



Lenguajes

La antinovela

de los sesenta*

Síntesis

La ponencia titulada *La antinovela de los sesenta* analiza una obra literaria publicada en Montevideo (Uruguay), en 1969 y que recibió un importante premio que otorgaba el reconocido semanario *Marcha*.

La obra presenta características formales que la identifican con la vanguardia en la conformación de un texto cuyas significaciones tienen que ver con la autobiografía de un hombre joven, desde su infancia pueblerina hasta su vida universitaria en la capital uruguaya. Se construye así el contexto de los conflictos socioculturales característicos de los años sesenta en el Río de la Plata, tema que motivó el encuentro organizado por el CELCIRP, en junio de 2002.

Abstract

The study titled "La antinovela de los sesenta" analyses a literary piece published in Montevideo (Uruguay) in 1969 which received an important prize given by "seminario *Marcha*".

It presents the formal characteristics which identify it with the vanguard in the conformation of a text that talks about a young man, from its childhood in the countryside up to its university life in the capital of Uruguay. A context is built around this about social-cultural conflicts characteristic of the sixties in Río de la Plata. A subject which has motivated the meeting organized by CELCIRP in June 2002.

María Cristina Asqueta Corbellini

Docente Facultad de Ciencias de la Comunicación de UNIMINUTO

Introducción

En 1969, al celebrarse los treinta años del Semanario *Marcha*, publicado en Montevideo (Uruguay), el jurado integrado por Roberto Ibáñez, José Pedro Díaz y Hugo Alfaro le otorgó el Primer Premio de Novela (II) al *Monólogo final de los enanos*, de la autoría de Pablo R. Troise. Esta obra ocupa hoy un lugar en el olvido porque, posiblemente, no se ha construido su horizonte de expectativa; sin embargo, al retomar el texto (con la secreta esperanza de hacerlo renacer) y someterlo a la lectura e interpretación, se descubre un discurso que enuncia la vida de los uruguayos (residentes en Palmira, en los fértiles campos de Lara y en Montevideo- recuperada por la memoria de un narrador- personaje).

En un resumen, que aparece en la contraportada de la publicación, se define a la obra como "la autobiografía de un hombre del interior que cuenta (...) sus experiencias desde la infancia pueblerina hasta la madurez (del autor de treinta y tres años) en Montevideo". La lectura -(a)morosa y lenta, como la haría Roland Barthes- de este texto, descubre reflexiones que iluminan (con una única mirada, la del narrador) fragmentos discursivos.

* Ponencia presentada en VIII CONGRESO NACIONAL DEL CELCIRP (Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata) Montevideo, Uruguay. 2002.

sivos que relatan la vida en un pueblo del interior, el de los enanos, que se asoma entre perplejo y nostálgico a la modernidad: *la gente está cambiando, es cierto, y si lo dudas aquí tienes mira* (59).

La aventura textual

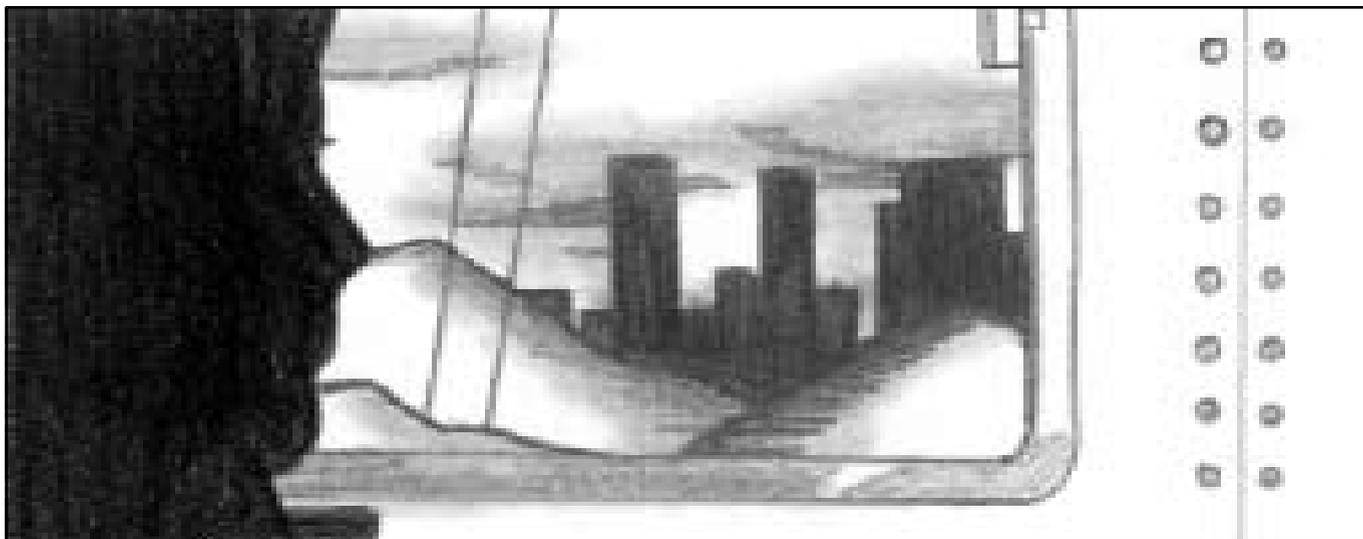
Dijo que el Creador, que se enorgullece de ser la Providencia de todo lo que existe, se condujo con excesiva ligereza, por no decir más, al ofrecer semejante espectáculo a los mundos estrellados, porque afirmó claramente su decisión de relatar por los planetas orbiculares cómo mantengo, con mi propio ejemplo, la virtud y la bondad en la vastedad de mis reinos.

(Lautréamont, Los cantos de maldoror)

La primera característica que presenta la obra titulada: *Monólogo final de los enanos*, es una ruptura del género literario novela; debido a eso la propuesta adquiere una identidad que permite ubicarla como parte de una poética de la modernidad, porque se evidencia

la búsqueda de cambio y una nueva concepción del texto literario; a partir del cual se realiza la construcción de una propuesta, la cual busca desplegar el texto, maximizándolo, fragmentándolo incluso; pero, con la finalidad de recuperar su integridad. Así, se lo *aborda* para descubrir sus enigmas, para recorrerlo y abarcarlo en su totalidad.

Este trabajo admite, por convención y por haberse presentado con este significado al público lector en 1969, la denominación del texto como *antinovela* (en una portada se lee; *antinovela para ser guardada*). En la obra, el tejido textual ha sido elaborado mediante una estrategia discursiva reconocible, que tiene la virtud de evocar los lenguajes usados por la vanguardia literaria; en especial de Vicente Huidobro, de Miguel Ángel Asturias y de los escritores que cultivaron la expresión literaria del monólogo interior; alternados por curiosos intertextos explícitos, tomados de las historias de hadas de *Andersen* y *Grimm*.





Lenguajes

A los efectos del análisis, la obra será considerada como el texto, un tejido supraoracional (*macroprop osiocional*¹) en el cual se leerá el sentido del discurso literario. Como lector que inicia la actualización del texto, se propone una aventura textual. El recorrido comienza con la lectura de una secuencia proposicional, en la primera página de la novela:

Parábola menor de los enanos

Recuerdo que por esos mismos días habíamos tomado la costumbre de llamar las cosas por su nombre.

Yo buscaba en el eco de las calles y en los tacos torcidos de la gente no sé bien si la mínima esperanza de volver de algún modo a lo que ha sido –por encima de todos los contrastes, por encima de todas las ausencias- como el estado natural del pueblo, cuando el pueblo era claro y limpio como una escarapela de color. (11)

Estas frases secuenciadas permiten hacer algunas inferencias acerca de la obra. La primera de estas inferencias tiene que ver con la creación de un espacio paradigmático, el cual representa un pueblo perezoso, ingenuo y vulgar (semejante a la localidad de Coronel Vallejos en la novela *Boquitas pintadas* (1968), del escritor argentino Manuel Puig). El pueblo, descrito mediante procedimiento metonímico, es identificado *claro y limpio como una escarapela de color*. Esta caracterización posibilita plantear otra inferencia (relacionada con la anterior y una de las más importantes en este análisis): la macroestructura² integra frases que son fragmentos de las clases de bachillerato; más precisamente aún, de las aulas de literatura en las cuales se constituyen

los textos virtuales³ del *Monólogo*. Así, estos (inter)textos permiten generar el texto literario.

A partir de aquí, se tomará en cuenta la estructura de superficie, *microestructura*⁴ o plano de la expresión, conformada mediante la percepción y revelación del tejido textual. En primer lugar, se trata de un texto producido a partir de múltiples textos *en o sobre el texto* distribuidos en una *PRIMERA PARTE*, la cual incluye el título: *DE LA IDA Y VUELTA* y un intermedio titulado *EN LA MARCHA: HACIÉNDOME LA IDEA DE ALEJARME*. Aquí, se hace un paréntesis para mencionar ciertos aspectos gramaticales que caracterizan la estructura de superficie: las partes y títulos han sido anotados *todos* en mayúsculas, conformándose –de esta manera- un artificio gráfico que resulta inadecuado a los efectos de la normativa ortográfica.

En cuanto a la *SEGUNDA PARTE: CAPITAL ADENTRO*, posibilita confirmar la utilización de un discurso anafórico, cuyas características se expondrán en el transcurso de este trabajo. Y también, señalar la narración del viaje, hacia un mundo posible y como regreso iterativo hacia el tiempo pasado. Esta macroestructura le permite al texto pertenecer, hasta un cierto grado, al género novela. Se dice hasta *un cierto grado* porque la cuestión del género (el cual constituye una regla textual) muestra que la obra literaria es un texto factual, cuya oscilación alcanza también al género.

Se retoma el aspecto de la redundancia, para agregar que la repetición del tópico viaje, territorial y temporal, representa, en el mundo de la realidad, una vivencia uruguaya, del habitante del interior que emigra a la

¹ VAN DIJK, Teun. *Texto y contexto*. Madrid: Cátedra, 1987.

² VAN DIJK, (1987), op. cit

³ ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Paidós, 1999.

⁴ VAN DIJK, Teun (1987), op. cit.

capital. Además, mediante esta representación semántica⁵ se obtiene la coherencia textual, concretando la búsqueda del sentido.

Además, como parte de la metodología de análisis, el texto será abarcado progresivamente (de la misma forma de Roland Barthes propone el *Análisis textual de un cuento de Edgar Poe*); aunque los numerales contendrán digresiones necesarias por la presencia iterativa de la anáfora. Sólo que, en lugar de las lexías sintácticas del análisis barthesiano en este caso se trata de secuencias proposicionales integradas como macroestructuras que se constituyen en *representaciones semánticas*⁶, las cuales encauzan el sentido textual.

EXPRESIÓN Y LENGUAJE

I. La PRIMERA PARTE contiene el título inicial: *DE LA IDA Y VUELTA*. Pero comienza con un subtítulo (como sucede en las publicaciones de la prensa y como característica de la antinovela); *Parábola menor de los enanos* (esta primera parte totaliza 32 subtítulos). El fragmento incluido bajo este primer subtítulo está concebido a la manera de *exordio* sin vocativo; se produce de este manera un vacío el cual es llenado con el verbo recordar, conjugado en presente: *Recuerdo*; significándose así la abstracción del tiempo (pasado en presente); y en alusión a un tiempo que ya pasó.

De esta forma, se descubre una macroestructura en la cual identificar el topic, el cual involucra la vida de un personaje (el mismo narrador) que transita desde la infancia a la madurez. Y dos sub-topic, los cuales serían la infancia pueblerina y la madurez, ya vida urbana, en la capital uruguaya. En coherencia con la narración

(la vida, *lo vivido* por él y por sus vecinos: los enanos) y argumentada por los hechos en la historia política de Uruguay, hipotextos de generación textual.

A la vez, la atención recae sobre el lexicón, en la microestructura, del cual se extraen los lemas: **joven** y **libertad**. De tal manera que, resulta posible plantear el siguiente interrogante: ¿ser joven y libre no fue la razón de ser, en los años sesenta? Así se infiere: juventud y libertad son emblemas que crean un nivel simbólico con el cual identificar los años de la década de los sesenta; en el texto, coincidentalmente, se lee: "(...) aquí estamos, recorriendo los símbolos del pueblo con una escarapela de color".

De la misma manera, el sistema de los nombres (muy importante en el *Monólogo final de los enanos*) se articula con el verbal para predicar algo sobre una cierta realidad. Gracias a esta estrategia, queda conformado el acontecimiento discursivo⁷ como dialéctica entre los hechos y el significado⁸.

Al enunciar: "los símbolos del pueblo con una escarapela de color", ¿se constituye la obra política? Por supuesto, pero el pueblo en mención es también el inolvidable pueblo que se engalana con escarapelas, cada año, para celebrar la fiesta patria. Se descubre, por tanto, el carácter polisémico del discurso literario construido con base en *con-notaciones*.

II. El lector avanza *por las autopistas del texto* (Barthes) para encontrar, como organizador, el numeral: 1 (considerado aquí como el primer capítulo, de seis en la

⁵ VAN DIJK, (1987), op. cit.

⁶ VAN DIJK, (1987), op. cit.

⁷ RICOEUR, Paul. *Teoría de la interpretación*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1999.

⁸ RICOEUR, (1999). op. cit.



Lenguajes

PRIMERA PARTE y seis en la SEGUNDA; para un total de doce).

La organización es arbitraria, la PRIMERA PARTE comienza con un subtítulo que incluye el primer numeral; la segunda inicia directamente mediante el numeral 6. La constatación de esta arbitrariedad permite afirmar que se produce una microestructura de superficie, característica de la antinovela.

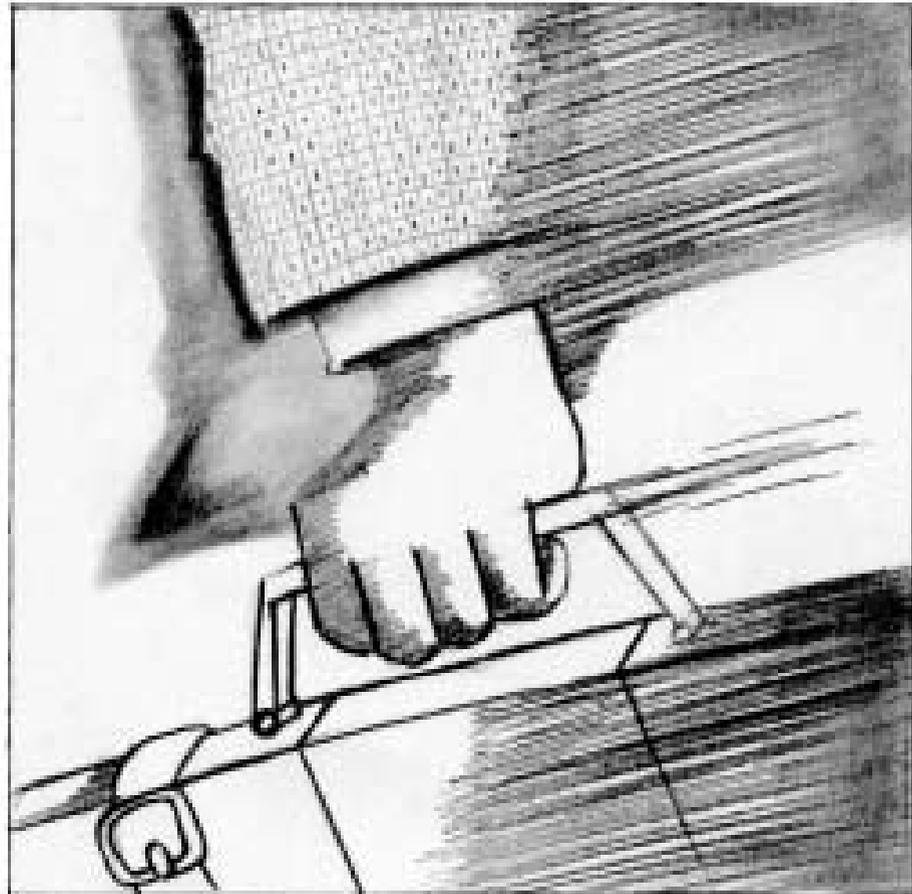
Este primer numeral incluye cinco (5) breves párrafos existenciales. El filósofo francés Jean Paul Sartre lideraba el pensamiento de algunos sectores intelectuales y jóvenes en los sesenta, el concepto de existencialismo (considerado a los efectos de esta reflexión como una unidad cultural⁹) está representado por la expresión: *Detrás de aquella realidad vacía*, que redonda anafóricamente el concepto.

III. El segundo subtítulo es: *IDA Y VUELTA EN PALMIRA*. De esta forma, aparece el nombre del pueblo libre: *Palmira*, que posibilita la conformación del espacio paradigmático para esta obra. En el mapa latinoamericano, sembrando de *macondos*, hay pueblos con este nombre. En Uruguay (Nueva), Palmira (el nombre completo aparece en la página 58), que no tiene

por qué constituir un *denotatum*¹⁰, más bien se trata del *designatum*. Sin embargo; sí es aquella realidad sobre la cual se predica, es el espacio donde se ponen en escena los hechos. Aunque, no es posible eludir totalmente

una teoría de los signos. Barcelona: Piadós, 1985.

¹¹ Ver este mismo trabajo, página: 3. tener cuidado, va de acuerdo a



⁹ ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1981

¹⁰ MORRIS, Charles. *Fundamentos para*

la referencia, especialmente cuando en la contratapa se habla de la *autografía de un hombre del interior* del cual sabemos, gracias a estos datos biográficos, que nació en algún pueblo que forma parte de la geografía uruguaya. Así, el espacio paradigmático es amplio porque va del pueblo a la capital; va y viene, viene y va en el ámbito de la memoria porque este pueblo es némesis para el hombre que ha de vivir *sobre esta Capital en agonía que no me deja regresar al norte*, cuando el narrador-autor propone *retomar mi tiempo sobre los campos fértiles de Lara*. La historia se cuenta en primera persona (singular y plural) debido a lo cual el texto parece inclinarse también hacia el diario íntimo y hacia la epístola, géneros cercanos a la autobiografía, de acuerdo con la *función expresiva* del lenguaje, determinada por Roman Jakobson.

IV. El siguiente subtítulo de la PRIMERA PARTE: *Las artes de Basile*, extrae de la memoria los nombres que pueblan el *Monólogo*; el primero de ellos: Rosario Castellanos (nombrada en un *lead* que acompaña al título, igual que se usa en el lenguaje periodístico) y el otro: (Luis Juan) Basile, artista de la calle cuando el carnaval es puesto en marcha y va regando por el texto los índices que permiten referenciar y, a la vez, connotar el pueblo fundador de esta historia.

Se señalan algunos de estos índices y, para esto, la memoria de quien se interna en el texto mediante el análisis se hace cómplice de los recuerdos novelados. Entre éstos están: *el patronato regular del Carmen y un 16 DE JULIO*, referencias espacial y temporal que representan un determinado pueblo, *anagramático* y oculto; pero también, posiblemente identificable gracias a estos signos.

En negrita y al final de un párrafo se lee la expresión **comme il faut**, desde el punto de vista de este análisis

se están representando las clases de francés con las cuales se torturaba a los adolescentes en los liceos de Uruguay, aun desde antes de los sesenta. Por tanto, se trata de un intertexto implícito, cuyo hipotexto sería la oralidad del aula de clase (que lo es, a la vez, para la totalidad de la obra)¹¹. Además, se relaciona esta expresión iterativa con una característica que puede considerarse bilingüismo o, por lo menos, jerga literaria.

También aparecen diseminadas por todo el texto citas en inglés, de dialecto y de jerga que contribuyen a la conformación de un *idiolecto*¹² literario de vanguardia, que estalla los actos de habla al insertarles signos *factuales*¹³, destinados a conformar la antinovela como código literario; así el discurso –de acuerdo con Paul Ricoeur¹⁴– es el acontecimiento del lenguaje. La idea de renovación del lenguaje literario sirvió de argumento al Modernismo y alcanzó la máxima inventiva con la *antropofagia* de los años veinte, liderada por *Macunaima* de Mario de Andrade, en Brasil.

En la obra titulada *Monólogo final de los enanos*, se conforma el idiolecto el cual es una expresión individual que; sin embargo, permite reconocer el español de Uruguay, como variante lingüística que identifica; en el caso de lemas como **bagayeros**, **guacho**, **joda** y **pelotudo** (que comparten página con otros lexemas que pueden llamarse *cultismos*, cuyo origen estaría en el habla de las aulas liceales).

V. *Los moños desatados* es el cuarto subtítulo de la PRIMERA PARTE y constituye una expresión incomprensible

la numeración de la revista.

¹² ECO, ed. cit.

¹³ ECO, 1981 op. cit.

¹⁴ RICOEUR, 1999. op. cit.

¹⁵ Personaje del Amor y Otros Demonios, de Gabriel García



Lenguajes

más allá de las fronteras de la comarca paradigmática; se trata de una expresión dialectal y referencial para quien sea estrictamente uruguayo. Los moños de los escolares que inundan las calles (de los pueblos) una vez la campana suena y los libera por el resto del día. Son *los moños azules* de la memoria (que todavía identifican a la escuela pública valeriana a lo largo y ancho de este país).

El texto de los moños desatados conforma una metáfora –y una alegoría– sobre la libertad, palabra sustancial de las diferentes enunciaciones, características de los años sesenta. En este mismo fragmento novelado se encuentra la inevitable (para una buena parte de la literatura latinoamericana que no ha desdeñado vincularse al folletín) mención al radioteatro. Se nos revela así la cultura popular, impulsada por el melodrama mediático, pueblerina y latinoamericana, la cual ha tenido su papel al conducir los géneros literarios a fracturarse, para reconstruirse como nuevos discursos.

VI. Al avanzar la lectura, reaparecen los intertextos con el fragmento subtítulo: *Los árboles buscaban a Basile*. Así, surge la pregunta, ¿qué es la novela?, un género literario con características poco fáciles de definir como sucede con todo lenguaje (sistema de sistema de signos) complejo. Históricamente, la novela nace con el *Decamerón* en el Renacimiento, considerado como una colección de cuentos (relatos breves); *Don Quijote* es una novela irónica, *Crimen y castigo* es novela de personajes; de tal manera que pareciera que al género literario lo define un adjetivo.

Para el caso del *Monólogo*, podría hablar de la novela de ruptura (¿la anunciada muerte de este género literario?). En este caso no puede mencionarse un relato extenso sino que se presentan múltiples acciones, la mayoría de ellas breves; en cuanto a los personajes,

pueden considerarse unas siluetas asomadas desde los recuerdos, de la misma manera que se mencionan Andersen, Grimm, Carlos Dickens, Daniel De Foe, Alejandro Dumas, Scott, Salgari, Verne y Petronio, algunos de los cuales comparten página con Eulalia (¿la princesa de Ruben Darío?), Mirtilla, los hijos gemelos de Vidal, Maricelia, Andrea y Mary Thelma, entre otros; todos ellos posibles habitantes de Palmira y vecinos de puerta del autor.

Como se trata del *monólogo interior*, la escritura se libera de las convenciones de género. Las citas de los autores, los personajes literarios y los nombres de los habitantes de Palmira, se mezclan y pueden producir confusión en un receptor sin lecturas previas.

VII. Se debe decir, antes de continuar, que el estilo literario utilizado en la escritura es poético y propone un estilo, no se reduce a referencias intertextuales o a textos literarios ubicables; aunque, permite reconocer ciertas familiaridades con otros autores de los sesenta. Por más que se detecten algunos errores (principalmente en el uso del léxico) estos no desmerecen el trabajo estético:

Acaso alguien cosechaba el lino sobre los grandes cálices oscuros y uncía los maníes florecidos bajo el calor incómodo de enero, contándose los hombres y las bestias que mañana o pasado cortarían de nuevo el alfalfar en floración.

Alguien hacía por costumbre, es cierto, los injertos de yema en los ciruelos y los perales ralos y crecidos, mientras los cosecheros arreciaban en una extraña sucesión de gestos al llenar los cajones con su carga de olorosos duraznos rey del monte. (19)

Se descarta, además, que estas imágenes literarias

remitan a alguna clase de costumbrismo por más descripción del pueblo que se lea.

El texto avanza y el lector se encuentra con *Tutearse con el mar* (19), que constituye el sexto subtítulo de la PRIMERA PARTE y en el cual el pueblo descrito parece otro. Como no es posible tomar el texto literario como referencial, a pesar de los topónimos, el recorrido por la geografía de Uruguay debe finalizar; no hay geografía sino un amplio espacio literario paradigmático, gestado por las comarcas de la memoria.

VIII. *Los hijos de Da Luz y Basile.* Es el séptimo subtítulo del *Monólogo*, permite hacer referencia a la sinonimia como una de las técnicas utilizadas en la generación del texto, la cual también produce repetición como la anáfora. La novela habla de los enanos; los hijos de las familias del pueblo son estos enanos; además, en el primer párrafo de este fragmento se menciona a los sobrinos de Emeterio Braje. La sinonimia además de dar el carácter metonímico al discurso tiene este papel en la generación textual. También, el sistema de los nombres forma parte de la técnica de generación, un procedimiento retórico que desafía al lector como juego con las palabras. Nombres de personas, de obras literarias, de autores, de libros y de sitios geográficos; entre estos últimos, Paso de los Libres, La Calera; topónimos que corresponden, a lugares diversos en el mapa de Uruguay, desarticulado para la conformación del espacio paradigmático.

Además, no es posible sustentar la hipótesis de la representación de un determinado sitio geográfico cuando se mencionan los **fiordos** y la **nieve**, de los cuales es preferible decir que son herencia intertextual de las historias de hadas de Andersen y de Grimm .

IX. El fragmento bajo el subtítulo: *Los hijos de Da Luz y de Basile*, se desdobra al incluir el numeral organizador

(o capítulo) 2, para una reflexión *sin razón y sin historia* (22), palabras que son metáforas, *símbolos*, y las llaves que permiten la *apertura* (Eco) del texto con propósitos interpretativos; la interpretación deberá en gran parte su coherencia al siguiente subtítulo.

X. *Destino pupilero.* Ahora, es necesario nombrar al narrador de la primera persona (singular y plural) como el buen pupilo, que aprendió **muy bien** la lección, la cual se diversifica, se carga con todas las ambigüedades posibles en la conformación del texto literario. Así, será posible incluso reconocer la identidad del pueblo de los pescadores que persiguen sábalos hasta la propia cuenca del Delta, en el texto *los viejos pescadores le tendían la mano dolorida –por encima de todas las ausencias- a las chicharras de la medianoche;*(21) en tanto, el lector se acostumbra a *pensar en verso*.

XI. A continuación, llama la atención un nombre: Don Secundario, usado en el siguiente párrafo que aparece bajo el subtítulo octavo, *La casa de comedias*:

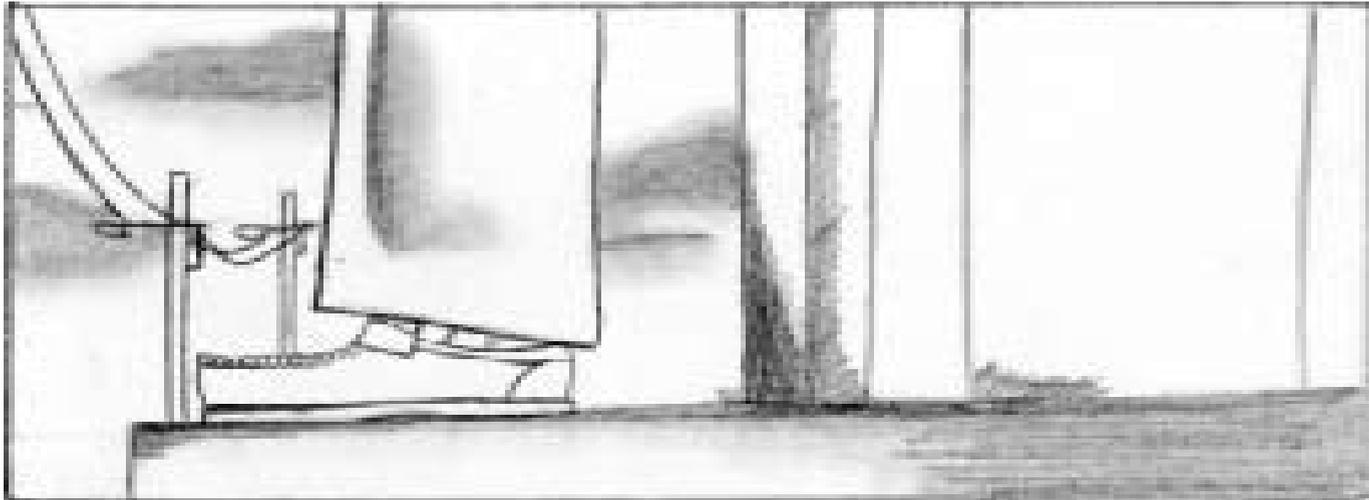
Don Secundario repasaba el texto de un De María que compró a propósito, leía y releía los apuntes que aclaraban la gráfica de Zampa, cargaba los listones y los aros, fijaba las lunetas y los bordes, numeraba los palcos y las vigas (24)

Esta cita, permite recordar la inferencia (hecha al comienzo de esta reflexión) acerca de que la novela ha sido generada mediante fragmentos de aulas de clase: principalmente de literatura y de español. El subtítulo que continúa es: *Diptongos y gerundios*.

XII. Se llamará *némesis* a la memoria novelada, para no confundirla con la propia memoria de la autora de este análisis, que remite al pueblo de origen, en el cual vivió el comerciante Meriff, de ancestros árabes,



Lenguajes



aquellos que se encargaron de introducir las ventas y bazares en este Uruguay evocado por la memoria literaria. Y también lo habitaban Chorolo Calcarreta, el vasco Viscaisacu, Pedernera, Mariano Saluburo y María Daona. Junto a todos los demás, Chorolo Calcarreta constituye un verdadero hombre *sinnombre* (si los hay) quien significa a la vez, para la estrategia discursiva, un *cualinombre* usado en la recreación del ambiente pueblerino del interior de Uruguay.

Las huellas en el polvo, cuya pátina permite ilustrar las calles del pueblo, dejadas por Chorolo Calcarreta se han extinguido y él renace como paradigma, como congénere de Dominga de Adviento¹⁵ (quien jamás fue vecina de Dominga Balorda) y de todos los personajes en el mundo de la literatura.

XIII. Por su parte, los *Diptongos* y *gerundios*; permiten

Márquez.

iniciar el diseño de un glosario: **freesias, fui, gerundios, historia, infidencia, inquietud, maestro, periferia, petunias, pianos, polainas, resuena, siempre, silenciosas y viejo.** En cuanto a los gerundios, no aparecen porque el manual de redacción no los recomienda por repetitivos y agramaticales. El lexicón del *Monólogo final de los enanos* posibilita la elaboración de varios glosarios, que podrían ser los de nombres, topónimos, adjetivos, de la flora y de variables de la lengua, como el dialecto y la jerga.

XIV. *La primitiva casa de comedias, Las fiestas de guardar, Destino de la casa de comedias, 3, Los cántaros raídos y La física de Appleton*, con estos subtítulos se secuencian los fragmentos textuales, entre todos se hace referencia al último: un intertexto explícito salido de aquellas aulas en las cuales dictó clase *el viejo profesor de física con su traje marrón ajado y burdo y los enanos* que las llenaban conocieron al *Rodó de la época de ARIEL*:

(...) vivir en un liceo no es vivir; es tener un salón, un cuarto, un libro, una palmera y una fuente turbia, una hilera de bancos repetidos a lo largo de todos los ambientes y un zaguán de madera que se abre para que vengan todos los que vienen (...) El viejo profesor vivía allí (37).

Némesis hace su trabajo y progresivamente el aula de clase se personifica como el viejo maestro de física, ajado por causa de permanecer en la memoria del discípulo memorioso. Por otra parte, con esta cita refuerzo la hipótesis inicial, el *Monólogo final de los enanos* es una experiencia inter(textual) que genera la (anti)novela.

XV. *La pieza de la calle, Galilei y Veintitrés, veinticuatro, veinticinco.* Tres secuencias se incluyen en este numeral dado que el texto es iterativo, agrupar estos fragmentos permite avanzar el análisis, que se detiene en el tercero (*Veintitrés, veinticuatro, veinticinco*) para indicarles a Mary Thelma (ya nombrada antes de este fragmento), la compañera del liceo que:

(...) escribía de otro modo, con las letras derechas hacia arriba y acostando las tes un poco cortas sobre las letras que vinieran luego; por algo nos juntábamos los dos (43).

La escritura como realidad y como excusa para representar y representarnos los habitantes del pueblo de la memoria. Mary Thelma que se quedó en el pueblo, huele a naftalina y nos hace adioses desde las remotas páginas que la memoria escribe y reescribe, para ser guardadas y leídas.

XVI. *Los cañones ligeros de Bouvard, 4, Quedarme detenido, Algún fletero llegaría a Achar y Caminitto andarriego* (sic), esta última secuencia nombrada acá

enfatisa aún más el idolecto que transtextualiza el habla de los uruguayos y usa fragmentos en francés, en italiano, dialecto, jerga de los enanos, *sencillos como el diablo*, aunque herméticos a la hora de identificarse.

XVII. *Como se aprende una canción. Andrea, Ju juremos por Zampa, Algún fletero llegaría a Achar* (subtítulo repetido) y *Cuando las cosas andan dando vueltas.* Es en este fragmento que, sorprendentemente, el texto se invierte (como en el juego de *Rayuela* se altera el orden) y hay que voltear la página para leer una carta fechada en Nueva Palmira, 16 de mayo, que se fragmenta en fechas y citas de letreros de negocios como: *ABIERTA EN PRIMER TURNO.* El orden textual ha sido modificado para conformar de esta manera un antitexto que invita al caos del monólogo interior, manifiesto en el artificio gráfico de la microestructura.

XVIII. La lectura llevará a completar los treinta y dos (32) subtítulos de la PRIMERA PARTE, el último es: *Las cavas divididas:*

Todas ellas miraron con nosotros –en un tiempo perdido para el mundo- los pozos en el agua de los cuales ya no podían navegar a gusto los botes de Aristóbulo Putea, preso en su propia libertad antigua, y al cual no nombraremos nunca más (71).

Aunque la antinovela se haya escrito por medio del teclado de la máquina de escribir, se pudieron intercalar fragmentos en dos columnas, que dividen todavía más al texto y que lo identifican con las páginas de los periódicos. La propuesta es gráfica, se trata del texto concebido como un icono (considerado, a la vez, signo visual y metáfora) porque puede verse su intención antes de leer. ¿Se busca la renovación de la novela como género literario? Es posible, dado que la novela moderna iniciada por *Crimen y Castigo* había cumplido, en los



Lenguajes

años sesenta, un largo recorrido; además la presencia en el ámbito cultural de los medios masivos de comunicación acentuaba la necesidad del cambio.

De ahí que esta antinovela no desdeñe reflejar las páginas de prensa, más bien busca asimilarse a la cultura popular mediática, esto no significa, sin embargo, una complaciente mirada sobre la realidad o algún tipo de objetividad periodística; la realidad que ha sido *literalizada* de la A a la Z, para los fines de esta propuesta.

XIX. Con la PRIMERA PARTE, finaliza la períscola del pueblo. EN LA MARCHA: HACIÉNDOME LA IDEA DE ALEJARME sería, en coherencia con la arbitraria organización textual ya indicada, un intermedio que incluye tres subtítulos, uno de ellos que comprende un poema: *Réquiem para la sombra de los álamos*. Así, ya no es posible reconocer el género literario novela, al menos no en la microestructura de superficie; de ahí que por convención se haya aceptado la definición de antinovela para el análisis de esta obra.

XX. La SEGUNDA PARTE: CAPITAL ADENTRO, comienza –como ya se expuso– con el numeral (capítulo) 6, la mitad exacta del relato del viaje del pueblo a la capital. Después de cinco (5) párrafos aparece el subtítulo: *Primera carta del enano chico*, para iniciar una carta datada: Montevideo, 16 de octubre (sin año). Se van a totalizar treinta y cuatro (34) subtítulos que forman parte de un total, en toda la obra, de sesenta y nueve (69); número del año del premio y de la publicación de la novela que conduce a la pregunta de si se trata de subliminalidad o es producto del trabajo del autor.

El último capítulo (numeral) 12 contiene cinco (5) párrafos. La estructura del fragmento bajo numeral es siempre la misma, incluido el tamaño de los párrafos. El subtítulo final: *Parábola final de los enanos* respeta el carácter

anáforico de este discurso literario, es igual que el título de la obra total: *Monólogo final de los enanos*. El uso de la anáfora es similar al que se encuentra en algunos poemas, vanguardistas y post-vanguardistas.

También, es catafórico (anáforico) el final de los fragmentos bajo numeral o subtítulo: *No sé si tengo que decirlo ahora; puedo recordarlo ahora; Alguna vez retomaré la historia*, con variaciones: *Creo que tengo que decirlo ahora*. Observo, además, que no solamente es iterativo el comienzo y el final de los fragmentos poéticos; también lo es el interior: *nosotros que sentimos, nosotros que leímos; yo decía, yo buscaba*. Se produce –mediante la repetición– la aliteración, rima interna de los párrafos, que amenaza la cohesión pero sin incoherencia, la cual altera el sentido para reconstruirlo heurísticamente y que contribuye a la traslación de un género literario a otro, con las respectivas zonas intermedias, novela a poema – poema a novela. En resumen, antinovela.

Al finalizar, se indica que la microestructura cumple con la generación sintáctica (cohesión) del texto literario, el cual tiene las características expuestas.

Antinovela e interpretación de la realidad

Para revelar los contenidos, esta propuesta se basa en lo *dicho* y *no dicho* (referencia, presuposición y correferencia, principalmente) como mecanismos para la actualización textual. Aunque Uruguay no es nombrado; sin embargo, puede inferirse que éste es el país habitado por los enanos, confluyen para eso en el texto los topónimos, los datos históricos, los nombres de las personalidades, el dialecto y los ambientes reconocibles.

En el *Monólogo* el autor-personaje le habla directamente a su lector: *Pero quiero decirte cómo era; (ya ves lo*



que vengo a conversarte). El uso del tuteo y el lenguaje cotidiano establecen la relación (función) fáctica entre el autor y sus lectores; como una apelación que dice: léanme; a pesar de desafiarlos con el amenazante y aparente caos textual; por eso se apela constantemente al lector, como cuando enuncia: *Alguna vez retomaré la historia*; la toma, la deja, la retoma y vuelve a retomarla hilvanando fragmentos de la memoria, como *némesis* generadora de novela, la cual es, en definitiva, considerada como una antinovela.

El plano de la expresión había permitido reconocer en la estrategia discursiva la retórica de la anáfora y la metonimia; el plano del contenido hace que éstas confluyan a una propuesta estética que nos ofrece un

símbolo que representa la identidad de unas gentes, de un pueblo con la posibilidad de extender el símbolo a la identidad, la forma de ser y estar. Al leer se hace necesario creer un poco. Cualquiera que sea la importancia dada a la función social en el análisis de una obra literaria, se hará posible descubrir en el pueblo (por el cual *andábamos descalzos y contentos los ricos y los pobres*) que existen también las crisis que afectan principalmente a los segundos:

Afuera los milicos balacean las banderolas de los sindicatos acurrucados en el Sur de Encina porque un obrero pobre dijo vino, dijo trasiego y duela y dijo cuba; por eso afuera ríen y se afanan las gigantescas sombras a caballo, adentro una nodriza se regala no en boca



Lenguajes

de un botija sino debajo de un utilero con caída a jefe (...) (143).

La situación económica, la crisis de la clase media y los problemas de Uruguay para producir el alimento de sus habitantes y su soñado desarrollo, llevaron a los cañeros –organizados como sindicato- en marcha de pueblo en pueblo, ubicando el conflicto social en la misma cuadra en que vivíamos. Ningún relato de los sesenta podrá ser del todo ajeno a estos apremios por más que declare que sólo le importan *el nombre de mi padre y el nombre de mi hija*.

Todos y cada uno de los elementos textuales son preponderantes cuando es el momento de emitir un juicio sobre los planteamientos que una obra pretenda hacer y sobre la ideología que la sustenta. Dentro de esta función social es posible encontrar el nivel político de la obra, no tanto por ser confluencia de los factores socio-económicos como por ser una nominación contundente sobre ellos:

Luis Alberto de Herrera habrá pensado que ella estaba con él y que mañana –o a los dos o tres días- ella iría con su gente a votarlo y a cumplir. (121) (...)

Evaristo Baraibar y Anatolio se dejaron llevar por la imponencia del último caudillo que seguía solamente las órdenes de él, -el cartero Vaccaro- subrayando su vieja risa con sus dientes de oro- le dijo a Luis Alberto que le iban a regalar un poncho de madera, que se diera más yeito (sic) con los pobres y qué hacía con salir segundo siempre atrás del primero y por costumbre; al amparo de un ruido de tambores le dijo -Malandrín... (123).

La referencia a los hechos políticos uruguayos no hace de esta propuesta un panfleto (característica de muchos relatos en los sesenta), la cual logra mantener su

poética mediante el equilibrio del nivel político con la creatividad que la literatura exige. La obra no es portadora de un mensaje -como lo hacen los discursos mediáticos- sino que al narrar la vida de un hombre ha sido caracterizada la infinita capacidad de contradicción del ser humano y se crea el nivel ideológico involucrado en el proceso creativo, el cual hace posible la interpretación de la obra literaria.

De modo que, es posible comprender *El Monólogo final de los enanos* como una crítica enfocada, principalmente, sobre el dejar hacer de los habitantes, los enanos, de los pueblos y de la capital, como una forma de hacerle el quite a la modernidad. La posibilidad de modernización es ofrecida y puesta a consideración mediante la creatividad y la poética novedosa del discurso literario.

La crítica también alcanza a la gente que por costumbre se ocupaba de pendencias con los vecinos.

La gente se ocupaba de la gente para ponerse a entretener la vida, la gente ya era cínica y difícil incluso en medio de los pueblos jóvenes (69).

Aunque, es la misma gente *que en aquella misma época (...) tuvo su razón y aullaba*, con lo cual se abre paso el optimismo en medio de la opaca y gris mediocridad de la vida cotidiana y pueblerina, que nos ha caracterizado a los uruguayos del siglo XX.

Sin elevar los niveles de apreciación por encima de los otros componentes de la obra literaria, resulta importante indagar, en la medida posible, los antecedentes biobibliográficos del autor. En los años sesenta, la literatura uruguaya tuvo influencia de la literatura norteamericana (un hecho cultural que se supone, no ha sido debidamente estudiado), en especial de la llamada gene-

ración perdida (Gertude Stein) de la cual formó parte William Faulkner (el autor de las lecturas de Juan Carlos Onetti); por lo cual leer a este último es ingresar a esta corriente literaria. Hay algo del ambiente de Santamaría que se trasluce en la descripción del pueblo visitado por los viejos bagayeros que frecuentaban el burdel de *Inclusa* y mucho desencanto onettiano en el retrato del pueblo donde todo se hacía por costumbre y en el cual resultaba posible encontrar la amante dormida antes que dispuesta.

Además, resulta posible ubicar las propuestas y lenguajes literarios de las obras de la vanguardia; en especial de Vicente Huidobro, de Miguel Ángel Asturias y de los escritores que cultivaron la expresión literaria del monólogo interior; el ya mencionado W. Faulkner, Virginia Wolf y James Joyce. Los demás antecedentes bio-bibliográficos del autor son cosa explícita e incluyen una amplia gama de posibilidades que va desde Petronio hasta Neruda al conformar una forma intertextual: la cita.

Como enunciación, acto comunicativo y hecho lingüístico, la antinovela conforma su propia jerga (ideolecto) (cuyas características ya han sido explicadas) y cuya apreciación resulta coherente con las demás características que se indican para el estudio propuesto sobre este texto. El dialecto permite una mejor enunciación de la verdad que *algunos entendimos y otros no*.

Estos guachos están pasaos de vivos y estos otros están para la joda (41).

Conclusiones

En primer lugar se dirá que el texto prevé sus lectores futuros:

Perdida aquella relación de tiempo, era el año 2000 y algunos días; no sé cómo llegamos hasta allá (144).

La cooperación del lector (en este caso quien les habla) permite la actualización textual. El análisis del factor histórico-biográfico ayuda a comprender y clasificar los niveles de creación y fantasía que aplica el autor. Como en *Hamlet*, de Shakespeare, se crea una vertiente crítica acerca de cómo son las cosas (en Dinamarca, en Palmira) y que el texto conforma una obra particularmente localista y autobiográfica, aunque ambas cosas deben extraerse de una maraña textual que juega a ocultar(nos) la verdad.

Así, el plan textual presenta una obra crítica. No se sabe si deba decirse; pero, la novela habla desde sus páginas sobre el Uruguay del siglo XX y de los sesenta, sin nombrarlo pero reconocible en ciertas palabras, en ciertas representaciones y en la simbolización. Ese Uruguay, aspiraba la libertad y estaba habitado por jóvenes estudiantes de bachillerato reservados para el ineludible viaje a la capital. Por esos años, para muchos, el viaje siguió más allá de la capital. Por eso, el discurso aún habla de nosotros: *que sentimos duramente la inevitable idea de alejarnos* y que estamos condenados para siempre a recordar(nos), quiénes somos, dónde comenzamos, dónde comenzó todo.

A la vez, no es posible eludir esta inquietud: ¿qué pudo gustarle al jurado del Premio Marcha, en 1969, de esta obra? Además, qué otros textos concursaron, cuáles serían sus características, incluso, cuántos se inscribirían. Con el paso del tiempo, sólo importa que esta propuesta fue la que recibió el mayor reconocimiento.

Es posible que haya impresionado su novedad, las lecturas previas del autor (intertextos) que la sustentan y ayudan en la generación textual; así como, la mirada crítica e ingenua, a la vez, sobre la realidad; y el rescate de la historia personal y del localismo.



Lenguajes

Tal vez, influyera el hecho de que no está guiada por el propósito de vender como ocurre con los subgéneros literarios (de ahí que no se pueda clasificar solamente como autobiografía porque en realidad no es posible tipificarle algún género o subgénero), la aventura es estrictamente textual y literaria.

También, resulta interesante comprobar que aunque contemporánea del *boom* no presenta características de las grandes novelas que lo produjeron. Para evitar presupuestos se aclara que no se trata aquí de decir que ésta o aquéllas es o son mejor(es). Como obra literaria alejada de la industria editorial, de la intención vendedora, probablemente tuvo ventajas como obra de concurso.

Al comienzo de esta exposición, se dijo que este *Monólogo* no ha tenido lectores numerosos, o al menos no ha contado con los necesarios para ocupar un lugar en la historia de la literatura uruguaya. Las razones son contextuales; los premios literarios de Marcha pretendieron ser borrados por la dictadura junto con el resto de las manifestaciones culturales de los años sesenta; al menos no estaban incluidos en las aulas, en especial las de literatura que fueron estrictamente censuradas.

El género novela ya no lo es; aunque, tampoco desaparece del todo. La creatividad y la invención del trabajo literario han sido la causa de que el texto rompa con el convencionalismo habitual para, arbitrariamente, proponer un nuevo dogma poético.

Por último, se propone que sea el ámbito universitario el que rescate y le dé un lugar en la cultura a una obra que tiene los méritos requeridos para dar testimonio de la literatura uruguaya de los años sesenta. La lectura académica no puede tomarse como pasatiempo o lúdica sino que es la que identifica y crea las identidades culturales, a tener en cuenta como patrimonio y desa-

rollo de la colectividad conformada por los uruguayos y, por razones de identidad, la comarca del Río de la Plata.

Bibliografía

AUSTIN, J. L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós, 1998.

BAJTIN, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de cultura económica. 1993.

BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1992.

COROMINAS, Joan. *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos. 1961.

DELGADO LEGÓN, Elio. *Acerca de la redacción*. La Habana. Editorial Pablo de la Torriente, 1990.

ECO, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1999.

GORTZ, Irene. *Análisis de la estructura del español*. México: Trillas, 1991.

<http://www.diccionarios.com>

<http://www.rae.es>

MIRANDA PODADERA, Luis. *Dominar la gramática y sus reglas*. Barcelona: Ed. Hernando, 1994.

Hablar y escribir mejor. Barcelona: Ed. Hernando, 1994.

RICOEUR, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y*

Mediaciones

excedente de sentido. México. Siglo Veintiuno Editores, 1997.

SERAFINI, María Teresa. *¿Cómo redactar un tema? Didáctica de la escritura*. 1ª. Edición. Barcelona: Editorial Paidós, 1989.