? Y la que sigue, la de la identificación de las voces narrativas al transformarlas en una persona plural: el nosotros:

Nos dimos a amarla como locos, soportando sus desplantes, sus caprichos, su evasiva a las citas y su euforia imprevisible, hasta que le dijimos que queríamos escribir una novela con todos los recuerdos que teníamos acumulados sobre el alma.

¿Cuál es el sentido de esta identificación -única en el texto- de Miranda con Enrique? Creo que presentarse como el ejemplo palpable de la imposibilidad de separación entre la realidad y la literatura. Miranda -aparente autor- es la realidad. Enrique -aparente personaje- es la literatura. Pero sabemos que el texto es una realidad-literaria y que nosotros somos la llamada, en oposición a la primera, realidad-real. La unificación de las dos personas en el plural nosotros es, en definitiva, el señalamiento de la multiplicidad de sentidos de la ficción. Aún aceptando totalmente esta posibilidad, el narrador de la novela continuaría siendo Miranda; un narrador-autor, por otro lado, que a partir de la despe-

didada de Enrique durante su última entrevista, decide terminar ex-abrupto la novela: "De todos modos, creo que sería conveniente terminar".

Esta manera de terminar, sin embargo, no pertenece a la dinámica del texto. Es una imposición del narrador y una imposibilidad, a la vez, de desarrollar anecdóticamente una frustración que no encuentra salida. La frase final, cierra este círculo vicioso, y cierra también el manido recurso realista de alterar, aparentemente, el estatuto de la ficción:

Esto parece una novela -pensó en voz alta. Qué pasamijito -preguntó la negraza. Una novela -repitió.

Miranda, el narrador, decide terminar la novela. Cerrar el desarrollo de la anécdota y dejar sueltos los cabos a través de las interrogantes acerca del futuro de sus personajes. Ya no tiene fuerzas para continuar (será esa la consecuencia de la afirmación de Tinajero acerca de "la literatura de un tiempo en el que no hay tiempo para la literatura⁸"), porque la realidad a la que se refiere tampoco ha desarrollado la esperanza; únicamente el desencuentro es posible:

Le he perdido, le he perdido, y esta vez para siempre. Quisiera retractarme, devolverle su magra figura de intelectual obsesionado, permitirle vivir un poco más, un poco más todavía, para que tenga el coraje de negarse a claudicar ante Georgina, para que tenga fuerza de esperar el tiempo necesario.....

Pero no es posible. Mi cansancio le ha vencido y al marcharse me ha dejado un gran vacío.

Este narrador por su carácter omnisciente es el que va a marcar la pauta para el desarrollo de las unidades

temáticas ya anotadas. Será su ideología enfrentada a la de los personajes la que va a permitir un nivel de la tensión. El va a manejar a los personajes, a enfrentarlos y luego a abandonarlos a su suerte. Miranda describe, evidencia interioridades, valora y juzga, explicita las dificultades del proceso de producción literaria.

La disposición de los personajes

Miranda, el narrador, que como testigo participa en la misma historia que cuenta, ha convertido a Enrique Franco en su héroe. Es él el protagonista de la novela.

Enrique es enfrentado a dos bloques de personajes. El uno, formado por su familia y, el otro, formado por los amigos de la militancia política. Dentro del primero se oponen los personajes del recuerdo y la memoria (El Coronel, Oswaldo Franco, Magdalena) a los personajes de la historia (Padre, Susana y su hijo Fidel, Georgina y su marido). Dentro del segundo encontramos la autenticidad, no sin contradicciones (Fabián Carrera, La Vieja, Petrus Romanus, Antonio) enfrentada a la inautenticidad (Alfredo, Efraín, Mandril, los jefes del Partido). Visualmente la disposición quedaría así:

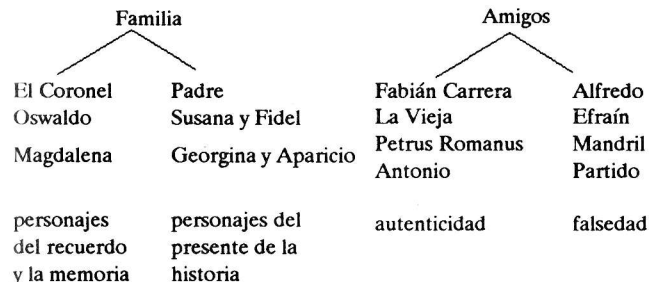
Miranda

narrador: describe, evidencia interioridades, juzga y valora, explicita las dificultades el proceso de producción literaria

|

Enrique

personaje de transición que no encuentra salida a su crisis existencial y política, se enfrenta a:



Tiempo La novela de Tinajero desarrolla su trama en cuatro días, desde que Enrique, en el café Austria, relea las primeras páginas de su novela (día jueves), hasta que decide ir a visitar a Miranda (día lunes). Pero, dentro de estos cuatro días, ya sea por la novela que escribe Enrique o ya sea por la utilización del *flash back* por parte del narrador, tenemos una historia que abarca desde la muerte de la madre de Enrique y la llegada del tío Nicasio hasta un año y medio después del exilio de Fabián, que, en el tiempo real, estaría ubicado entre el cuarto (1960) y el quinto velasquismo (1968).

Espacio El espacio es predominantemente cerrado. Salvo las acciones que suceden en el pueblo al que se va Fabián luego de la muerte de Petrus Romanus y la borrachera que el incipiente grupo pasea por el parque, el conjunto de las acciones siempre está ubicado en pequeñas y clandestinas habitaciones: el café Austria, los cuartos de Petrus Romanus, de Enrique, de Teresita, de la negraza de Susana y Fidel, el cuarto que alquilan luego y en el que son sorprendidos, la oficina de Miranda.

El plano compositivo

El título

Desde el punto de vista formal, el título de la novela es de *carácter nominal* y *sin epíteto*. Desde el punto de vista semántico en lo referido a la relación semántica entre el título y el conjunto del texto, el título es de *carácter valorativo*. Esto lo lleva a convertirse en un indicio verdadero.

El desencuentro, como título, corresponde semánticamente a los sentidos principales del texto. En torno al desencuentro (existencial, político) del narrador y el mundo narrado, del personaje principal y del mundo social, de las Palabras y las palabras, va girando la novela.

La presencia de un título de esta naturaleza, en una obra como la que analizo, nos da la pauta de la futura organización discursiva. Para Tinajero parece importante ir clarificando los sentidos al lector, ir concediendo indicios verdaderos y claros de desciframiento acerca de los que vendrá en el desarrollo de la anécdota.

Los puntos neurálgicos

El motivo inicial

Tinajero ha optado por el llamado *orden artificial*. La novela, cuya acción empieza un jueves en el bar Austria, con el personaje principal tomando café, meditando su necesidad de escribir y releendo un capítulo de su novela en proceso, es presentada a partir de

un capítulo de la novela que está escribiendo el personaje protagónico. Es un comienzo *in medias res*.

Curiosamente, el *motivo inicial* de la novela de Enrique está también dado *in medias res*, a través de la presentación de una sentencia atribuida a uno de los personajes de esta novela: "Mi tío Nicasio solía decir que la moneda se hizo redonda para que ruede y de papel para que vuele", para luego dar paso a la explicación de quién era el tío Nicasio.

El *motivo inicial* es pues un documento -la novela que escribe Enrique- que nos es presentado antes de indicarnos la primera acción de la trama⁹. Este motivo se repetirá constantemente a lo largo de la novela, convirtiéndose así en *leit motiv* que nos señalará una de las preocupaciones fundamentales del personaje héroe.

El motivo final

El final abierto de la novela no deja, sin embargo, de conectarse con el primer motivo: Enrique, en el cuarto de la negraza que encontró en la calle, al momento de vestirse e irse vuelve a su preocupación inicial: "Esto parece una novela", dice.

El problema de la novela y su relación con la vida, que se ha desarrollado como *leit motiv* también es conservado como motivo final. Esta presentación circular de los motivos permite asegurar el sentido del desencuentro consigo mismo que el héroe desarrolla.

La estructuración del argumento

Siendo el tiempo de la acción de cuatro días, el recurso más utilizado para la estructuración del argumento es el del *flash back* y luego el retorno al tiempo

cronológico en el que se desarrolla el drama de Enrique.

Los *flash back* cumplen distintas funciones: a) explican un suceso, como en el caso del encuentro con Magdalena en la universidad y cómo Fabián conoce a Susana; b) amplían los detalles que sirven para completar la anécdota, como la historia de Fabián en el pueblo donde se refugia después de la muerte de Petrus Romanus; c) detienen el desarrollo de la acción luego de haber planteado el motivo inicial de la misma, como cuando Enrique se plantea enfrentar a Georgina y enseguida se narra el sorteo del que pendía la bomba y, nuevamente el mismo *flash back*, se recompone toda la historia de Petrus Romanus, y la formación del grupo; o como cuando Enrique se encuentra con Miranda.

De la misma manera, la intercalación de la novela que escribe Enrique, dado que escribe sobre la realidad que el narrador-autor Miranda también tiene como referente (la historia del grupo) permite ampliar ciertos datos que nos proporcionan mayores informes acerca del conjunto de la anécdota, sobre todo, los referidos a la familia de Enrique.

La novela está dividida en tres partes: la primera, desde el mediodía del jueves hasta la tarde del viernes, que empieza en el café Austria y termina ahí mismo, luego de desplazar al personaje principal a su cuarto, nos ubica a Enrique en la búsqueda de sus recuerdos para la escritura de la novela; la segunda, que va desde el viernes en la noche hasta el lunes en la mañana, momentos antes de enfrentar a Enrique con Miranda, nos ubica al protagonista en todo el proceso de producción de la novela; y, la tercera, que en la mañana del lunes enfrenta a Miranda con su personaje Enrique,

nos presenta toda la historia de la militancia política y la resolución *ex-abrupto* de la novela, por parte de Miranda.

El siguiente sería el cuadro de motivos del argumento. Primera parte: 1) Velorio del tío Nicasio -novela de Enrique, NE-; 2) Enrique, en el café Austria, lee lo que ha escrito; 3) Insinuación de la mesera, Teresita, del café Austria; flash back: historia de la casa donde vive y de cómo Fabián conoce a Susana; 4) En su cuarto, Enrique recomienza la escritura de su novela: tema de la falsa paternidad, NE, El coronel NE Meditación acerca del cuarto de Oswaldo NE; 5) Recuerdo de la familia antes de la muerte de la madre; 6) Encuentro con antiguo compañero de colegio; 7) Enrique va en busca de Teresita, al día siguiente.

Segunda parte: 1) Enrique hace el amor con Teresita; 2) Enrique se despierta en el cuarto de Teresita y piensa en Efraín; *flash back*: retiro espiritual en Machachi; 3) De regreso a casa, camina pensando en su novela; *flash back*: Fabián en el pueblo después de la muerte de Petrus Romanus; 4) Mientras Enrique se viste para ir a ver a Susana y ésta le comunica que Georgina le ha conseguido empleo *flash back*: los inicios de la relación de Fabián con Susana; 6) Enrique regresa a su cuarto y vuelve a la novela: el entierro del coronel NE, monólogo del Coronel NE; 7) Enrique se despierta y recuerda un sueño; 8) Vuelve a su novela y se plantea si enfrentaría a Georgina.

Tercera parte: 1) Flash back: momento del sorteo de quien colocaría la bomba y dentro de él otro *flash back*: la historia desde el nacimiento del grupo hasta la elección de Petrus Romanus; 2) Encuentro de Enrique

con Miranda, flash back: encuentro de Enrique con Susana, Enrique escribe el futuro regreso de Fabián NE; 3) Miranda completa la historia de Petrus Romanus hasta el exilio de Fabián; 4) Miranda decide dejar a Enrique a su suerte; 5) Miranda decide terminar la novela; 6) Enrique, con una prostituta, recuerda la disolución del grupo y su obsesión.

El plano lingüístico

El texto está desarrollado mediante párrafos extensos y frases generalmente largas. El discurso es fundamentalmente verbal:

Se quedó parado un rato en el umbral, mirando a todos lados como un chiquillo sorprendido en falta, dijo un "así es la vida" que sonó a chiste, y fue luego a dejar sus flores sobre el ataúd en el que poco antes había puesto a mi madre.

Al terminar la lectura, se arrimó en el respaldo de la silla y miró al tumbado.

Cuando Georgina hubo terminado su perorata y estaba disponiéndose a repetirla, insistiendo siempre en la necesidad de sentar cabeza, Enrique que se levantó, mascullo un "gracias" que no se sabía si iba dirigido a Georgina por el ofrecimiento o a Susana por el desayuno, agregó que debía pensarlo, sobre todo eso de reanudar sus estudios de derecho, y regresó a su cuarto, olvidando hasta la comedia de saludar a su padre.

Cabe anotar aquí que tanto el discurso de Miranda cuanto el de Enrique en la novela que construye tienen el mismo estilo y que, en ocasiones, se complementan: lo que no nos cuenta Miranda, nos lo cuenta Enrique. De esta manera, la anécdota se desarrolla a dos voces que cantan en la misma tonalidad.

El discurso es fundamentalmente de *denominación* directa, con una casi total ausencia de eufemismos. Respecto de la *denominación indirecta*, los tropos más utilizados son la metáfora y el símil sin ninguna señal de querer hacer de ellos el momento más importante del discurso.

La *hipérbole* siempre acompaña a los personajes que cumplen una función central en sus relaciones con el protagonista Enrique. Por ejemplo, el coronel:

Después de un cuarto de hora ya estaba en la cocina dando instrucciones a todo el mundo.

Bastaba que tocara la puerta para que el aire denso de la casa se tornara fluido y transparente, dichoso también él de servir para que su risa franca y campechana se extendiera por los últimos rincones.

En esa casa-pueblo reinaba como un pachá el tío Nicasio, y una bandada de chiquillos hacía su personal corte de los milagros.

O en el caso de Magdalena que simboliza esa mujer que se busca siempre y nunca está presente del todo; así como en el caso de Fabián, el iniciador del "tiempo de las fiebres":

Ella era así, definitivamente imprevisible

...Fabián empezó a hablarle de sus proyectos inverosímiles y fascinantes.

La nominación de los hechos y cosas no se da, en general, a través del mecanismo de los tropos, sino más bien a través de la *perífrasis*, lo que remarca la tonalidad directa del discurso:

...atravesar el laberinto interminable de los espejos contrapuestos.

Susana... con su envoltorio de trapos en los brazos.

El tiempo de las fiebres.

...no comprendíamos del todo aquella trampa de la historia.

...la encendida prédica de Fabián que le había arrastrado hacia una libertad desconcertante.

...cosas que escapaban a toda posible intelección y acababan perdiéndoles en mares increíbles y distantes.

La *ironía* va ligada, por lo general, a cierta cotidianidad melodramática, como en estos casos:

...y la pobre, sin poder contenerse, se echaba a sus brazos y lloraba según todas las reglas, con desmayos y torcidas de ojos.

Supongo que deben haber sido terribles los momentos aquellos, con gritos y lamentos, con santiguadas y aspavientos.

...mientras a sus espaldas seguían cayendo las maldiciones de su padre, que sonaban ridículas como la consabida declaración de que su hija había muerto para él.

Fabián llevó a Susana a casa de su madre, una buena señora sufrida y generosa que declaró, como era de rigor, que Dios le enviaba una hija más a quien querer y ayudar a que sea feliz.

O también, con cierta intencionalidad de crítica ideológica, a Dios, las clases dominantes o los revolucionarios inauténticos:

Dios era un señor iracundo y muy viejo que les obligaba a fatigar las rodillas sobre una tabla empolvada.

...esa comedia de general y banqueros barrigudos.

...soy un comunista y un comunista nunca llora.

No siempre, dentro del discurso, se logra el éxito de la ironía. La novela tiene una cantidad nada despreciable de clisés con tonalidad melodramática. A lo largo de ella he localizado trece que merecen la pena ser transcritos aquí, sobre todo porque la discusión acerca del *lugar común* aún no está cerrada.

Así comenzó la vida, la tonta, la insoportable y maravillosa vida.

Esa novela que le estaba ardiendo en las venas desde hacía mucho tiempo.

...y los disfrazaba, en un pueril engaño a sí mismo.

palabras... sangradas de sus venas para descibujar la antigua certidumbre persistente.

Hincaba el diente con voracidad incomprensible sobre su propia carne.

El caudaloso río de su memoria fantasiosa.

...las guedejas doradas de su pelo cayéndole sobre los hombros como una cascada de promesas.

...un grito apagado antes de llegar a la garganta.

esos muebles enormes que hablaban a gritos de la incongruencia de su absurdo destino.

...caían ahora sobre sus hombros como cortinas de duelo dolorosas y tristes, en un descuido inusual.

me miraba con sus ojos de súplica, iguales a los que tenía mi madre, verdes de tanto amor sin recompensa.

había dejado volar su imaginación.

Como una flor que empieza a marchitarse.

Esta manera de desarrollar la piel del texto es interesante de ser señalada porque revela la tendencia conservadora del narrador. El Miranda que ama la fealdad y que "vuelve al revés todas las normas de la estética para vivir tranquilo", no puede abandonar del todo la influencia del realismo del siglo XIX.

Los niveles de significación

Los bloques de significación

Los dos grandes bloques de significación final están conformados en **El desencuentro** por la tensión existente entre la vida y la muerte, las Palabras y las palabras, la esperanza y el fracaso. Enrique, el personaje protagónico, mantiene sus desencuentros en los tres niveles al darse cuenta que la historia le exige transformar lo viejo en nuevo y él no puede.

La vida (la nueva sociedad, los revolucionarios) se enfrenta, sin éxito, a la muerte (la familia en decadencia, la convención social, el origen de clase). Las Palabras no alcanzan a tomar forma frente al reinado de las palabras. Y la esperanza (ese regreso de Fabián, esa novela que Enrique no termina) se vislumbra, pero es

ensombrecida por el fracaso (la disolución del grupo, el develamiento de la inautenticidad).

La cosmovisión del texto

Lo literario

El criterio con el que se abre el texto es un criterio literario que de entrada enfrenta al despistado lector. Contrariamente a la norma del arte como expresión de la belleza, tan difundida en el cuerpo social, el texto nos propone lo contrario:

La fealdad ejerce sobre mí un atractivo irresistible. Es lo mismo si se trata de ciudades, de mujeres o de acciones: yo vuelvo al revés toda las normas de la estética para vivir tranquilo

Consecuente con esto, la literatura es desacralizada y reducida a una actividad como cualquier otra que maneja otras herramientas pero que no tiene nada de sublime ni de inmutable: así lo dice al explicar la producción de otra novela a partir de un texto anterior ya publicado:

Eça de Queiroz hizo lo mismo con las tres versiones de **El crimen del Padre Amaro**; pero aunque no lo hubiera hecho, no veo razón para que nosotros no lo hagamos.....
Además, los críticos tiene un respeto sagrado por la literatura: bueno será demostrarles que ella no lo merece...

En esta línea de evidenciación del proceso de escritura de un texto literario encaja perfectamente la visión sostenida. La escritura de una novela es definida como una suerte de autoexorcismo, de una necesidad vital:

...advertía que en su actual soledad escribir era el único medio de dar forma y expulsar los conflictos que había creído superar.

Con manía obsesiva, casi delirando de furor, escribió día a día sus temores, sus congojas, sus desvelos; escribió como podría escribir un condenado a muerte escribió como un iluminado o un demente, empeñándose en poner claridad en el trascurso de su irrelevante vida, violentando su memoria y su imaginación.

Esa necesidad vital que representa el escribir, luego es frenada por la *dificultad* de producir los sentidos que el texto exige y no los que el autor quisiera. Por ello, el proceso conduce a la muerte del escritor y su transformación:

Había llegado a ese instante en que escribir es al mismo tiempo una necesidad y una tortura, algo que atrapa al que escribe y no le suelta, pero le atrapa con dolor, con malestar del alma.

...escribir es también una manera de morir para alcanzar la resurrección

El proceso de producción literaria es desmembrado a través de una doble motivación. Una motivación vital: Enrique está contemplando las nubes de un cielo negro. En ese momento se le vienen a la mente unos versos de Carrera Andrade y luego de reflexionar acerca de éstos, se decide a su propio texto: el del Coronel en el ataúd pensando en la vida de lo muerto. Pero también es desmontado a través de los pequeños detalles individuales de cada escritor:

Ese había llegado a ser su método de escritura, curiosamente estimulado por el baño: dejar que en alguna parte de sí mismo (en el cerebro, en los riñones, eso no importa) se armara por sí sola una frase, una frase generalmente corta y banal que él trataba de retener en la memoria.

Y también en el momento mismo de la composición y corrección del texto en la búsqueda de los sentidos necesarios:

Repitió varias veces: "Cuando llegué, los preparativos del sepelio llenaban la calle de barullo", y se dio cuenta que al decirlo así no proporcionaba a sus hipotéticos lectores futuros ningún indicio de cómo era la calle: las ideas dominantes eran "sepelio" y "barullo" y le gustaban porque se rechazaban mutuamente, pero la contradicción que provocaban era completamente abstracta. Entonces corrigió levemente: "Cuando llegué, los preparativos del sepelio llenaban esa callecita normalmente quieta y apagada". Sin embargo, lo que había ganado en visos de realidad concreta a esa calle le parecía perder en concisión y se sintió molesto.

La novela es también definida en cuanto práctica. Partiendo de las premisas generales es que vamos a entender, después, la relación entre el arte y la realidad. Veamos las dos premisas:

Hacer una novela es re-crear la realidad, no copiarla; pero es también producir símbolos y destruir mitos.

El orden que tiene una novela ya no es asunto de importancia. Lo fue, sin duda, en tiempo de Balzac. Ahora, más que el orden es el sentido lo que cuenta.

Si la novela es re-creación de la realidad, la subjetividad del autor juega un papel muy importante, por tanto la verosimilitud de la literatura es distinta a la verdad de la vida:

Pero se está bien en general, se está bien, la cosa no está tan mal como decían. Sobre todo porque la imaginación compensa el no ver, el no oír, el no palpar ni gustar. La imaginación, carajo, quién lo hubiera creído.

Advertía que se había alejado del curso inicial de su proyecto, pero al mismo tiempo estaba satisfecho porque le parecía que esas páginas eran aún más convincentes que las primeras, porque contenían algunos elementos de la memoria familiar y al mismo tiempo había dejado volar su imaginación, poniéndose en el pellejo de su hermano y saliéndose extrañamente de sí mismo.

En la misma línea se entiende la propuesta para una literatura que sirva a la causa de transformación de las estructuras sociales, no porque es de propaganda o de agitación sino porque es verdadero arte, cuando Fabián se refiere al carácter revolucionario de Enrique:

Demasiado bien sabía que Enrique no era ni sería nunca un revolucionario, y hasta dijo alguna vez si no sería mejor dejarle suelto, librado a sus conflictos, exigiéndole apenas que se valga de ellos para hacer una buena literatura, esa literatura que el Partido condenaba por no ser "comprometida", pero que según él podía ser útil a la Revolución en la medida en que mostrara la decadencia de un modo burques de vida.

Lo filosófico

El hombre es máscara. En tanto máscara se resiste a reconocerse en la verdad: es cobarde frente a lo cierto:

...comprendí que ese niño era mi doble, el doble que todo ser humano encontraría en los antípodas si tuviera el coraje de atravesar el laberinto interminable de los espejos contrapuestos, ese doble que nunca llega nadie a conocer sino en sueños.

No obstante Magdalena le había dicho un día que no era el hipotético fantasma de una mujer desconocida lo que él temía ver: era su propio fantasma, una como contraimagen que aparecía siempre debajo de su imagen, como si los espejos poseyesen la facultad (que atemorizaba también en las personas) de quitarle las muchas máscaras que usaba.

Este miedo al reconocimiento de uno mismo desemboca en la inautenticidad. Por demás individualista, el hombre, al no ser capaz de reconocerse, actúa siempre en la apariencia, en lo que se ve o puede mostrar. Esta práctica en el mundo, hace del hombre un ser errático y de la condición humana un cúmulo de miserias que preferimos no desentrañar:

Al fin y al cabo, he aprendido ya que el mundo no es mundo por lo que los mortales sientan o dejen de sentir entre los entresijos de sus vísceras, sino por lo que hacen hacia afuera, traicionándose en la mayoría de las veces, arrepintiéndose también y pocas veces olvidando.

Entre la máscara y el rostro, entre la cobardía y el arrojo, entre la verdad y la inautenticidad, el hombre vive en permanente desencuentro consigo mismo. De aquí los paralelismos existenciales de Enrique frente a la religión y a la política:

Vivimos en el Mal, llámase valle de lágrimas o sociedad capitalista, pero vivimos siempre con la esperanza del Bien, llámese paraíso o sociedad sin clases. La esperanza nos viene de la palabra de un hombre, Jesús o Carlos Marx que no sólo ha dicho toda la verdad, el Evangelio o **El capital**, sino que además ha instituido una sociedad perfecta que la garantiza, llámese Iglesia o Partido.

En esta circunstancia, el hombre tampoco puede encontrarse con Dios. Existe el Dios de la escuela, donde el temor y el castigo son situaciones que garantizan la creencia en él. La fe es introducida con mano militar:

Dios era un señor iracundo y muy viejo que les obligaba a fatigar las rodillas sobre una tabla empolvada, a fatigar los brazos en la infame penitencia de la cruz, a fatigar el alma en tortuosas acusaciones de conciencia. No aprendieron a amarlo, desde luego, pero sí a demostrar su existencia con cinco argumentos de irrefutable lógica escolástica.

Esta ironía cruel y despiadada es permanente durante toda la novela: existe un permanente sentimiento antirreligioso basado en la inautenticidad de la práctica clerical. La búsqueda de Dios, en medio de la apariencia, siempre nos revela lo escondido detrás del rito, o mejor, escondido a causa del rito que es identificado permanentemente con el dolor, la divinidad que no se encuentra:

...Nunca le interesó el dinero ni ser un hombre de provecho, sino encontrar a ese Dios de amor del que les hablaban en la infancia, ese que nunca encontraron porque lo habían escondido detrás de la liturgia, detrás del *dies irae*.

La iglesia, en realidad, nunca era más iglesia que en las misas de réquiem, en las conmemoraciones de difuntos o en las ceremonias de Viernes Santo.

La presencia del fanatismo religioso es combatida no sólo en su campo específico sino en la conducta en general de quienes dicen estar en su contra. Así se entiende el comentario del narrador a la actitud de Fabián luego de que la Vieja le cuenta su dependencia con el cura del pueblo:

Fabián escuchaba todo eso con aire incrédulo y gozoso diciéndolo para su colete que no estaba equivocado, que los curas son los mismos en todas partes, que la revolución es siempre necesaria. Se lo decía a sí mismo, con la misma convicción que ponía las viejas en su letanía de sonidos sin sentido.

A la inautenticidad del hombre y dificultoso encuentro con Dios hay que agregar la imposibilidad de amar: el Coronel sólo se ama a sí mismo; Georgina ama a su marido porque con él asegura su bienestar; las relaciones afectivas, en general, están signadas por la soledad. Enrique, por ejemplo, busca en Magdalena a la mujer imposible (una suerte de la Maga de Cortázar) "definitivamente imprevisible".

Me gustaba por su manera de romper todas las normas para imponer su voluntad, por su mordacidad a flor de labios y por su modo de ponerse grave de repente, en medio de la risa, para decir sin rodeos una verdad inconfesable.

Enrique llega a formar parte de la vida de Magdalena, pero no alcanza a relacionarse plenamente con ella. Su relación es un compartir mutuo de soledades:

...esperando que un respiro le diera la ocasión de lanzarle su propio monólogo, porque entre los dos no había otra manera de hablar, no había diálogo (el diálogo está bueno para el teatro -decía ella) sino una sola avenida de palabras y palabras que generalmente no decían nada pero que parecían decirles muchas cosas.

Esa imposibilidad de comunicación también está presente en la relación de Enrique con Teresita, la salinera:

no quiero de tí tu café ni tu cuerpo ni tus historias sino otra cosa que podría explicártela pero que tu podrías comprender sólo si en el mundo hubiera algo más que esté al alcance de tu cabeza de mosca.

Pero las dudas y las imposibilidades no sólo pertenecen al confundido Enrique. También Fabián las tiene. También Fabián condiciona su posibilidad de amar a su posibilidad de hacer la revolución y en ese proceso no alcanza a comprender la formación de la pareja. Esta es reducida a definiciones más o menos dogmáticas de la práctica militante.

...ni ella había comprendido todo lo que significaba esa revolución que era para Fabián el eje de la vida, ni él había podido comprender que la vida con todo y su amargura puede también, a veces, ser pródiga en plenitudes interiores

Pensaba que un revolucionario no debería dejarse atrapar en las redes del corazón, porque le era preciso estar en absoluta disponibilidad, sin ataduras ni lazos listo para vivir y para morir en aras de la causa.

Lo político-social

Existe un permanente rechazo a los "intelectuales de izquierda", no tanto como rechazo a la necesidad de la teoría dentro del proceso revolucionario cuanto como rechazo a una práctica de inautenticidad, que empieza por una severa autocrítica:

Admito, sin embargo (y no por honradez, naturalmente), que en mis propias palabras encuentro mi mordaza: "si he de ser franco" -he dicho, y al decirlo, muerdo mi cola como reptil desesperado.

Luego de la fracasada participación de la izquierda en unas elecciones que favorecieron al líder populista, Miranda reflexiona acerca del apoyo que le dieron a los candidatos de la izquierda:

Pero nosotros, entonces, no comprendíamos del todo aquella trampa de la historia y seguíamos creyendo en los intelectuales de izquierda, imaginando que las ideas políticas podían compensar los estigmas de clase.

Los intelectuales -en este contexto- son seres que hacen la política desde consignas librescas tan claras para ellos pero sin preocuparse que "lo fueran también para todo el mundo" y que terminan encerrados en sus ideas, en sus teorías sin darse cuenta que el ser humano necesita vivir:

Antonio había dicho que no, que era peor evadirse de la vida en nombre de una revolución abstracta.

Esta actitud de los "intelectuales" tiene su contraparte en la oposición de los "prácticos" que no por creerse los "auténticos revolucionarios" lo son. Estos caen en el romanticismo revolucionario que va, desde actitudes vitales hasta definiciones políticas:

...yo no lloro, nunca he llorado, soy un comunista y un comunista nunca llora..

al fin llegué a la casa de Efraín y le encontré haciendo una hoguera en el patio y me explicó que había resuelto seguir el noble ejemplo de Rimbaud pero que no pensaba dedicarse al contrabando en la frontera ni en marcharse a países lejanos porque todos son la misma mierda sino sencillamente que quería unirse a las guerrillas.

El romanticismo revolucionario es categórico en la actitud vehemente de Fabián. Bienintencionado, de nobles ideales pero sin saber mucho de la vida ni de la realidad que pretende transformar, Fabián cree en sus ideales y ve las cosas como si la vida fuera un camino recto y sin obstáculos:

Es muy burgués -aseguró- querer vivir la vida al margen del trabajo, mantenido por otro y esperando voluntades ajenas. Claro que voy a trabajar, pero no como un oficinista, sino como obrero; y al trabajar, no sólo que no encontraré ningún obstáculo, sino que estaré en mejores condiciones para llevar adelante el objetivo que nos hemos propuesto. Sí, trabajaré de obrero y aprovecharé esa condición para entrar a los sindicatos, para organizar a la clase obrera, para crear una fuerza revolucionaria de verdad.

Esta actitud de los intelectuales de izquierda y este romanticismo revolucionario son la expresión del trampamiento al que los individuos son sometidos en un momento histórico. Miranda lo sabe. Y sabe también que esa explicación que él da es la única posible en el momento:

...el tiempo que estábamos viviendo no era todavía el tiempo de los grandes quehaceres ni éramos nosotros los llamados a cumplirlos, sino era el tiempo del estremecimiento interior, el tiempo en que el alma debía mostrar penosamente sus oscuros rincones como espacios vacíos, como huecos vacíos, vacíos porque la historia les había vaciado pero sin lograr todavía su total, necesaria y definitiva separación.

Es el mismo romanticismo revolucionario el que permite juzgar siempre al Partido desde una moral incorruptible y por ello al darse cuenta que el Partido no es lo que quisieran, deciden, en vez de transformarlo

desde adentro, separarse de él, romper como antes rompieron con la familia y la Iglesia. La visión del Partido es la de una institución con una cúpula corrupta y oportunista:

...y los camaradas del Comité Central ya estaban negociando ministerios y embajadas y toda la revolución no era más que los viajes de turismo a Moscú pero ni siquiera para todos sino para los cuatro vivos que desde hace treinta años están haciendo un buen negocio con eso del marxismo.

El desencuentro también llega a las relaciones familiares. Ellas están signadas por la soledad: Susana espera a Fabián y se atormenta con el recuerdo; Enrique trata de evitar el menor contacto con su hermana y su padre; Oswaldo solo en su locura. Esta relación de soledad es complementada con la relación del silencio: nadie se comunica con nadie, todos andan ensimismados en sus pensamientos.

La primera ruptura de Enrique está centrada en la conflictiva relación con el padre. Relación atravesada por la amargura y el desencanto. Su padre era de aquellos que creen hacerle un favor al darle amor a sus hijos:

Y nadie podía hacerle el reproche de no haber sido un padre amoroso; era incontable el número de tardes que había pasado sobre la mesa del comedor pegando sellos y haciendo clasificaciones y recuentos, para quejarse luego de que no podía hacer sus asuntos por estar entreteniéndolo al chico.

Esta familia signada por la soledad y el silencio carga sobre su ser la vergüenza de la locura: fuerte prejuicio frente a lo que no es admitido socialmente: la locu-

ra de Oswaldo Franco y antes la de la abuela, es un estigma:

...le había llevado a un sanatorio inventando el viaje a Europa para ocultar la vergüenza. Porque era una vergüenza de las grandes tener un loco más en la familia después de la abuela.

NOTAS

1. Fernando Tinajero, "El que no habla a un hombre", en **La Bufanda del Sol**, Nº 6-7, de enero de 1974, pp.17-18.
2. Fernando Tinajero, **Más allá de los dogmas**, Quito, CCE, 1967, p. 57.
3. Fernando Tinajero, "El que no habla...", p.24.
4. Fernando Tinajero, **Más allá de...**p.139.
5. *Ibid.*, p. 159.
6. Miguel Donoso Pareja, "De lugares comunes y otros traslados", en **Meridiano Cultural**, año 1, Nº21, de enero 14 de 1984.
7. Marx y Engels, **Sobre arte y literatura**, Madrid, Ciencias Nuevas, 1968, p.181.
8. Fernando Tinajero, "Prólogo que pudo muy bien ser epílogo o viceversa", en Raúl Vallejo Corral, **Daguerrotipo**, Guayaquil, CCE.-núcleo del Guayas, 1978, p.13.
9. He seguido en el análisis, la distinción que hace Boris Tomshovski entre trama y argumento.

ALGUNOS JUICIOS CRITICOS

El problema fundamental... (de la novela es) el enfrentamiento inevitable del hombre con su presente y futuro, incluso con su pasado; con otras palabras, el enfrentamiento del hombre consigo mismo, que es el lugar privilegiado de la decisión y donde se construye o se derrumba el individuo. Pero este enfrentamiento no se hace en abstracto, sino en una circunstancia bien concreta u horizonte que, a lo largo de las páginas de la novela, se va morosa y alusivamente desarrollando. De esta manera se consigue provocar en el lector esa sensación de vacío, de soledad y de opresión, a que hemos aludido anteriormente. "La nada - dice en cierta ocasión- se esconde en el ser como un gusado en el corazón de la manzana". La frase, si no me equivoco, tomada de Sartre, expresa esa sensación en su grado más absoluto. Pero como esa frase hay una multitud que van en la misma dirección. A veces son los mismos personajes los que confiesan sus fracasos personales, a veces son los paréntesis del

omnisciente escritor los que recalcan y describen el horizonte. "Todo lo que recuerdo tiene el mismo olor a podredumbre. Todo es la gana de vivir y la imposibilidad de hacerlo, todo es descubrir que nada importa y que todo se queda en las palabras".

José González Poyatos, S.J

La dominante de esta novela es, sin duda, el lenguaje, siguiéndole, en una jerarquización minuciosa, la construcción de los personajes y el manejo de las ideas. En este último aspecto, Tinajero es cuidadoso y no cae en la exposición didáctica: las ideas que propone operan con naturalidad dentro de la dinámica del discurso.

En lo que respecta al lenguaje (verticalizado y lleno de resonancias) y a los personajes (bien trazados y vivos) no hay pero qué hacerle al libro, pero sí, en cambio al tono, que se quiebra en alguna parte excesivamente anecdótico y, sobre todo, fársica: la de las actividades "terroristas" de los jóvenes inconformes.

Temáticamente, la cuestión es -como en *Entre Marx y una mujer desnuda* - el enfrentamiento entre lo individual y lo colectivo, cuya culminación es, en *El desencuentro*, una ruptura con los esquemas, por positivos que éstos pudieran parecer.

Miguel Donoso Pareja (sobre la versión de la novela de 1976)

(Al aparecer *El desencuentro*, en 1983, en la colección *Grandes Novelas Ecuatorianas*, Los últimos 30 años), nos propone, en relación a la lectura, un desen-

cuentro doble frente a la modernidad, un desfase grave entre el fenotexto, con estructura dada, y su génesis, un traslado mecánico de "técnicas" narrativas, para ser "moderno", que poco o nada tiene que ver con la producción del texto mismo o, según Kristeva (citada por Hozven), con ese "proceso que trabaja al sujeto y produce, simultáneamente, el sistema de sentido".

De esta manera, *El desencuentro* se convierte en un desencuentro por partida doble: 1.- Porque no responde a esa "aceleración evolutiva" que da como resultado una modernización auténtica, siempre dentro de un proceso que estructura y desestructura, es decir, que toma de la tradición y, al mismo tiempo, rompe con ella; y 2.- Porque separa, falsamente y dentro de una estética normativa amplísimamente superada, fondo y forma, con lo que únicamente consigue, a la postre, desarmar el texto inicial (1976) sobre la base de una nueva arquitecturización (formalmente superpuesta) que suelta cabos y desbarata la estructura de la primera versión sin lograr una nueva.

Miguel Donoso Pareja (sobre la versión de la novela de 1983)

Los valores que entran en crisis son los del individualismo y los de la colectividad. En la familia se fincan los valores individuales, en la estructura social, los colectivos. Sacrificar la familia para entregarse a la colectividad o viceversa. Esta dura constatación en la mente afiebrada de Enrique, produce un autoexamen, una constancia escrita, la novela, y finalmente, una respuesta, la literatura. La literatura brota de la angustia de no saber a que atenerse.

En medio de la desorientación no es lo efectivo enfermizo de lo individual ni es lo ideológico degradado de lo colectivo, es el valor de la imaginación. El coronel, ya muerto, descubre que lo único que perdura es la imaginación.

Julio Pazos

Opino que hay dos grandes motivos en **El desencuentro**: por una parte, la crisis política de la década del sesenta y dentro de ella, principalmente, la crisis de un grupo de jóvenes de izquierda que diluyen en su individualismo la posible opción revolucionaria; y, por otra parte, el testimonio de una condición existencial, sujeta al desencuentro de las máscaras de su propia interioridad, enfrentada a la acción del tiempo y de la muerte. Ambos motivos confluyen a uno solo: la condenación al fracaso de una búsqueda de autenticidad.

En el primer motivo me impresiona la lúcida honradez del autor.(...) Esta visión, sin embargo, no se cierra en el absoluto desencanto. Aparentemente ligada a una cadena de acciones inútiles, en el enigmático Fabián y en su historia inconclusa, deja suelto Tinajero un cabo con la incógnita de que si (en algún otro momento, hecha carne la dimensión histórica de los hombres de estas tierras) la vida podrá reclamar sus derechos contra el fracaso y la muerte.

En el análisis de la condición humana, **El desencuentro** me deja un sabor bastante más amargo. Los temas del tiempo, corrosivo e implacable, de la muerte y de la nada, del gran vacío en el que el hombre se halla arrojado sobre la tierra, parece que no admiten coartada.(...)

En el plano existencial, otro motivo -y básico en la obra- abre una posibilidad para el hombre, perdido en

el mismo, atrapado por el tiempo y por la muerte: la creación de un mundo verbal, el escribir una novela, tema que se discute durante todo el discurso narrativo de **El desencuentro**. Pero la condición para no ahogarse con el peso de tantas palabras inútiles, es convertir las palabras en la Palabra (con mayúscula).

Diego Araujo

Cada personaje de la novela tiene su propia historia que también apunta hacia afuera del texto y resalta los obstáculos y las trampas que han mantenido vigorosa toda una sociedad colonizada que todavía conspira contra la identidad nacional. El que se deja comprar, el que abandona el país, el que se pierde en la inercia y el que espera que otro resuelva los problemas son todos víctimas del texto y del contexto que Tinajero aborda. Cada uno descarrillado; cada uno desorientado en "la pobre vida que le ha tocado vivir sin atinar el rumbo exacto".

Michael Handelsman

Fernando Tinajero publicó ese mismo año (1976) **El desencuentro** que, como ya lo apuntamos, es una especie de desencantado balance introspectivo de las ilusiones y desilusiones de la década precedente. "Qué puede hacer uno aquí sino meterse para adentro, para atrás, muy atrás, meterse enovillado en uno mismo como buscando los jugos protectores de la matriz hace tiempo perdida. Los lugares, los cambios, los olvidos": sólo que en estos casos los "jugos protectores" son los de un refugio literario construido con manejo absolutamente impecable del idioma (no exento de cierto saborcito arcaizante), apoyado en una cultura muy sólida y en una visión del mundo que no podía

desembocar en otra cosa que lo que en el fondo es esta hermosa novela: una balada triste y pesimista, en la que reconocemos mucho de nuestra juventud y nuestros sueños.

Agustín Cueva