

Trejo: disidente radical

de la narrativa venezolana de siglo XX*

Luis Barrera Linares

Lo experimental como premisa:

En una célebre reunión de críticos literarios efectuada en Palermo (Italia), en septiembre de 1965, en la que participaban entre otros Angelo Guglielmi, Renato Barilli, Edoardo Sanguinetti y Humberto Eco, el primero de ellos caracterizó la narrativa experimental a partir de su condición más descriptiva que explicativa, la tendencia hacia el cruce de discursos y planos, el carácter desmitificador de lo tradicional, la subjetividad y ambigüedad permanentes y, en consecuencia, su tratamiento diferencial sobre el funcionamiento del universo, distinta de lo convencional.¹ Si en 1998 aplicamos los mismos criterios y añadimos el fragmentarismo como rasgo unificador, deberíamos aceptar que buena parte de la narrativa contemporánea es experimental por naturaleza y que las diferencias entre unos y otros textos vienen dadas más bien por una dimensión de gradualidad que los hace más o menos accesibles a un mayor o menor número de lectores. Es decir, el experimentalismo sería hoy una condición casi generalizada, inherente a la literatura misma, que permite hablar de un espectro dentro del cual los narradores juegan con la fusión de forma y contenido, haciendo énfasis en uno u otro aspecto. Aparte del cuestionamiento a que pueda ser sometido el término, digamos entonces que en la narrativa experimental contemporánea la textualidad muestra (premeditadamente o no) la intención por explorar lingüísticamente nuevos conceptos, estructuras y representaciones, a través de métodos de producción que en alguna medida transgreden las fronteras de lo establecido por una tradición y que es posible diferenciar además el experimentalismo macroestructural (que se focaliza en cualquier dislocación del paralelismo entre historia y discurso) del experimentalismo gráfico, cuyo eje transgresor se dirige principal-

mente hacia la presentación externa del discurso, a su organización visual, gramatical y grafemática. Naturalmente que la exacerbación y radicalización del proceso tiene lugar cuando ambos procedimientos se mezclan en un solo texto.

He comenzado con esta breve aproximación conceptual a fin de establecer las pautas sobre las cuales he trabajado mi acercamiento a la obra del siempre controversial Oswaldo Trejo (Ejido, 1924-Caracas, 1996). Si nos atenemos a las definiciones expresadas, es obvio que no se trata del único escritor experimental venezolano, pero sí el punto más álgido, más extremista y más radical. Para el lector de narrativa, Trejo llama la atención no solamente por el placer estético que pueda generar el acercamiento a su obra, sino también por el hecho de que la misma se ofrezca como un infinito “laboratorio de lenguaje”, sobre todo para quien se muestre dispuesto a aceptar de antemano lo que Jonathan Culler denomina la “estrategia diabólica del autor”.²

Trejo y lo experimental como propuesta radical

En un espacio latinoamericano en el que buena parte de la narrativa del siglo XX ha girado primordialmente en torno de temáticas muy concretas y de formas de narrar a tono con lo que se denomina el realismo, el telurismo, el epicismo y el regionalismo, Trejo se ha mostrado como un extraño narrador que desde el fragmentarismo textual, la dislocación espacial del texto en la página, la recurrente creación de neologismos, los constantes juegos tipográficos y la transgresión permanente de las normas gramaticales del idioma, convirtió su proyecto literario en un gran mural paródico que no cesó de burlarse de lo que él consideraba la narrativa tradicional.

En plena década de los cuarenta, luego del auge de los movimientos de vanguardia, cuando la narrativa venezolana vuelve sobre sí misma para intentar reformularse, pero sin salirse demasiado de lo local, de lo propio, de lo nacional, y frente al auge de la cuentística de importantes escritores como Gustavo Díaz Solís, Antonio Márquez Salas, Alfredo Armas Alfonso y Oscar Guaramato, Trejo publica su primer libro, *Los cuatro pies* (1948) y ya comienza a mirar hacia un horizonte distinto al de todos los demás. Mientras el resto de los autores propone tímidas reformulaciones formales o reivindicaciones temáticas que, aunque ahondan en el desarrollo psicológico de los personajes, no logran eludir en su totalidad el paisajismo y el regionalismo

precedentes, Trejo, en la misma línea en que lo había hecho José Antonio Ramos Sucre en la década anterior, extrema en primer lugar las posibilidades del relato lírico y casi podría decirse que desde ya decreta con su libro inicial el desplazamiento definitivo del interés de la anécdota, lineal y lógicamente secuenciada, hacia otro tipo de indagaciones lingüísticas. Frente a los otros, hay sin duda un cambio de perspectiva, porque mientras la mayoría de los personajes del resto de la narrativa venezolana había sido estereotípica, tomada casi siempre de la cotidianidad, del acontecer normal del país, los de Trejo, más en consonancia con las perspectivas anteriores de Julio Garmendia y Enrique Bernardo Núñez, comienzan a rondar lo insólito, lo inverosímil, lo no referenciado directamente a partir del contexto histórico local. Su proyecto estético planteaba la necesidad de utilizar la literatura para inventar lo irreal, lo inexistente, como lo dice el narrador de su cuento titulado “Sin anteojos al cuerpo”:

El hombre tendría que nacer en un sitio solitario (en el que ocupa el aire, por ejemplo), sin objetos, sin pasado, para poder encontrar lo irreal. Pero ahora en este mundo ya creado y donde las cosas tienen su nombre no es posible que lo encuentre.

Y ahora, cincuenta años después, podríamos decir que fue uno de los horizontes privilegiados por su escritura, como me lo hacía ver en una entrevista de 1990:

Tú oyes que hay que regresar a la anécdota y dejan la impresión – pensando que yo no soy el único pero tampoco hay muchísimos en el mundo- de que toda la literatura, el noventa por ciento hubiera dejado de ser anecdótica, entonces se nos vino encima un mundo de una literatura incomprendible, de una literatura sin realidad, vamos a pedir, vamos a hacer una guerra civil o una guerra mundial para que se vuelva atrás la gente, y tú vas a las librerías... y están llenas de cuentos contados. Yo no estoy en contra de eso, me parece muy bien, lo que me parece muy mal es que te digan a ti, con relación a la parte formal de un texto y con relación a lo que pueda contar, que ya eso se hizo. ¿Y lo que están haciendo los demás? ¿Eso no se ha hecho?

En esa línea de ruptura con lo predominante, los cuentos de *Los cuatro pies* se tornan difíciles, oscuros, en términos de Austin Wright (1989)³, “recalcitrantes” para el lector acostumbrado a las historias lineales y realistas. Aunque todavía no están presentes los juegos textuales, los neologismos, las rupturas gramaticales abruptas, rompían comunicacionalmente con el resto del conjunto.

No obstante, esta presentación inicial que lo mostraba ya como un “outsider”, sufre un ligero cambio con los libros siguientes. En un proceso de búsqueda por acoplar su propia manera de formular la narrativa, durante las dos décadas siguientes, el autor publica tres libros más, uno en 1952, *Cuentos de la primera esquina*, otro en 1962, su primera novela, *También los hombres son ciudades*, y el tercero en 1965, *Depósito de seres*. Son tiempos en los cuales, como buena parte de Latinoamérica, el país vive momentos difíciles en lo político, en lo económico, en lo social: de la dictadura militar pasamos sin anestesia al advenimiento paralelo de la democracia y de la guerra de guerrillas. Entonces la propuesta inicial del autor da un ligero vuelco contra sí misma porque ahora amaga con la aproximación a lo anecdótico, como si se buscara una mayor proyección hacia los lectores, como si el medio se hubiese impuesto por encima de la voluntad estética del narrador: aparte de que la mayoría de los cuentos de los dos libros mencionados ya no tienen el matiz insólito y transgresor de los comienzos, el escritor hace de *También los hombres son ciudades* casi un relato autobiográfico, tan convencional y transparente como una novela de principios de siglo.

Vendrían después las novelas *Andén lejano* (1968), *Textos de un texto con Teresas* (1975) y, ahora sí, lo que puede considerarse como el manifiesto definitivo de un disidente, el pequeño volumen de textos breves, publicado en 1980, intitulado muy personalmente *Al trajo trejo trujo treja traje trejo*, seguido de otro similar, *Una sola rosa y una mandarina* (1985), pórtico necesario para que en 1990 apareciera su controversial y más radical novela, *Metástasis del verbo*: 148 páginas repletas de juegos tipográficos, de personajes fragmentarios, de recreación lingüístico-paródica, de fraseo aparentemente inconexo, de referencias a las cartas del Tarot y a un supuesto banquete enmarcado en una serie de cruces y lápidas, centradas en la multiplicidad de un personaje llamado Robert, donde a decir de la interpretación de Julio Ortega (1996)⁴ el narrador se identifica a sí mismo como Robert Robrejo, nombre que se escinde en otros varios escritores y artistas plásticos venezolanos, Robert Robabré, el paisajista Manuel Cabré, Robert Robeneses, Guillermo Meneses, Robert Roberán, Pedro Terán, Robert Roptero, Alejandro Otero, Robert Robeverón, Armando Reverón y Robert Mc. Robonzález, Pedro Ángel González. La más resaltante particularidad formal de esta novela es que, a pesar de tratarse de un texto de longitud media (148 páginas, como he dicho antes), no contiene ningún verbo conjugado a lo largo de todo su desarrollo, lo que definitivamente le valió a su autor el calificativo de “incomprensible”, incluso para lectores entrenados y empapados de experimentalismo durante los particulares años setenta.

De la década anterior, la de los años sesenta, ya es conocido que fue un período bastante convulso en toda Latinoamérica y en el caso de Venezuela, la situación lo fue debido al surgimiento de la llamada guerra de guerrillas. Como consecuencia de las ansias de una revolución que, como está a la vista, nunca ocurrió, buena parte de la literatura venezolana se perfiló cual una posibilidad de incidir en el proceso de cambio político que se gestaba desde las montañas. No me interesa evaluar por ahora ese proceso, pero sí recalcar que un alto porcentaje de la creación literaria se monotematizó en torno de la guerrilla. Pudiera hablarse incluso de toda una generación de escritores que ha monopolizado el ambiente literario nacional por varios años, que proviene de ese período y que durante los sesenta generó toda una narrativa y una poesía a la que parecía interesarle muchísimo llegar a un numeroso conjunto de lectores, con obvios intereses de catequización ideológica, pero también con la contradicción implícita en la praxis de un experimentalismo macroestructural ofrecido como novedad para el momento. Dos ejemplos concretos, la novela *País portátil* (1968), de Adriano González León, y el cuento “Altagracia y otras cosas” (1969), de Carlos Noguera. Menciono esto porque, una vez que pasa la efervescencia guerrillera y entramos en lo que se llamó el proceso de “pacificación”, a finales de los sesenta, se genera un pasmoso desencanto, incluso entre aquellos que militaron en la causa. Ese desencanto se traslada a la década siguiente, en la que los escritores parecían haberse quedado sin referentes temáticos inmediatos. La realidad exterior ya no era lo suficientemente importante como para narrarla. Justamente, el momento se torna propicio para que la literatura incursione en dos aspectos fundamentales que por lo menos en los sesenta no habían sido prioritarios: uno, la vuelta al intimismo, el narrador se convierte en objeto de su propia narración, otro, la posibilidad abierta del experimentalismo gráfico: si la temática parecía agotada, por qué no continuar incursionando en la revolución de las formas. Esto abre un interesante camino para quienes habían iniciado propuestas en esas dos vertientes, aunque lo habían hecho casi en aislamiento: el sendero del intimismo, de la introspección del personaje, se hace mucho más presente con la narrativa de José Balza y la transgresión de las formas visuales del discurso encuentra apoyo en los experimentos de Trejo, que en esa década inician su proceso de radicalización. Como en buena parte del continente, la narrativa venezolana se vuelve antinarrativa, los cuentos ya no cuentan, las novelas relatan muy poco: en una línea de trabajo paralela al intimismo, los marcos o escenarios se vuelven más importantes que los personajes que en ellos se mueven, se exagera el culto por

los significantes. El momento se vuelve importante para la consagración de proyectos literarios como el de Oswaldo Trejo. Ya el experimentalismo gráfico no avergüenza a nadie y en los corrillos literarios se murmura que comienzan a proliferar los “trejitos”. La realidad es que el proyecto experimental del autor se afianza y que sus propuestas comienzan a ganar terreno, hasta el punto de que en buena parte de los talleres comienzan a producirse textos bastante parecidos formalmente a los suyos. Nos tienta incluso la posibilidad de hablar de la preponderancia de un *ciclo trejiano de la narrativa venezolana* de casi una década. Como hechos concretos, los límites temporales del mismo los constituirían “La muerte se mueve con la tierra encima” (1971), de José Napoleón Oropeza, y “Evictos, invictos, convictos” (1982), de Lourdes Sifontes Greco, ambos premiados en el Concurso de Cuentos de *El Nacional*, en las ocasiones en que Trejo formó parte del jurado.⁵

El último libro de este autor salió publicado unos meses antes de su muerte, en octubre de 1996, y se titula precisamente *Mientras octubre afuera*. En él no cedió en absoluto a su proyecto experimental, sino que más bien lo confirmó y sistematizó las distintas estrategias y los variados recursos que caracterizaron su período experimentalista más radical, es decir, el que se inicia en 1968, con la novela *Andén lejano* y se cierra con *Metástasis del verbo*, en 1990. Casi premonitoriamente, en ese libro de cierre Trejo recoge los lineamientos estéticos y revela algunos de los secretos textuales de su *ars narrativa*, un experimento final que no dejara dudas acerca de lo que se había propuesto como escritor, demostrar que la obviedad y la literalidad son rasgos a ser explotados por otras textualidades diferentes de la literatura.

Quisiera sintetizar finalmente lo que considero el más importante aporte de su propuesta al proceso de la narrativa venezolana.

Primero, Trejo no es el único experimentalista venezolano. Pero sí es el más firme desde el punto de vista de la modificación de las formas: como ningún otro, Trejo aprisiona el lenguaje como si deseara hacerlo explotar, exprime las palabras y las deja pasear por la página como si tuviera la intención de embriagar al lector osado que se acerque. Segundo, casi toda su obra constituye la mejor lograda de las parodias que escritor venezolano alguno intentó. Su radicalismo experimentalista no ha sido más que una interesantísima manera de burlarse de la propia literatura y desacralizar los mitos que la han caracterizado. Escribe textos literarios con el deliberado propósito de parodiar lo que los mismos significan como objetos de cultura. Hace malabarismo con la palabra para desmitificar lo que la tradición mitificó como propio de lo literario. Asume que los temas no hacen la literatura y que las artes sólo resultarán innovadoras en la

medida en que propongan formas novedosas. De acuerdo con él, la única manera de generar una literatura distinta es probando constantemente a despedazar el lenguaje, convertirlo en una masa informe y luego moldear estructuras renovadoras. Naturalmente que no es original en ese aspecto y que muchos otros escritores de diversos espacios y tiempos han intentado lo mismo. Pero emprender, desarrollar y radicalizar esta propuesta en el marco de la literatura venezolana es un privilegio que nadie podrá negarle. Tercero, su vida y su obra estuvieron signadas por esa recurrente actitud de parodia. Pero una parodia formal y sistemática de un escritor que conoce y maneja el idioma a profundidad. En su obra casi siempre estuvo presente la duda sobre las modas literarias, sobre los temas a su parecer impuestos por el medio. Cuando el universo caribeño se vio marcado, por ejemplo, por la narrativa que hizo de la música popular su referente más inmediato, cuando circulan por todo el Caribe las obras narrativas de Luis Rafael Sánchez, de Humberto Valverde, de Lisandro Otero, entre otros, y comienzan a aparecer en Venezuela un conjunto de textos narrativos referidos a esa misma temática, a la par que lo convertía en un cotidiano elemento de burla y de parodia, Trejo escribía para sí mismo, en su diario, mofándose del asunto, lo siguiente:

Debo ponerme al día. Desde los años sesenta vienen apareciendo libros de autores centroamericanos, caribeños, colombianos y ahora venezolanos, con temas de músicas y cantantes. El inquieto anacobero de Salvador Garmendia, *En el bar la vida es más sabrosa* y *Beberes de un ciudadano*, de Luis Barrera Linares, *Confesiones de Céfora*, de Héctor Mujica, *Si yo fuera Pedro Infante*, de Eduardo Liendo, y *Entre el oro y la carne*, de José Napoleón Oropeza, invitan a Venezuela a no quedarse atrás. Escribiré, pues, *Tuyo es mi corazón Toña*; sobre quién más que sobre la cantante Toña La Negra. Ya he alertado a Aureliano González para que escriba también, podría ser una novela sobre Elisa Soteldo, con lo cual se actualizará como escritor.

Su obra total es un tratado de parodia temática y textual que abarca, por ejemplo, desde los contenidos del *Quijote*, *La Divina Comedia* y el *Ulises*, hasta obras nacionales de escritores paradigmáticos como Guillermo Meneses y José Rafael Pocaterra. Más allá de sus propuestas formales y de su supuesta “recalcitrancia”, ironizó permanentemente sobre la literatura como hecho cultural, vivió el universo literario a plenitud y no desperdició momento alguno para ello. Cito en tal sentido otro sarcástico comentario de su diario:

Atanasio Alegre, alegremente reclama la novela del petróleo a los novelistas venezolanos, pues el tema apenas lo han tocado Ramón Díaz Sánchez y Miguel Otero Silva (dicen también que Briceño Irigorry). En ninguno de los trece países miembros de la OPEP, que yo sepa, ha aparecido la novela del petróleo, ni en Europa con tan grandes novelistas, Balzac, entre ellos, ha habido la novela de la quesería francesa, de la espaguetería italiana, de la valsería vienesa, entre otros temas similares que como el de la whisquería inglesa son dignos de novelas específicas sobre esos característicos, notables y necesarios productos de exportación...

Aunque de acuerdo con su propio decir, Trejo no escribió esos diarios con intenciones literarias, los mismos sirven ahora de soporte para entender su recurrente conducta burlesca hacia la tradición y hacia lo normado. Y si, como creo, este autor constituye el extremo más distante de esta postura, al menos en el caso venezolano, es obvio que –sea leído o no, sea comprendido o no– eso lo convertiría en un paradigma importante, cuyo vínculo latinoamericano pudiera establecerse, como lo propone Julio Ortega (1996), con algunas obras de Carlos Fuentes, Severo Sarduy, Néstor Sánchez y Héctor Libertella. Y aunque ante la revisión objetiva de su obra también resulta difícil no encontrar conexiones con el concretismo brasileño o con la llamada poesía experimental, no coincido con quienes han propuesto una lectura de la misma desde los cánones de la poesía, porque la prosa poética se escribe con propósitos, intenciones y textualidad distintos de los de la narrativa. En su caso particular, he preferido la catalogación de “narrativa lírica”, oponiéndola a lo que ha sido tipificado como narrativa épica, para cuya diferenciación remito a los trabajos que sobre el tema aparecen en el volumen *Del cuento y sus alrededores*.⁷

De modo que Trejo, junto con otros autores venezolanos como Guillermo Meneses, José Balza, Antonieta Madrid, Ednodio Quintero, José Napoleón Oropeza, Carlos Noguera, Luis Britto García y Denzil Romero, cada uno con su manera específica de entender y proponer la textualidad narrativa, estarían muy a tono con toda una línea de trabajo de la literatura latinoamericana en la que figurarían como parte de un conjunto más orgánico y explicable en un espacio más amplio. En un contexto histórico tan particular como el presente, cuando los nacionalismos y regionalismos vuelven por sus fueros, cuando la narrativa del continente pareciera regresar hacia el viejo culto por la transparencia de la anécdota, resulta relevante y muy pertinente la situación de un grupo de autores cuyas propuestas constituyen, por lo menos en Venezuela, un constante afán por reformular los temas y las formas heredadas.

En fin, Trejo supo fundir y confundir con una actitud paródica en la que vida y obra se fusionaron envidiablemente. Más de una vez le confesé, por ejemplo, que sus textos me atraían desde la perspectiva crítica, pero que no aspiraba ese mismo camino para mi propia creación. Y su recurrente actitud de “sátiro esteticista” no se hacía esperar. Argumentaba que desde que se había enterado de que, por entender muy poco el sentido de lo más recalcitrante de su obra, me había propuesto desarrollar un amplio trabajo sobre la misma, me comentaba irónicamente que le agradaba tener su propio crítico literario y que mi iniciativa se podía explicar como una jugada para vivir el resto de mi vida a costa de su “maravillosa” obra.

Cronología de la obra narrativa de Oswaldo Trejo

Los cuatro pies (1948). Caracas: Tipografía La Nación (cuentos).

Cuentos de la primera esquina (1952). Caracas: Ediciones Cruz del Sur (cuentos).

También los hombres son ciudades (1962). Bogotá: Ediciones Espiral (novela).

Depósito de seres (1965). Mérida (Venezuela): Ejecutivo del Estado Mérida (cuentos).

Andén lejano (1968). Caracas: Monte Ávila (novela).

Escuchando al idiota y otros cuentos (1969). Caracas: Monte Ávila (contiene los tres primeros libros de cuentos con algunas correcciones).

Textos de un texto con Teresas (1975). Caracas: Monte Ávila (novela).

Al traje trejo troja trujo treja traje trejo (1980). Caracas: Monte Ávila (cuentos).

Una sola rosa y una mandarina (1985). Mérida (Venezuela): La draga y el dragón (cuentos).

Metástasis del verbo (1990). Caracas: Fundarte (novela).

Tres textos tres (1992). Caracas: Monte Ávila (contiene las tres últimas novelas).

Mientras octubre afuera (1996). Caracas: Fundarte (cuentos).

Notas

¹ Más detalles sobre este aspecto pueden ser consultados en *La novela experimental* (Caracas: Monte Ávila, 1971), volumen que recoge las ideas fundamentales planteadas en ese evento.

² Jonathan Culler (1982) *On deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press (p.71).

³ Austin Wright (1989). “Recalcitrance in the Short Story”. En Susan Lohafer y Joe Clarey (eds.), *Short Story at a Crossroads*. Baton Rouge: Luisiana State University Press (pp. 115-129).

- ⁴ Julio Ortega (1996). “La tercera orilla de Oswaldo Trejo”. En Francois Delprat (compl.). *Literatura y cultura venezolanas*. Caracas: La casa de Bello (pp. 363-374).
- ⁵ En 1971, el resto del jurado lo integraron Gustavo Díaz Solís y Julio Garmendia, en 1982, Gustavo Díaz Solís y Antonieta Madrid.
- ⁶ Cito por la reproducción de una serie de fragmentos de uno de sus diarios, insertada en la revista *Imagen*, 100-121, compilados y presentados por Violeta Rojo (Caracas: CONAC, 1997, pp. 9-11).
- ⁷ Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (1997). *Del cuento y sus alrededores*. 2^a Edic. Caracas: Monte Ávila.

* IV Coloquio Latinoamericano de Literatura “José Rafael Pocaterra”. Homenaje a la memoria de Oswaldo Trejo. Valencia: Universidad de Carabobo. 1999. pp. 299-310.