

CENTENARIO >> OSWALDO TREJO (1924-1996)

Esa ciudad querida llamada Oswaldo Trejo

Narrador, pintor, diplomático y gestor cultural, Oswaldo Trejo (1924-1996) fue reconocido con el Premio Nacional de Literatura en 1988

LOURDES C. SIFONTES GRECO

Esto es algo parecido a una carta, Oswaldo. Una carta en la que te recuerdo, te lloro, te releo, te comento, te escribo. Una carta que tengo en la cabeza casi a diario y que hoy quiso pasar al papel, porque cumples o cumplirías un siglo, y eso no es cosa de todos los días.

Empiezo por contarte algo reciente. Hace algunos meses pasó junto a mí una motocicleta de alguna de esas empresas de *delivery* que salpican nuestras calles. Parpadeé más de una vez: entre la velocidad y la tipografía que podía verse en el morralón térmico del conductor, creí leer dos palabras, una sobre otra:

Traje trejo

La continuidad aparente de una línea vertical me condujo a esa ilusión óptica que hizo que mi corazón diera un brinco. Mi escepticismo urbano me decía: “No puede ser”. Pero ese bloque rápido de texto no abandonaba mi memoria. Pasó otra moto. Otro *traje trejo* imaginario que tampoco me dio tiempo de constatar lo que presumí haber leído. Y como siempre creo que estás por ahí, no me costó nada pensar que me estabas jugando una broma de las tuyas. Un par de días más tarde, vi una de esas motocicletas, detenida. Por supuesto, nada de *traje trejo*: me vi burlada por ese *trompe l’œil* que, entre otras diferencias, me metía *ele por jota*, por no decir gato por liebre. En ese espejismo pasajero, aunque ya sé de qué se trata, siento que cada día esa especie de recuerdo tuyo pasa a mi lado, como tantos de tus guiños.

Tus guiños maravillosos, Oswaldo. Esos gestos cómplices. Esa forma de decir las cosas para dejar al interlocutor en tierra de nadie, pensando si hablarías en serio o en broma, si decías la verdad o si tramabas una ficción. Comentabas que dudabas mucho y constantemente, y tal vez ese decir ambiguo, con semejante aplomo, ante los otros, era una manera traviesa de pasarle a quien te escuchaba la pelota de la duda. Extraño tus guiños personales, compañeros del mundo de tus otros guiños: los textuales.

Te vi por primera vez en Calicanto, hogar de la también querida y recordada Antonia Palacios, en alguna de mis primeras sesiones en el taller. Yo no reunía dos décadas de vida. Nunca había imaginado que te conocería y por un buen rato pensé que todo eso era un sueño. Tu elegancia, tu sencillez, tu agudeza, tu Volkswagen, tu trato gentil y cercano. En la conversación eras tan risueño como serio, tan cándido como malicioso. Ibas de lo transparente a lo enigmático en cuestión de segundos (y a veces en una desconcertante simultaneidad), con una naturalidad nada corriente. Después hubo otros encuentros, otras casas (también la tuya), otros rostros queridos (varios de ellos, como tú, ya ausentes). Y esas mesas de Sabana Grande en las que todavía, al pasar, busco tu mirada.

Fuiste hombre de montaña, de letras y de artes. En tus gustos convivían lo austero y lo exquisito, dándose la mano como amigos de siempre. Cuando comenzó a operar el Metro de Caracas, hablabas de una deliciosa sopa de alverjas (yo te decía que me gustaba más decir *arvejas*) que preparaban en un rinconcito del oeste al que se podía llegar en minutos gracias a aquel prodigio subterráneo.

Decías que eso de dar a una calle, o a una escuela, el nombre de alguien vivo, era, sin ir más lejos, *pavosísimo*. Y lo decías con la picardía de quien prefiere no decir nombres, pero los tiene en la punta de la lengua. Acercar la sutileza a la cuerda floja, siempre de la mano del humor y el donaire, parecía divertirte.

De mis impresiones rescato siempre tu enorme



OSWALDO TREJO / ©VASCO SZINETAR

fidelidad a ti mismo y tu mano extendida. Te recuerdo en la antigua sede del CELARG, cómodo y feliz al conversar con escritores jóvenes y acercarles algunas páginas de lo que después sería *Metástasis del verbo*, como si fueras un tallerista más. Como aquel muchacho que alguna vez dirigió el tránsito, después puso su distinción y su inteligencia al servicio de la carrera diplomática y pasó por el mundo de los seguros, pero jamás dejó de ser el niño que, en la atmósfera de *También los hombres son ciudades*, tanta atención prestaba a formas y colores; el que deshojaba las palabras compuestas, desglosando las fantasías literales imposibles de algo que se llamara *casa-cuna o jardín de infantes*. Seguías siendo ese muchachito deslumbrado por el diccionario y sus ilustraciones (la imagen, siempre la imagen). Decías haber escrito esa novela para librarte de las interferencias de la infancia, pero ya te dibujabas en la imaginación y en la escritura: “A cualquier persona podía reemplazarla por otra que no fuera la que vivía en el mundo real”; “usaba mi vocabulario nuevo y, por carecer de sentido, muchas palabras eran como cosas muertas en las frases”¹.

Allí estabas, escritor, trazando rasgos de personajes de mundos alternos, indagando en las palabras, *escondido* en ellas, como algún personaje de tus cuentos. Con tu capacidad (¿la diplomacia?) de venirme a este mundo que llamamos *real* y moverte solvente, minucioso, profesional y, también, desenfadado. Parecías pasearte por la cotidianidad como pez en el agua, cumpliendo con tu rol en el CELARG, en Biblioteca Ayacucho, en Monte Ávila, en el Museo de Bellas Artes, sin dejar de ser tú, de volver a tus líneas, a tus ironías, a tus palimpsestos y lluvias de palabras y signos, de plasticidad, de instantes. Dedicado, delicado y solidario, recuerdo el día que me ofreciste los jardines del museo para presentar una recién nacida revista (la ya olvidada *Cuaderna*, con la que no pudimos continuar). Siempre la mano, el gesto, la sonrisa. Y es que con todo y tu otro mundo, creías en el intercambio, en la cordialidad en todo su sentido, sí, de *corazón*, y en la oralidad llana y honesta. Afirmabas, convencido, que lo que se podía contar de viva voz no tenía lugar, al menos para ti, en la escritura, ese ejercicio inaugural, arduo, en el que hacías estallar la angustia, el dolor, la pérdida, la inocencia, la sátira, el gozo y el lenguaje –y tomo prestado el término de Elvira Macht de Vera– en *fulguraciones*².

Si en algo parecen coincidir quienes te leen, Oswaldo, es en el protagonismo de la palabra en tus cuentos, en tus libros. Solías insistir (sueles, debo decir, pues ahí estás, en ellos, implacable y

sonriente) en que tu foco era el lenguaje, no la lengua. Más de uno se pregunta ante tus páginas, esas que son distintas a la linealidad aparente de la infancia de tus *hombres ciudades*, cosas como ¿Qué es esto? ¿Qué es lo que esto me cuenta?

En los días de tu Premio Nacional, en aquella entrevista con Maritza Jiménez en la que decías “Dejo el museo para seguir escribiendo”³, hablabas, ante una de sus preguntas, de una crisis del lector, no del libro. Dabas a entender que la exposición de los lectores a *los hechos de la cultura* puede estimular la capacidad de navegar con mayor soltura por textos y obras de arte, sin miedo a lo diferente. Nunca te alejaste de tus queridas artes plásticas. El movimiento de tus relatos (sobre todo de los que llaman “difíciles”) es el del instante, el del reto que empieza por los ojos, el de las palabras como naufragos (como las de las cartas de *Andén lejano*), el de las lloviznas de vocablos, de comas, de síes y de noes, de Teresas y Cristos en *Textos de un texto con Teresas*, la página dividida de “Con el marrano atrás” de *Al traje trejo troja trujo treja traje trejo*, la escisión de los *In Memoriam*, o los arcanos y las sílabas resonantes y reiteradas de *Metástasis del verbo*. Tu guiño es ese simulado “no querer decir” que dice tanto, que es mostrarle a quien se encuentre con las páginas que también le toca trabajar, jugar, *des-cubrir*. Ver qué hay por dentro de ese instante. Porque, además, no se trata de distribuir o despedazar palabras, sino de darles el lugar de la voz, del sujeto, para que *sean* eso que se narra, que va desde los roces, los encuentros, las soledades, el arte, la orfandad, la política, la fantasía, la ironía: “Para cada forma debe haber una mirada”, apunta el narrador de “Volver a nacer”⁴. Y así es como *todo cuenta*: “Nunca he creído en la

ausencia de lo anecdótico (...). La presencia de lo anecdótico está siempre en mayor o menor grado. Quienes piensen lo contrario es porque tienen graves problemas de lectura o se rigen por viciosas costumbres no superadas”⁵. Lo que defendías, metáfora ecuestre de por medio, era que la anécdota no tenía por qué *cabalgar* sobre las palabras.

Al abordar *Andén lejano*, Ítalo Tedesco observaba que “asistimos a una novela-palabra” que hace pensar en las búsquedas de Huidobro “para organizar con lo obtenido otra dimensión más pura del lenguaje”⁶, y no por ello prescinde de una intensidad afectiva, sostenida con, en (y habrá quienes digan que *a pesar de*) la disposición gráfica y la fragmentariedad sintáctica. No dejan de ser contundentes la madre, las cartas, las esperas, la búsqueda, el desdoblamiento del personaje, esos Ecce Homo especulares que recorren y pluralizan la figura que recorre las escenas y desaparece:

“y cuando el vaivén llega contigo al país de tu madre, todo en él está vacío, deshabitado, sin ella, y sumada tu angustia a tu aflicción entera eres bajado definitivamente por el vaivén a tus días, a tus días de siempre, empañados, con uno más en el que ya no está Ecce Homo sino tú mismo más solo que nunca, ya no está Ecce Homo toda vez que se halla en el carruaje y va también, va escoltado ahora por tu madre que te abandona en pago de abandono para que sea mayor tu soledad”⁷.

(Continúa en la página 2)

- 1 Trejo, Oswaldo. 1981 (3ª. Ed). *También los hombres son ciudades*. Caracas: Monte Ávila. Las citas proceden de las páginas 21 y 111, respectivamente.
- 2 v. Macht de Vera, Elvira. 1982. *Indagaciones en el universo narrativo de Oswaldo Trejo*. Caracas: Fundarte.
- 3 Jiménez, Maritza. 1988. “Dejo el museo para seguir escribiendo” (entrevista a Oswaldo Trejo). Caracas: **El Nacional**, 9-10-88, C-1.
- 4 Trejo, Oswaldo. 1969. *Escuchando al idiota y otros cuentos*. Caracas: Monte Ávila, p. 42.
- 5 Barrera Linares, Luis. 1994. “Los trajines de Trejo” (entrevista), en *El traje narrativo de Trejo*. Caracas: La Casa de Bello, p. 134.
- 6 Tedesco, Ítalo. 1981. “La narrativa de Oswaldo Trejo” (ponencia mecanografiada). II Congreso de escritores de lengua española. Caracas: La Casa de Bello, p. 1.
- 7 Trejo, Oswaldo. 1968. *Andén lejano*. Caracas: Monte Ávila, p. 193.

CENTENARIO >> OSWALDO TREJO (1924-1996)

Tres estaciones para recordar a Oswaldo Trejo

JOSÉ RAMÓN MEDINA

Amigo mío:
Estese usted tranquilo
a la orilla de ese río
profundo,
donde acampa, matinal,
distante de tanta furia
amarga que nos llena
la mañana,
estese usted tranquilo.

Use la misma receta
de sus días pluviales:
el paraguas negro,
su bastón de cedro,
que nadie sino usted
solo veía y el suéter
rojo aquel,
que le regaló un amigo.
Deme la mano
y pase usted adelante,
como si estuviera aún
a punto de abrir la puerta
azul de su oficina.

Toma mi mano compañera
y álzala justo
donde el brillo cesa.

Un viento oscuro
bate tus cabellos,
mientras tu leve carne
madura el tránsito señero.

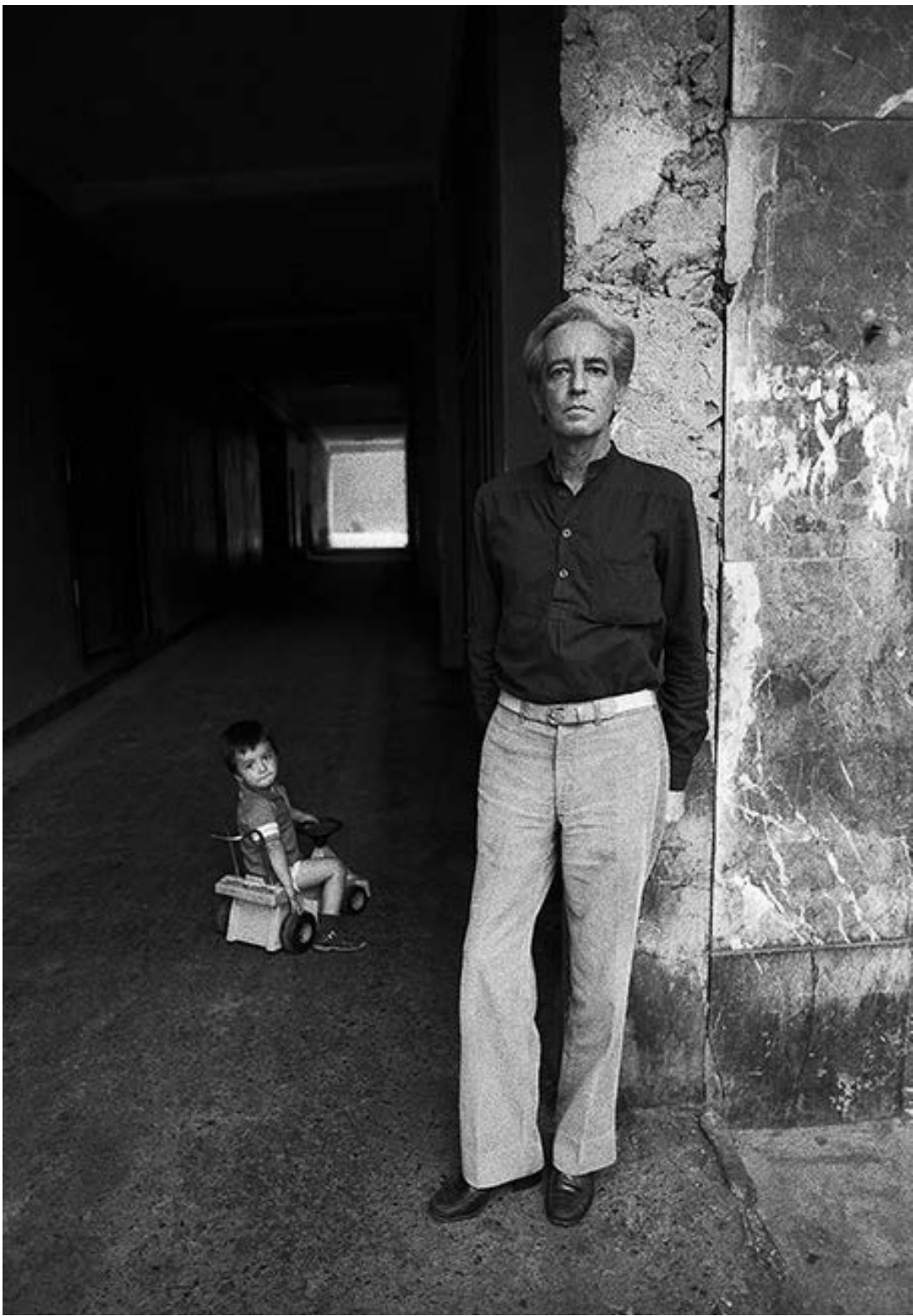
Sobre tu adiós
efímero y solemne
una votiva lámpara
se enciende,
canta un pájaro triste
en el parral desierto
y una lágrima viva
te acompaña
hasta el último peldaño
donde apacigua
su grito conformado
la palabra vertical
del adiós definitivo.

Aquí aceptamos una rosa,
un lirio, una campana:
entre usted y siéntese
como siempre.

Aquí están los últimos papeles
de la tarde
que usted guardaba,
celoso de otros ojos,
en la gaveta gris
de su escritorio.

Pase y siéntese usted,
está en su casa
no ha comenzado aún la tarea cotidiana,
pero usted tiene permiso,
todo el tiempo,
para derramar el vino
o la palabra ausente
en el discurso negro
de otros días.

*Copiado del libro inédito *Trece Trejos*, en homenaje a Oswaldo Trejo, compilado por Violeta Rojo.



OSWALDO TREJO / ©VASCO SZINETAR

Esa ciudad querida llamada Oswaldo Trejo

(Viene de la página 1)

La imagen de Ecce Homo y Ecce Homo junto a la mesa ovalada, esa identidad que se presenta simultáneamente como oscuridad y transparencia, tiene sus ecos en otras páginas: sin pretensiones de exhaustividad, porque no es esa la intención de estas líneas, pienso en más de uno de tus relatos de *Una sola rosa y una mandarina*, incluido el que da su nombre al conjunto: “En donde de cada ser dos, de cada cosa de exactas, una para sí y otra para alguien”; “[t]ocar una puerta y abrirse dos”¹....

Asegurabas no premeditar, no planificar tu escritura. Más de una vez comentaste que los temas de tus textos entraban a ellos por mandato de las mismísimas palabras, a veces a partir de una idea, de una frase, de algo que constituía un punto de partida que ibas *deletreando*, esa expresión que sugiere un irse desgranando del propio texto en desarrollo². Preferías referirte a tu trabajo como “exploratorio” en vez de “experimental”³, quitarle el aura planificada y estructurada del *experimento* para abrirle la puerta al recorrido de algo por conocer, a la vivencia de escudriñar, tocar, mirar y deambular.

¿Qué cuentas, Oswaldo? ¿Qué y cómo son tus cuentos, tus novelas, tus *trejos*? ¿Ilegibles? ¿Difíciles? Siempre me preguntaba, y alguna vez lo conversamos, cómo era posible que las mismas personas (jóvenes, estudiantes, por ejemplo) se atascaran ante textos que se despegaban de ciertos hábitos referenciales y aceptaran, con toda la naturalidad del mundo, videoclips de escenas inconexas y cuadros sin un vestigio de hilo conductor. Se imponía lo visual, la magia de esas pantallas en movimiento que no dan tiempo de exigir lo que creemos que es el sentido y nos ponen en la situación de quedarnos con impactos, atmósferas, velocidades, restos que parecen salidos de dibujos animados o de sueños. Ah, pero para las palabras tenemos otros requerimientos. Entender las palabras es parte de la rutina. La palabra *debe decir* sin distanciarse demasiado de la manera “acostumbrada”, y algunas audacias de la literatura no siempre obtienen el permiso de todos. Por eso también arremetías contra las clasificaciones literarias y las taxonomías genéricas.

No puedo evitar detenerme un momento en *Metástasis del verbo*. Ahí (ya lo he dicho alguna vez) te lucas, si tomo la palabra de Libertella, como *patógrafo*, al transitar la “pendiente etimológica que va del *pathos* a la pasión, al *pade-cimiento* y por último a la *patología* y a la enfermedad o morbo de la letra”⁴. Podemos pensar en el rizoma, en el caos, en el vértigo: la ausen-

cia de verbos conjugados interrumpe nuestra aproximación habitual, que busca tiempos, espacios y acciones. ¿Qué vemos? Participios, sí; gerundios, algo; algún imperativo suelto. Pero nada de palabras que indiquen *la acción del sujeto* adheridas a aquello de tiempo, número, persona. Eso ha sido erradicado de la construcción de esa torre de barajas del Tarot (personajes) y se enmaraña en una invitación, un banquete, un universo de nombres que esconden, o exhiben, alusiones a personalidades del arte, la literatura, la política, dispuestas de siete en siete, vestidas tras un Robert, o Robert Rob-, donde incluyes una representación tuya (Robert Robrejo). Secciones definitivamente poéticas que despliegan luces, sombras y colores, fragmentos que se detienen en las célebres cafeteras de Otero (Robtero, por supuesto)... Los verbos ausentes, en la tensión y la paradoja, precipitan una invasión *del verbo* hecho instante, palabra por todas partes, proliferando, sin transcurrir: “sin aspecto, sin tiempo, sin estado. Ninguna acción, ninguna esencia, solamente suposiciones, sospechas, atrevimientos desencadenados”, “hechos sin aconteceres”⁵. *Vacío lleno* en los nombres, en los arcanos, en el festín de la mirada que se mueve en las páginas: mirada paródica, estética, crítica. En el desarrollo de la *Metástasis*..., de *Al traje*..., y de otros libros que dejaste para la historia, cuestionas lo que quizás veías como “zonas de confort” de lo literario, dibujando un recorrido irónico a partir de los medios y el sistema de la propia literatura, como comenta Barrera Linares al cierre de su detallado examen de tu *traje narrativo*⁶.

En la ruta del patógrafo, te paseaste también por otros pactos de lectura. Pero seguiste abriendo camino a la metástasis general de tu obra, hacia ese ir desnudando la invasión de las palabras. Creo que si el lector está dispuesto a acompañarte en esa pendiente, podrá encontrar las claves para conectarse con tus mundos de ficción.

Y ahora, a tus cien años, hablemos por un momento de tu partida.

Con un nudo en la garganta, invito a quienes recorren estas líneas a revisitar “Entre la cuna y el dinosaurio”, de José Napoleón Oropeza (premio del Concurso de cuentos de **El Nacional**, 2002), quien dejó el mundo de los vivos este año: allí la ficción, la memoria, el homenaje y el ensueño trazan el relato-retrato de un adiós que siempre me estremece.

Y es que lo habías anunciado de mil maneras, Oswaldo. Los que acudimos aquel día a despedirte lo comentamos entre las lágrimas y la desazón (o el desconcierto) de entender que para el texto de tu vida sí tenías un plan. Te fuiste como As-



pasia, la que tenía nombre de corneta: “Oswaldo compró en la quincalla una corneta y la toca para gastarme bromas”, conjetura el narrador de “Entre la cuna...”⁷. Tu ausencia nos llevó por delante con navidad y todo, y tu texto vital se cerró como el de Aspasia, de quien escribiste: “Todos la lloraron porque en el viaje, para seguirla, diciembre se desprendió del año”⁸.

Hace casi diez años, en una revisión del prólogo a *Tres textos tres* para una posible nueva edición, di forma a un apéndice que quisiera compartir, palabras más, palabras menos. A partir de aquí, salvo por un paréntesis, Oswaldo, estarás en tercera persona:

“De los gratísimos momentos con Oswaldo, recuerdo con especial cariño ese trato tan suyo que unía exquisitez y llaneza, sus sutiles y afectuosas ironías y tres instantes que aún revivo con nitidez.
El primero, su sorpresa en 1982, después de revelarse el resultado del Concurso de cuentos de **El Nacional**, cuando me dijo: ‘Pero yo solo te conocía como poeta...!’. El segundo, aquella tarde de 1983, en Sabana Grande, cuando pasé por el café a saludarlo en mi nueva bicicleta amarilla (que todavía conservo). Después de decir varias veces que esa bicicleta le parecía *bellísima*, me la pidió prestada para dar una vuelta. Nada más parecido a un muchachito feliz con su propia travesura, mientras otros

intelectuales que frecuentaban el bulevar y compartían mesa con él sonreían y sacudían la cabeza. El tercero, tiempo después, fue el día en el que me propuso la escritura del prólogo para el conjunto de tres novelas que publicaría Monte Ávila. Sentí un vuelco de alegría, de honor, de temor... Oswaldo puso en mí una confianza inesperada y preciosa, abrió la ventana de un diálogo (uno más) que todavía me emociona y que extraño”.

(Hoy, en tu centenario, agrego un cuarto instante. Ya no estabas. Violeta Rojo me hizo llegar copia de un par de páginas de esos cuadernos en los que anotabas, reflexionabas, ironizabas: en ellas incluías unos párrafos sobre mi escritura. No sabes cuánto les agradezco, a ti por escribirlos y a ella por revelármelos. Y ahora vuelvo a aquel apéndice, y te abrazo)

“Hoy releo sus *trejos* y veo, junto a sus eternos cuestionamientos y autocuestionamientos literarios, la anticipación de una hipertextualidad visual, la página que me muestra una pantalla táctil de palabras, enlaces múltiples e imágenes que se pueden mover, rearmar, saltar... Su oficio estaba y sigue estando más allá de las líneas continuas, de las páginas ordenadas. Trejo deja rastros de distinto signo: recónditos, luminosos, rotos... En el país no es nuestro único explorador de las palabras y debo decirlo para no faltar a la justicia, pero sí fue un explorador único. Un cartógrafo del rizoma y del *zapping* verbal, un artista visual del lenguaje, un maestro de la fragmentariedad y del afecto que veo venir hacia mí, pedaleando en amarillo con una enorme sonrisa, sobre un bulevar de Sabana Grande que nunca será igual, jugando a los espejos, con ‘[u]na sola rosa y una mandarina. Con una y otra para sí y una y otra para él, despidiéndose’”⁹. ☹

1 1985. *Una sola rosa y una mandarina*. Caracas: La Draga y el Dragón, s. p.
2 v. Barrera Linares, *op. cit.*, p. 132.
3 v. Ortega, Julio (2000). “Oswaldo Trejo: Exploraciones”. *Taller de la escritura (conversaciones, encuentros, entrevistas)*. México: Siglo XXI, p. 144.
4 Libertella, Héctor (manuscrito, s. f.). *Utopías del lenguaje*, p. 34.
5 Trejo, Oswaldo. 1992. *Metástasis del verbo*, en *Tres textos tres*. Caracas: Monte Ávila, p. 307.
6 Barrera Linares, Luis. 1994. *El traje narrativo de Trejo*, pp. 116–7.
7 Oropeza, José Napoleón. 2005. “Entre la cuna y el dinosaurio”, en VVAA. *Cuentos que hicieron historia*. Caracas: Los libros de El Nacional, p. 454.
8 “Aspasia tenía nombre de corneta”, en *Escuchando al idiota y otros cuentos*, p. 87.
9 “Una sola rosa y una mandarina”, s. p. (v. nota 8).

CENTENARIO >> OSWALDO TREJO (1924-1996)

Hipertrejos

“Cada vez que en el Concurso de Cuentos de **El Nacional** se premiaba algún texto que le pareciera excesivamente convencional, arremetía amablemente contra lo que él consideraba ‘un desperdicio de tinta, neuronas y nalgas’. Incluso, cuando, en el reconocido certamen Juan Rulfo, se premió en París el cuento ‘Tan desnuda como una piedra’ (1989), de Salvador Garmendia, escritor admirado y reconocido por él, Oswaldo no vaciló en su comentario sarcástico infaltable: ‘un excelente cuento viejo’”.

LUIS BARRERA LINARES

Un narrador con vida de novela lineal

Varias veces le manifesté a Oswaldo Trejo mi impresión de que su obra narrativa era todo lo contrario de su vida, rica en anécdotas muy atractivas para un narrador. Ante la dificultad para catalogar algunos de sus escritos dentro de las posibilidades genéricas que ofrece la preceptiva literaria clásica (cuento, poesía, novela, ensayo, crítica, teatro, narrativa, lírica...), le señalé la posibilidad de que habláramos simplemente de textos y de él como *textor*.

La propuesta le pareció humorística, por cuanto tenía que ver con la tendencia de la crítica a categorizar los productos estéticos y a suponer como “raras” aquellas muestras que se salen de lo convencional y lo normado por la tradición. Por ejemplo, nada podría ser más ajeno a las convenciones de lo narrativo que aquello que autores como Trejo (y sus congéneres o sus editores) consideran en el renglón de los cuentos y las novelas. Claro, esto en el ámbito de cierto despropósito según el cual las categorías literarias obedecen a los esquemas supuestamente rígidos e inamovibles, inmodificables, heredados de la preceptiva griega.

De cualquier manera, me señalaba Oswaldo que de no ser tan “fea” la palabra *textor*, sería una salida posible cuando los críticos no supieran cómo catalogarlo. Hoy, a más de tres décadas de aquella entrevista de 1993, rememoro la anécdota y debo recordar que el asunto principal de la conversación se relacionaba con las peripecias metodológicas a las que debe acudir un analista, cuando intenta ajustar los textos trejianos a las normas de lo que se considera propio de los esquemas narrativos ortodoxos: secuencias en orden vertical, linealidad, episodios, relaciones causa-efecto, principio, conflicto, cierre, etc.

Por muy necesario, útil y práctico que sea dicho procedimiento, sobre todo para labores docentes relacionadas con la literatura, no es sencillo catalogar algunos textos de Trejo dentro de camisas de fuerza. Eso lo hace distinto en el marco de la literatura venezolana: el quiebre radical de una tradición narrativa (o poética, si se quiere ampliar esto). En ese sentido, nunca he dudado acerca de la originalidad de su propuesta. No es única, pero posiblemente sí podría ser la más radical y consecuente, sobre todo a partir de su novela *Andén lejano* (1968), con la que marca un hito en nuestra literatura que muy poco ha sido estudiado en el ámbito hispano.

Todo lo contrario de su obra, como persona-personaje, Trejo y su biografía constituyen una novela con piernas, pero de corte lineal, convencional: su vida estuvo marcada por una atractiva hilera de anécdotas y peripecias que perfectamente podían ser la base fundamental de una narración de muchas páginas y harto humor.

Y esa historia muy bien pudiera comenzar con el hecho de que provenía de la “rama pobre” (lo dice Oscar Rodríguez Ortiz, 1994: 185) de una de esas familias merideñas vinculadas con la literatura, la política y la cultura nacional, los Febres Cordero. No olvidemos el nombre completo de nuestro personaje: José Oswaldo Trejo Febres (nacido en la población de Ejido, un 10 de junio de 1924).

Tanto peso han tenido esos apellidos en nuestro acontecer cultural que algunos descendientes se los endosan como una insoluble forma compuesta (Febres-Cordero), no importa de qué ramificación provengan. Como para que todos tengamos conocimiento de un origen que obviamente es una “credencial” simbólica (literaria y cultural).

El caso es que no fue precisamente el hijo directo de José Oswaldo Trejo Cortés y Elvia Alcira Febres Gonzalo quien hiciera gala de esta prosapia para ganar un puesto en la literatura nacional. Por el contrario, su nombre en el campo de batalla, como diría Pierre Bordieau, siempre fue Oswaldo Trejo. Y tan particulares han sido sus

diversos textos que Lourdes Sifontes Greco los denomina simplemente *trejos*. Excelente jugada a la hora de categorizar su escritura.

“Acepto que no me entienda alguien cuyo contacto con la lectura no ha sido suficiente, pero no que un ‘licenciado en Letras’ me diga lo mismo. ¿Para qué ha sido entonces diplomado por una universidad?”. Es la respuesta que obtuve cuando en otra entrevista le pregunté si no temía que su obra dejara de trascender por difícil e incomprensible para el público lector.

Agreguemos además que ese pícaro personaje de nuestra imaginaria novela desempeñó los más diversos y hasta contrapuestos oficios:

1938. Ha llegado a Caracas con su hermana Dora y su madre. El padre había fallecido en 1936 y las condiciones económicas apremiaban. El personaje deviene en empleado matutino de un almacén de telas y vespertino encolador de sobres y bolsas para farmacias y ferreterías. “Me impresionó profundamente la capital, la sentía demasiado grande, aunque apenas era una ciudad de doscientos mil habitantes”, le declararía a Maritza Jiménez en 1988. Por enfermedad de la madre, se impone muy pronto un obligado retorno a Mérida.

1939. Regreso a la capital. Vida comunitaria, en compañía de madre y hermana, en sectores populares caraqueños. Desempeño en otras ocupaciones menores.

1941. Combina la actividad de policía de tráfico con los cursos nocturnos de la Escuela de Artes Plásticas, donde, desnudo, hace de modelo para pintores. Bromea diciendo que, ante la guapura de aquel guía de tránsito que además era modelo, los autos conducidos por damas colisionaban.

1943. “Ascenso” a fiscal de la cochinería del Instituto de Experimentación de Agricultura y Zootecnia (Ministerio de Agricultura y Cría) y, más adelante, empleado del lactuario de aquella dependencia. Después será ayudante de la oficina de Bienes Nacionales y oficial de la Dirección de Administración del mismo despacho, hasta 1945.

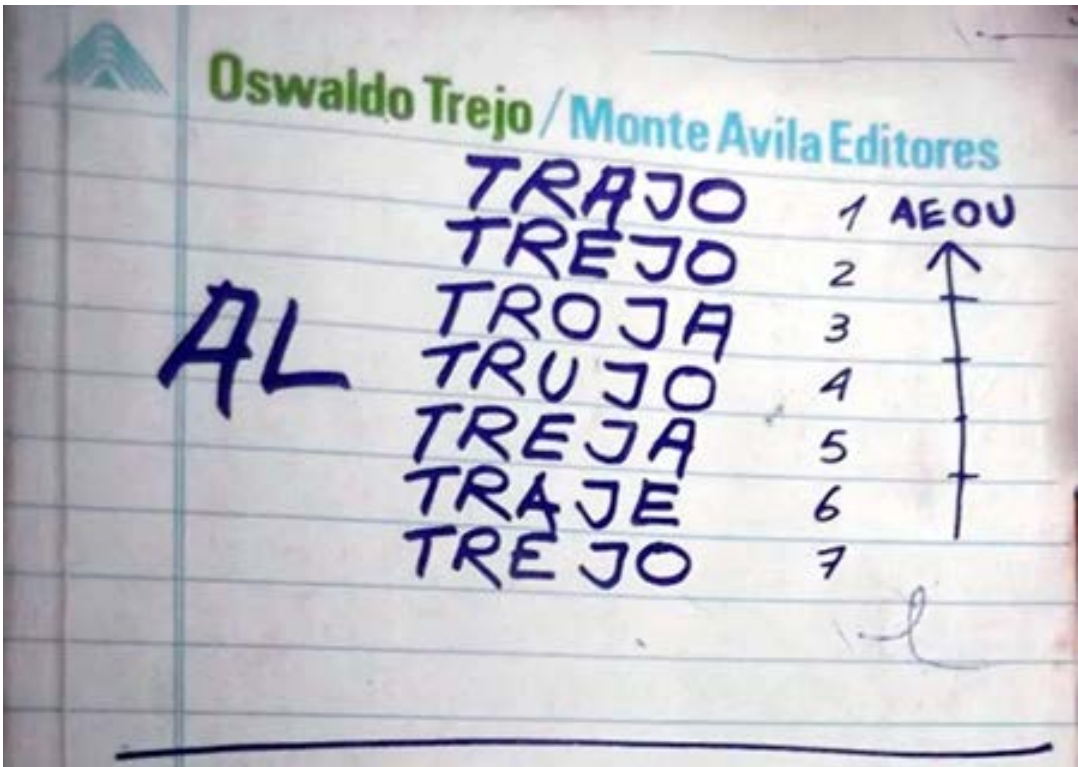
1947. Nuevo escenario: ingresa a la *American International Underwriter*, empresa de seguros de la que llegará a ser vicepresidente.

1954. Cambio de traje: marcha a Italia, donde realiza cursos en la Universidad de Perugia; viaja por Grecia, España y Francia.

1957. Diferente piel: de regreso al país, ingresa al mundo de la publicidad, en la empresa ARS, donde comparte funciones con el escritor cubano Alejo Carpentier.

1958. Modificación de rol: se inicia en la diplomacia. Primer secretario de la Embajada de Brasil. De allí pasará a Bogotá (1960), para luego volver a Caracas, y finalmente alcanzará el rango de embajador, antes de retirarse de la Cancillería.

No voy a referirme a la actividad posterior ni a los diversos cargos públicos que luego de esa



fecha ocuparía el personaje en el sector de la cultura venezolana. Baste con evocar una escena casi de película del cine mexicano de los años cincuenta: el humilde vigilante de tránsito y fiscal de cochineras devino en embajador y en gerente de importantes instituciones del Estado, aparte de merecer en 1988 el Premio Nacional de Literatura. Tampoco aludiré otra vez a su obra, por cuanto se trata de información suficientemente reportada en otros trabajos. Apenas he intentado mostrar las razones para que su propia vida fuera la base de una magnífica narración lineal, ordenadita, fácilmente legible para cualquier tipo de lector: el personaje asume un papel diferente en cada capítulo, actúa, se mueve, sin salirse de lo convencional.

Creo haber leído en alguna parte que fue Giovanni Papini quien dijo o escribió que, si un hombre cualquiera supiera narrar su propia vida en detalles y matices, podría llegar a escribir la mejor de las novelas. Me pregunto entonces por el motivo para que nos hayamos quedado sin una autobiografía de Oswaldo Trejo. Gracias a la gentileza del autor, apenas llegué a leer uno de los famosos cuadernos de su diario. Solo con esa referencia y por las diversas conversaciones informales que sostuve con él, puedo afirmar que esa autobiografía hubiera constituido un caudal infinito de expresiones de parodia, humor e ironía: narraba su vida con la pericia y gracia de un auténtico juglar. Si algo admiro en los escritores, es precisamente la posibilidad de la parodia, la ironía y el humor libre de ataduras socioestéticas y de prejuicios que suelen emparentar lo literario con lo formal, lo serio, lo rígido, lo rebuscado y (a veces solamente) lo sublime, cuando no lo aburrido.

No escribas lo que puedes manifestar oralmente

Creo entonces que Trejo fue uno de nuestros más enjundiosos y sardónicos humoristas orales

“no es sencillo catalogar algunos textos de Trejo dentro de camisas de fuerza. Eso lo hace distinto”



OSWALDO TREJO Y PAULINA GAMUS, 1986, AUTOR NO IDENTIFICADO / ARCHIVO DE FOTOGRAFÍA URBANA

y que su obra (todavía aparentemente inexplicable, “incomprensible” para muchos) no fue sino una manera genial de burlarse de la propia literatura. Es más que conocida aquella expresión suya según la cual no tiene mucho sentido “escribir lo que se puede expresar oralmente”. Lo manifestaba para parodiar a los narradores que nos complacemos en relatar historias evidentes, asignándole un peso fundamental a lo anecdótico. “...el lector...tiene miedo de lo que no conoce, de que le rompan las estructuras a las que está acostumbrado”, decía.

Sin embargo, no fue Trejo el escritor que acude al camino más fácil de hacer de su propia vida una novela. La oralizaba con diversos salpicones humorísticos y eso le parecía suficiente para no tomarse el trabajo de escribirla. Excusa fabulosa para una metanovela cuyo argumento principal sea la vida misma del personaje que se niega a escribirla y que, por el contrario, dedica su escritura a mofarse de lo que otros escriben, aquellos que aspiran a “ser originales”, sin darse cuenta de que durante siglos se han venido repitiendo las mismas historias y temáticas, apenas versionándolas de modo distinto en cada época.

Igual que algunos de sus textos aluden recurrentemente a la facilidad de escribir como lo hacen o han hecho otros (ver, por ejemplo, el relato “Horas escondido en las palabras”, en el libro homónimo, 1994), se burlaba de aquella escritura que, según él, solo insistía en repetir esquemas narrativos oral utilizados en la historia de la literatura. “Yo no creo que exista texto ni obra de arte difícil. Si no se entiende es por falta de información, que no puede venir sino de los propios hechos de la cultura”.

Cada vez que en el Concurso de Cuentos de **El Nacional** se premiaba algún texto que le pareciera excesivamente convencional, arremetía amablemente contra lo que él consideraba “un desperdicio de tinta, neuronas y nalgas”. Incluso, cuando, en el reconocido certamen Juan Rulfo, se premió en París el cuento “Tan desnuda como una piedra” (1989), de Salvador Garmendia, escritor admirado y reconocido por él, Oswaldo no vaciló en su comentario sarcástico infaltable: “un excelente cuento viejo”. Se supo que más de una vez rechazó humorísticamente libros que otros escritores deseaban obsequiarle. Con la más sincera de las sonrisas, sencillamente les expresaba: “Fulano, no me lo regales, porque no lo voy a leer”. Rasgo que habla de una personalidad única.

En alguna ocasión, cuando coordinaba la Sección de Talleres Literarios del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, nos mostró la primera página de una novela (cuyo título y autor he olvidado). En un tono absolutamente pedagógico, nos dijo (a un grupo de talleristas, en 1980): “Puedo admirar mucho a un escritor, pero me parece un acto de flojera escritural que tenga más de quince ques relativos en la primera página de una novela”. Varios de mis compañeros talleristas se quedaron mudos, la mayoría por no tener muy claro a lo que aludía con aquello de “ques relativos”. Y es que, dentro del caudal de conocimientos que escondía, Oswaldo era un conocedor incuestionable de la gramática de nuestra lengua. Por eso podía darse el lujo de violentarla con plena conciencia cada vez que se le antojaba.

En efecto, su “venganza” contra el “que relativo” y la ratificación de tan firme convicción no tardarían demasiado: en 1990 saldría publicada su novela *Metástasis del verbo*, en cuyas páginas iniciales no es posible localizar ni un solo *que relativo*, más allá de una partícula de forma similar que se cuela, pero con carácter interrogativo. De más está recordar que en ese caso se trata de una novela donde precisamente los verbos conjugados “hacen metástasis” hasta desaparecer. En cuanto que categoría gramatical, Trejo consideraba al verbo como una especie de cáncer para la narración, por aquello de los acontecimientos o acciones que le son inherentes, al menos en su definición restrictiva y más convencional.

(Continúa en la página 4)

Hipertrejos

(Viene de la página 3)

Con esto he querido ratificar que las peripecias lingüísticas de Trejo no eran ni producto del azar ni simple manifestación de descontento. Nunca le escuché aceptar que tuviera recetas o fórmulas preconcebidas para el desarrollo de sus obras, más bien lo negaba: “No planifico ningún texto; no hago borrador general, porque nada es preconcebido, ni como mínimo adelanto de planos, de situaciones de entrada y salida de personajes...”. Si analizamos minuciosamente los títulos que van desde *Textos de un texto con Teresas* (1978) hasta *Mientras octubre afuera* (1996), no hay duda de que (conscientemente) manejaba unos criterios muy definidos de (des) organización textual. Unos parámetros que lo empujaban indefectiblemente hacia la posibilidad de transgredir no solo las relaciones lineales de la narrativa clásica, el orden de las secuencias, la organización vertical de los acontecimientos, la anécdota evidente, sino también las normas básicas de la gramática y la morfología del español.

En ese sentido, junto a otros escritores venezolanos como Guillermo Meneses y Enrique Bernardo Núñez, posiblemente esté Trejo entre quienes se adelantaron a las posibilidades que posteriormente ha ofrecido ese fenómeno de la textualidad contemporánea que se denomina el hipertexto.

Hipertexto e hipertrejos

Resumo lo que caracteriza un *hipertexto*: recurso en el que no podemos hablar de un principio y un cierre ni de un conjunto de secuencias organizadas (o mentalmente organizables) linealmente. Puede aparentar caos en la distribución de sus partes y genera recurrentes conexiones (que se denominan hipervínculos o enlaces) entre unas y otras (presentes o ausentes). La ficción hipertextual convierte al lector en un “autor” que va elaborando su propio camino de abordaje del texto, navega a través de él. Se trata del mecanismo de lectura sugerido, por ejemplo, por la estructura de *Rayuela* (Cortázar, 1963) o en algunos cuentos de Jorge Luis Borges.

Los hipertextos no tienen un orden preestablecido, solo ofrecen de entrada una primera y posible versión, que de hecho puede ser modificada por el lector en su avance. Cada parte puede remitir a otra y otra y otra; además de estimular asociaciones entre lo gráfico, lo acústico y lo icónico en general.

La escritura hipertextual rompe las convenciones de la organicidad y coherencia del texto clásico, de las palabras ordenaditas en las que la relación causa-efecto parece un imperativo. Tampoco hay jerarquías posibles entre sus componentes: cada segmento tiene la misma importancia. Aquí pierden todo su sentido de tradición escritural las nociones de párrafo, período, signos de puntuación, reglas gramaticales, etc. En el hipertexto no podemos esperar principio ni cierre, aunque los tenga. Sencillamente, ofrece al lector unos componentes pre-determinados por quien ha sido lo que la teoría denomina el autor concreto del texto, un autor inicial proponente de una porción de escritura que servirá a cada lector para (re)formular su propia versión.

La noción del hipertexto, ya muy desarrollada y ajustada de acuerdo con el avance de la informática y la literatura electrónica, guarda hoy una relación estrecha con el lenguaje propio de la red y las implicaciones prácticas para su manejo y sus rasgos comunicacionales.

Lo relevante para mi propósito tiene que ver con la relación entre determinada escritura artística, aparentemente caótica, y el advenimiento posterior de la literatura virtual que actualmente circula a través de la Internet. En ese nivel ubico una posible explicación para buena parte de la “extraña”, “curiosa”, “desubicada” obra de Oswaldo Trejo. Algunos de sus relatos concentran en su diseño buena parte de los rasgos que he descrito para caracterizar el hipertexto. De por sí resistente a la categorización ortodoxa, pero ahora muy en consonancia con cierto tipo de discurso literario virtual.

Lo primero que podría anotar es que ciertos textos trejianos (¿trejunos, trejísticos, trejosos, trejidos?) no marcan diferencia alguna entre la supuesta realidad y la ficción. Ni siquiera ocurre eso en la que ha sido considerada su novela más lineal y, si se quiere, más ortodoxa, *También los hombres son ciudades* (1962). Algunos entornos de sus obras son similares a ciertos contextos virtuales, en los que los límites entre lo presuntamente real y lo ficcional se difuminan hasta el punto de aparecer indiferenciados. Considero esta como la característica fundamental de su primer libro de narraciones breves: *Cuentos de la primera esquina* (1948).

Dicho rasgo es también típico de un texto bre-

ve posterior, en el que deseo detenerme: “Memorándum para cuando vuelva Dante”, del libro *Al trajo trejo troja trujo treja traje trejo* (1980).

Visualmente, el “Memorándum...” aparece estructurado en una especie de texto inicial que sirve de “introducción” y nueve partes adicionales tituladas siempre con los mismos componentes formales, pero reorganizados de manera diferente en cada caso.

En el conjunto no hay ni comienzo ni final posible. Su totalidad parece más bien constituida por una serie de enlaces que van remitiendo a otros: hipervínculos. Cada enlace ofrece al lector una posibilidad de iniciar el camino probable hacia la construcción de una “escalera” que le sirva para armar su propio memorando. En cada porción de texto (son en total diez), la distribución de las palabras ofrece la posibilidad de unas tachaduras cuya inclusión u omisión muy bien pueden dar lugar a distintas versiones.

Veamos primero un fragmento del texto introductorio del relato, para luego enumerar lo que parece el titular de cada una de las partes restantes:

Fragmento:

“(Dante) *Como te llames*, con nombres entrando y saliendo de tu nombre, eras blanco en abanico, desplegado. Como lo llamen, era centro de todas las esperas. Como vayan a llamarte, eras reconfortante haber y topes de llegadas.

Y era alrededor bastante despejado hacia el que iban individuos ganando unos *escalones*; algunos se desprendían de los *escalones*, cayendo abajo para recomenzar yendo a pararse detrás de aquellos individuos que en sendas filas, por lados opuestos, ya traspasaban horizontes, viniendo lentamente, nutriendo la aglomeración formada ante dos puertas impidiéndoles la entrada, por urgidos, forcejeando afuera, obedeciendo al mismo juego con sus leyes seguidos también por los que estaban adentro, de saludarse, abrazarse, conversar, si se conocían entre sí” (1980: p. 43, cursivas nuestras).

Subtítulos del texto que son posibles titulares para un hiperlector (añado las barras):

“Nunca habían estado en lo inesperado / viendo unos escalones / atestado de urgidos (p. 45). (...)
En inesperado estado, unos / lo nunca habías / atestado de urgidos / ¡viendo escalones! (p. 47) (...)
Unos habían... / inesperado en estado urgidos. / ¡lo nunca viendo escalones atestados! (p. 51) (...)
¡Nunca unos... / Estado de urgidos en lo inesperado / Viendo escalones atestados / habías... (p. 54). (...)
¡Estado atestado de urgidos, / Viendo lo nunca en unos escalones! / Inesperado, habían... (p.55). (...)
¡Viendo urgidos, lo nunca!: / unos en estado de inesperado. / habías... / ¡Escalones atestados! (p. 58). (...)
Lo inesperado de unos, / Habían estado viendo... / En atestados escalones, / ¡Nunca urgidos! (p. 61). (...)
Urgidos viendo lo nunca de habías. / ¡Inesperado en estado! / Unos escalones atestados (p. 65). (...)
Escalones... / ¿Habían?... Nunca unos. / ¿Atestados en lo inesperado? / ¡Urgidos de estado, viendo! (p. 69).

De esta “desorganizada organización” se podría inferir una construcción premeditada de cada titular posterior a la introducción. No es azarosa la selección de las distintas combinaciones de *haber / escalones / ver / atestados / urgidos / inesperados*. Como no es azarosa la selección que hacemos como lectores cuando manipulamos un hipertexto en la red, de acuerdo con nuestro interés, curiosidad o conocimiento previo.

Cada presunto titular guarda una conexión, está enlazado con ese texto inicial que sirve de introducción. Adicionalmente, el principal hipervínculo del conjunto es la palabra *escalones*, que aparece reiterada. Y ella obviamente remite no solo al autor aludido, “presente” en el texto (Dante Alighieri: “(Dante) Como te llames...”), sino también a su obra fundamental, no mencionada directamente (*La divina comedia*), que a su vez podría ser gráficamente configurada como una simulación hipertextual ausente en el texto, pero recuperable por el lector que la conoce.

Si se tratara de un auténtico hipertexto, se podría clicar en cada parte separada por las barras (como si fueran “palabras clave”: *haber / escalones / ver / atestados / urgidos / inesperados*) y ello conectaría con otros fragmentos del mismo texto donde hay algún elemento que se-



LUCILA PALACIOS, OSWALDO TREJO Y MIGUEL SZINETAR / ©VASCO SZINETAR

mánticamente se relacione con ellas.

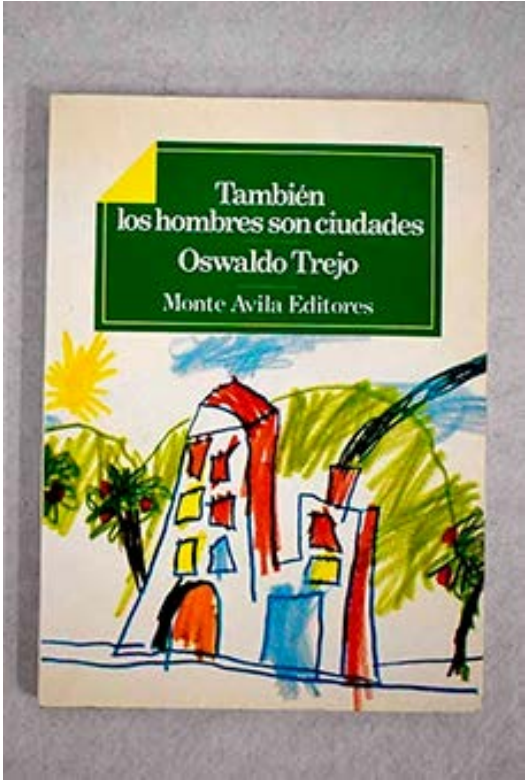
No aparece a lo largo del conjunto ninguna segmentación que nos permita diferenciar lo ficticio de lo no ficticio. Como en la realidad virtual, esa convención es impensable en estos casos. Y es obvia la presencia de transgresiones gramaticales presentes en cada titular (ej.: “atestados de urgidos”, “lo nunca habías”, “Urgidos de estado”, etc.), además de las evidentes repeticiones.

De modo que la teoría del hipertexto explicaría lo que parece una obra no solamente paródica y original (que sin duda lo es), sino también caprichosa y arbitraria, sin normas aparentes de organización (que no lo es). Se trata de un conjunto de recursos que de hecho ofrece el idioma en toda su plenitud. Y si la literatura es un artificio cuya base fundamental es la exploración lingüística, pues nada más razonable que algunos escritores se hayan adelantado a lo que ahora viene a convertirse en una práctica cotidiana, principalmente con el advenimiento de los recursos propios de la Internet.

Hipertextor para hiperlectores

Si Oswaldo Trejo viviera, para explicar su escritura, me habría atrevido a proponerle una nueva palabra que seguramente le habría resultado mucho más “fea” que aquella de “textor” (autor de textos), pero que, a mi juicio, remite a la cla-

“
La escritura hipertextual rompe las convenciones de la organicidad y coherencia del texto clásico, de las palabras ordenaditas en las que la relación causa-efecto parece un imperativo”



ve fundamental de su acercamiento al lenguaje literario: *hipertextor*.

A despecho de quienes creyeron (o todavía creen) que las categorías estéticas y los principios que las han sustentado son eternas, inamovibles, inmodificables, fijas, rígidas, ya no es posible pensar que algo no sea posible. Todo lo es en el mundo virtual.

Así pues, en honor a uno de los autores venezolanos que, antes de la existencia de la Internet, logró vislumbrar los extremos más insospechados del hipertexto, concluyo diciendo que detrás de buena parte de algunos “hipertrejos” subyace la clave para explicar ese tipo de literatura difusa, que se niega a la categorización canónica, que huye de las teóricas camisas de fuerza a las que a veces acude la crítica. Aunque parezca lo contrario, es escritura cuyo foco principal de atención es un lector entrenado, dispuesto a aceptar el reto, quien, mediante esfuerzo propio, va construyendo su ruta a través del texto. Por eso se habla de “navegación”. ¿Que no es escritura “popular”, “fácil”, “digerible de un tirón”? Ciertamente, pero lectores habrá que quieran inmiscuirse en sus propuestas, sin ahogarse en alta mar.

No se trata de entrar en polémicas sobre quienes escriben para alimentar sus egos, su biografía, su manera de concebir el hecho estético en función de sus egotecas. Lo hacen a la manera convencional y esa es su opción, tan válida como cualquiera. Mas no es el caso de autores/as como Trejo, ya que estos últimos apuntan a la paciencia de quien leerá; le proponen un reto que puede o no asumirse: a partir de unos indicios, construir su propio texto. Son modos diferentes de concebir el hecho literario y ya.

El camino asumido por los menos convencionales no es particularmente el tipo de escritura más usual, pero serviría para explicar la razón fundamental por la cual Trejo no se dedicó a narrarnos su historia de vida y lecturas, que –como hemos dicho al comienzo– bastante aportaba para la posibilidad de una novela lineal, organizada en fáciles y amenas secuencias, anecdótica y atractiva como historia. No obstante, también a algunas personas podría interesarles asumir el rol de *hiperlectores*. Si la palabra es el barro del artesano devenido en escritor, ¿por qué no experimentar con ella nuevas formas y estrujarla con juegos de imaginación?

Sería un interesante experimento digitalizar algunas obras trejianas para ponerlas a circular en la red, no como textos fijos (en pdf), congelados, rígidos, sino como hipertextos. Esto implicaría convertir en realidad hipertextual lo que para él fue una propuesta generada dentro de la propia escritura convencional.

La textura contemporánea ha roto los límites de la palabra para asociarse con la imagen, el sonido y los íconos en general. También está poniendo en riesgo la sacralización de los autores y dando más protagonismo a quien lee. He ahí dos de los misterios que nos ha enseñado la ciberliteratura, a la que, sin proponérselo, ya se adelantaba Trejo con sus “experimentos”. ☼

Algunas referencias

Barrera Linares, L. (1994). “Los trajines de Trejo (entrevista)”. En *El traje narrativo de Trejo*. Caracas: La Casa de Bello (pp. 131-138).
Barrera Linares, L. (2018). *Habla pública, internet y otros enredos literarios*. Caracas: Equinoccio (segunda edición, digital).
Borrás Castanyer, L. (Edit., 2005). *Textualidades electrónicas. Nuevos escenarios para la literatura*. Barcelona: UOC.
Chartier, R. (2018) “Libros y lecturas. Los desafíos del mundo digital”. *Revista de Estudios Sociales*, 64, 199-124.
Jiménez, M. (9 de octubre de 1988). “Oswaldo Trejo: Dejo el MBA para seguir escribiendo”. *El Nacional*, C/1. (Entrevista con el autor).
Sifontes Greco, L. (1992). “Preludio para tres Trejos”. Prólogo de la compilación *Tres textos Tres*. Caracas: Monte Ávila Editores.
Trejo, Oswaldo (1980). *Al trajo trejo troja trujo treja traje trejo*. Caracas: Monte Ávila Editores.

CENTENARIO >> OSWALDO TREJO (1924-1996)

Trejo escondido en las palabras

"Rehúye, evita, sortea, esquivo, torea, se escapa, son sinónimos aplicables a la obra y al autor. ¿Guardará algún terrible secreto este hombre sociable y a la vez un poco misterioso que se presenta como 'ingenuo' para disimular su embrollo? Sus lectores de todos los tiempos, desde 1948 cuando publicó el primer libro, y no se diga desde 1968 cuando comenzó a llevar lo suyo a límites impensables, coinciden en aceptar que la 'excepcionalidad' de esa obra –por distinta–"

OSCAR RODRÍGUEZ ORTIZ

Elusivo, el Oswaldo Trejo persona real y tangible es casi tan difícil de aprehender como sus trabajosos y trabajados textos literarios. No es que sean “complicados”, que los hay peores en la literatura universal, sino que se niegan al rápido abordaje y retardan la costumbre de “intimidad” con los hechos ficticios que poseen los lectores. Vamos buscando la “comunicación” y nos topamos con un jeroglífico. Mala recomendación para introducirlo. Como la publicidad que argumenta las curiosas bondades de su producto señalando ante todo sus impedimentos: el broche que no cierra de un solo movimiento, una mesa de dos patas, una taza de borde ladeado. Objetos absurdos a primera vista, por lo menos abstrusos, imprácticos. La descripción casi evoca la que se haría apresuradamente de *Alicia en el país de las maravillas*. El poeta argentino Raúl Gustavo Aguirre ha advertido contra las deficiencias de leer a Trejo para quedar absortos en la contemplación de sus audacias estilísticas, una de las causas de sus “problemas”, pues hay otras.

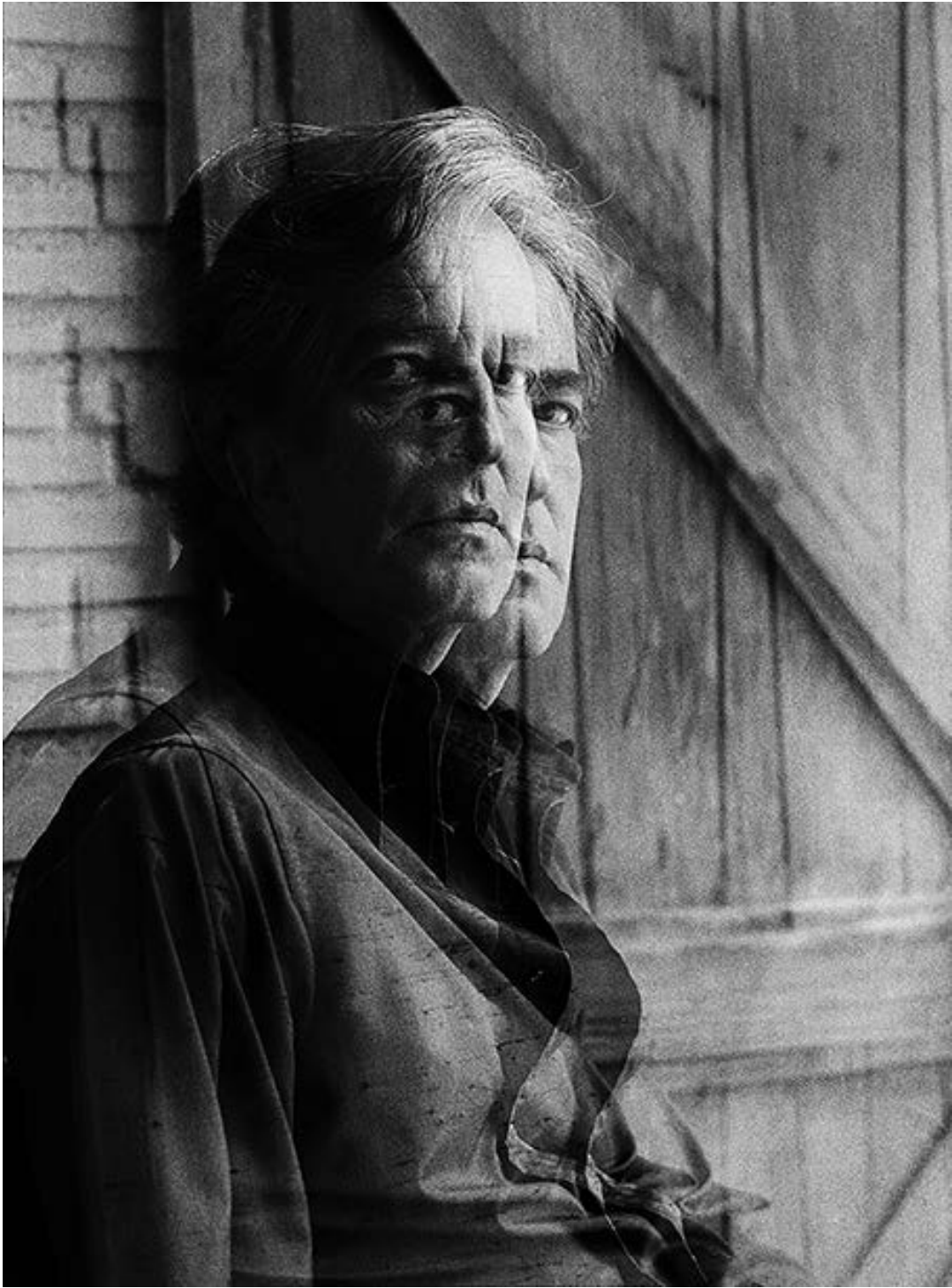
Rehúye, evita, sortea, esquivo, torea, se escapa, son sinónimos aplicables a la obra y al autor. ¿Guardará algún terrible secreto este hombre sociable y a la vez un poco misterioso que se presenta como “ingenuo” para disimular su embrollo? Sus lectores de todos los tiempos, desde 1948 cuando publicó el primer libro, y no se diga desde 1968 cuando comenzó a llevar lo suyo a límites impensables, coinciden en aceptar que la “excepcionalidad” de esa obra –por distinta– conduce a la experiencia común de tropezarse con “brumas”, “niebla”, “oscuridades”, una especie de capa u obstáculo que dificulta la captación de lo que ocurre. A retener para más tarde las dos fechas indicadas.

En sus cuentos hay un bobo que por “idiota” en el sentido de capacidad intelectual, tergiversa los hechos; dos ancianas sordas que, desde luego, hablan inútilmente para no entenderse; el caballero de las barajas, que salido del papel, ¿es héroe de una epopeya o un simple ciudadano confundido ante el espejo? Safo en bicicleta como en los alegres cuadros de bañistas de Matisse; las cárceles de Piranesi; horror y complacencia en una cueva. Esto es: una obstrucción entre lo que pareciera estar representado y la representación. Que el mundo sea visto –o dicho– por un idiota y unas sordas a lo mejor se relaciona con la literatura del absurdo, tan característica de los años cincuenta y antes. Pero el bobo y Auradelia intercambian de sexo, uno se hace otro gracias a una habilidosa metáfora surrealista, aunque propia de la literatura fantástica. Piranesi propondría pesadillas, torturas ante el espacio arquitectónico saturado, casi un espectáculo: una “locura lúcida”, deliberada. Todos los espejos de Trejo, y tiene muchos, lo mismo que los de buena parte de la literatura universal cuando están bien usados, predicán el simbolismo o el conflicto de la identidad y el doble. Igual función parecieran cumplir los “cuadros” y los autorretratos de sus libros. Significados en los que no se agotaría esta narrativa si se la quiere apreciar desde posturas filosóficas, psicológicas o sociológicas. Hay también en un cuento un arquitecto “loco”, un imaginero o suerte de demiurgo popular al estilo de Juan Félix Sánchez en los páramos andinos, capaz de hacer una ciudad de hierro a su imagen y semejanza: lo utópico –¿quimérico?– de edificios inverosímiles semejantes a algunas construcciones verbales de Trejo; construcciones que crean un espacio sagrado; textos que hacen lo propio: *sancta sanctorum* de complicada penetración, cuya clave hace un poco de burla a las apuestas interpretativas. Es de observar que sobre este mismo tema del artesano demiurgo, muchos años después de Trejo, Peter Weiss escribió un relato sobre el cartero Cheval quien en sus ratos libres y con manía de artista hizo un monumento particularísimo e impráctico. Locuras o absurdos. ¿Ionesco o Faulkner si se piensa en el proceso interior del

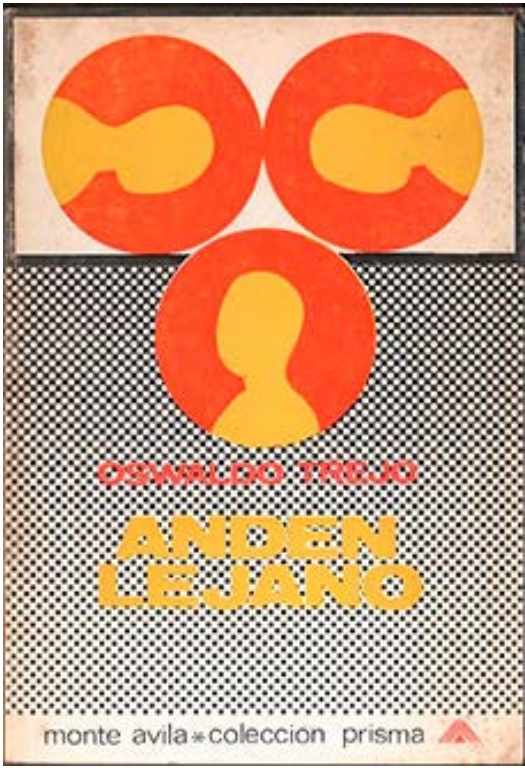
bobo en el cuento “Escuchando al idiota”? De hecho Faulkner comienza una de sus novelas con la conocida cita de Shakespeare: la vida es una aventura insensata contada por un idiota. Dice Borges que de los significados filosóficos del poeta inglés se pueden sacar “mensajes”, o sencillamente estar atentos al rumor de sus palabras. Tarea escéptica la de vaciar los libros de derivaciones morales o trascendentalitas para colocarnos en la vía de lo que la crítica ha detectado más en Trejo; que se está ante un acontecimiento de las palabras, que estas funcionan en los textos particulares, en la unidad del libro, en el conjunto de la obra, con autonomía: una libertad que puede volverlas locas, pero que jamás les permite el libertinaje pues están autocontroladas. “Tendría que esperar las siguientes palabras –se dice en un cuento de Trejo–, reclamártelas si tuviera algún interés en el amor. Tendría que hacer deducciones, bajar todas las palabras, hacer solitarios. Habría que tomar en cuenta para el juego la confusión del sonido de las palabras, de sus grafismos, de sus significados, porque ellas también deben tener un acaecer extraño dentro de ti, sufrir grandes y variadas transformaciones”. Ellas mandan, no los personajes, situaciones, tramas, etc.

El arquitecto “aficionado”, el jugador de cartas, tan presente en sus libros, los intelectuales que se reúnen para inventar palabras, a lo mejor singularicen la manera de escribir de Trejo: paso a paso, frase por frase en un edificio verbal cuya columnas y ladrillos resultan exclusivamente palabras. De las escasísimas declaraciones que el autor ha dado sobre su obra, acaso pueda retenerse como recomendación única que, así como escribe palabras, se lo debe leer deletreando. Más que una lengua inventada, “nueva” con respecto al castellano literario o al contexto de las letras venezolanas –tendría un parentesco con las posiciones de Ida Gramko, Antonia Palacios o Alfredo Silva Estrada, tan distintos entre sí y de Trejo–, se trata más bien de una lengua “imaginada”, algo así como “ideal”: desfigura, “corrompe” el idioma y la sintaxis, cambia de lugar o elude las conexiones lógicas. ¿Una lengua que parodia el idioma, hace chistes a su costa o inocentemente tuerce? En algunos casos prescinde del artículo que haría “normal” la frase y la pone a cojear para que luzca el trastabille; puede suprimir también los verbos activos o pasivos valiéndose exclusivamente de gerundios y participios hasta lindar con lo “imposible” y lo extravagante. Todo para hacer de ellas otra cosa. No dejan de ser palabras, pero desean no parecerlo, se acercan poco a las acostumbradas. En algunos momentos semejan palabras, pero a lo mejor no lo sean si se atiende a la manera como están colocadas en las páginas del libro. Puede pensarse al respecto en algunos de los cuentos del volumen *Al trajo, trejo, troja, trujo, treja, traje, trejo* que deben ser “vistos” más que “leídos”: las palabras tachadas en el relato “Memorandum para cuando vuelva Dante” hacen que el ojo lector trabaje el doble. Pero se encuentran también las frases peculiares. “El cuarto en el que nadie adentro” que resulta por cierto una de las expresiones menos felices de sus libros. “En semejante trance, con la mirada pidiendo disimulación, apurando despedida silenciosa, alejando el caballero”. Llega a ser una de las construcciones comunes. “Entrando por las cada vez más puertas” se leen, tres ejemplos entre miles, en cuentos publicados después de 1980 y, aparte de las novelas, tal vez sea posible rasrearlos antes no solo como síntomas estilísticos. Como las barajas o el tarot, no están en su obra para adivinar el futuro del logos sino el azar del verbo. Lo mismo que los diccionarios y repertorios de palabras: no le importa su semántica, es decir, lo que significan, incluso cómo significan. Son recursos usados antes por el culteranismo y las vanguardias: el invento ocurre dentro de un patrón de invención, aunque en el marco de la literatura venezolana Trejo luzca exclusivo.

Una imagen algo borrosa, como la que resul-



OSWALDO TREJO / ©VASCO SZINETAR



ta de una cámara fotográfica intencionalmente desenfocada. Vasco Szinetar le ha hecho varios retratos, el más audaz muestra la cara de un Trejo superpuesta a sus mismos rostros. No ha querido “fotografarlo” del “natural” sino acaso presentarlo en lo que su obra tiene de negativa a la “representación”. ¿Una lectura “cubista” de ojos debajo de la nariz o dobles ojos? Quizá en libre asociación, ese retrato evoque el cuadro *Desnudo bajando la escalera* de Marcel Duchamp. Solo que la vibración y el movimiento de Duchamp y Szinetar no dicen que en el escritor venezolano lo que se desfigura y elude, se “congela”. Narrativa que tiende a coagular el tiempo y el espacio, a volverlos irreales. ¿Dónde pasan los hechos, a quiénes ocurren?, ¿cuándo?, ¿tiene esto importancia? Desde luego, muchos lectores han terminado por pensar que la coagulación es algo próximo a lo inhumano: no se está, dicen, ante una literatura “vital”, apasionante por sus implicaciones humanas, asible por sus significados psicológicos, ontológicos, sociales, etc. Pero este congelamiento no es como el de Beckett: las palabras pueden llegar a ser totalmente irreales en ambos, en las novelas de Trejo su delirio puede causar la angustia de la lectura que busca la dirección de ese torbe-

lino, pero no pareciera haber la cerrazón fatalista del irlandés. El *Ecce Homo* en tanto personaje puede llegar a ser triste o extravagante, jamás es un detritus.

Personajes, acciones narrativas, lugares, cuando los hay, que los hay, y el lector detecta como el único trofeo que puede rescatar de sus esfuerzos –el barrio de Catia en los años cuarenta, una aldea posiblemente andina, un apartamento romano decorado a la manera posmodernista de los años cincuenta, la calle por la que pasa una manifestación estudiantil, los diablos de Yare metidos en el infierno de Dante, una ciudad fantasmal, vecinos ruidosos– se volatilizan y tienden a perder consistencia.

Sin embargo, Trejo también es hijo de su tiempo, no es un Dorian Gray inmutable respecto a su propia obra y a los libros ajenos. Su narrativa ha “evolucionado” y la primera es distinta de la posterior aunque ya la anuncie. En ambos momentos, una negativa a la anécdota “bien contada”, esto es, a la tradición de contar. Los esfuerzos de la crítica por meterlo dentro de la historia literaria del país, intentos de analogía, han señalado que a fines de los cuarenta se incorporó a las renovaciones buscadas por el grupo Contrapunto. Trejo sostiene sin embargo que él llegó de último y más bien fue una especie de discípulo que protagonista: estaba al lado, no en el corazón del asunto, al igual que le ocurrió con experiencia de pintor. Quizá siempre ha trabajado al margen, paralelamente, al borde, en la proximidad, sin encontrarse por completo en medio de lo estéticamente definido. Indefiniciones que, provenientes del exterior, han acabado por dar a sus narraciones ese aire único, que procede de lo interno. Lecturas internacionales y “modernas” que propagaba el joven maestro Mariño Palacio. Acaso de allí saldria la tradición contemporánea del cuento venezolano enredadísimo. Es decir, en la literatura del país lo que predomina, y Trejo no sería excepción al respecto, es “el cuento que no parece cuento”, según el modo ideal de ese género, el cuento “mal hecho”, deliberadamente distorsionado por la superposición de planos y el abultamiento de otros factores sobre su anécdota. Incluso, cosa propia de finales de los cuarenta en Venezuela, una cuentística llena de adjetivos, que Julio Miranda ha caracterizado como literatura “seudo”: conseguir la cosa por el artificio.

(Continúa en la página 6)

Trejo escondido en las palabras

(Viene de la página 5)

De Trejo señala sin embargo este mismo crítico que en sus libros iniciales no se trata de crear “metáforas”, lírica a lo poético, sino que los cuentos mismos, en su totalidad, son metáforas. Se podría completar la observación añadiendo que Trejo pretende hacer de las palabras acaso metáforas de las artes plásticas, su primera actividad y cultura para, posteriormente, hacer de sus textos algo así como una metáfora de los idiogramas, “escritos en chino”, “incomprensibles”. Doble negación, literaria y pictórica, de la tradición inmediata y sofocadora de lo criollo y el paisajismo de las perspectivas o el claroscuro mediante la emoción de los cuadros abstractos y no figurativos. En algunos cuentos iniciales de Trejo hay una especie de abstracción naif o naturalezas muertas a lo Georges Braque. Sus compañeros de la escuela de Artes Plásticas se encontraban también en el mismo dilema: todavía en esa época, Soto, Cruz Diez, Alejandro Otero, Mateo Manaure o González Bogen pintaban desnudos académicos, paisajes, motivos criollos, pero habían comenzado a verlos con otros ojos. En libros siguientes aborda también temas más “realistas”, incluso “costumbristas”, particularmente en el volumen *Cuentos de la primera esquina*.

Contra toda especulación cronológica y de orden evolutivo este libro es de 1952, si bien pareciera pertenecer por su modo a otra época anterior del autor y de la literatura nacional. Es la misma incertidumbre o evolución del “espíritu moderno” que hace cambiar a Guillermo Meneses de “La balandra Isabel” a “La mano junto al muro”, dos cuentos modelos y magistrales de la literatura del país. En Trejo, es necesario insistir, existe una sistemática –una convicción estética que se traduce en un preciso “sistema” o conjunto con sus “métodos”– voluntad de negarse a contar cuentos que pueden ser fácilmente anecdóticos, otros simbólicos y hasta alegóricos, todos en perspectiva de elusión y torreo. Así mismo están los cuentos “Escuchando al idiota”, “Aspacia tenía nombre de corneta” y “Horas escondido en las palabras”, tres esenciales para su perspectiva, que comienzan a cumplir su modo último y definitivo. ¿Lo anuncia o lo realizan ya?

Pero como su producción más peculiar cristaliza a partir de 1968 con la novela *Andén lejano*, la crítica ha tratado de vincularlo a la generación de los sesenta. Su relación estaría en esa atmósfera de novedades, de definición de la contemporaneidad como censura del pasado artístico inmediato, tendencia “cubista” y abstraccionista de los años cincuenta, que él cumple luego. Lo moderno es inconformidad y sensación de insuficiencia de lo anterior, aparte de novelera. Trejo tendría entonces un aire moderno que no tiene de pronto algún narrador muy joven. Aquí se atraviesan las pugnas estéticas entre distintas artes, figurativas o no, irreconciliables. Una califica de tradicional y decimonónico –o criollista– todo lo que cuenta y narra; la otra asegura que toda innovación o es formalismo o es simple jueguito. La de Trejo no es una “antinarración” o trabajo hecho ya contra algo, sino que definitivamente se sostiene por sí mismo y acaso guarde algún parecido con la literatura sin ser aliteratura. Por eso el lector suele verse obligado al esfuerzo supremo de “adivinar”, lo que pasa en sus cuentos, pelea en la que se discute además si son las capacidades perceptivas del lector las que fallan, o si el autor no ha llegado a “explicarse”, o es de aquellos que pertenecen a la categoría del “no me dice nada”.

Al cordial Trejo se le consigue sin embargo y sin problemas en un café de Sabana Grande, en la exposición de una galería de arte, en un acto oficial, en el bautizo del libro raro de un poeta desconocido, o en esos pomposos homenajes que se brindan a los “personajones”. Tiene una intensa vida social que por momentos hace pensar en el don de la ubicuidad si en el mismo día se coincide varias veces con su apretada agenda. Está en todas partes con sus ropas juveniles y sus *bleizers* de funcionario: pareciera accesible y al alcance de todos. Nada menos cierto. Si un lector espontáneo y de buena fe llega hasta él con una duda acerca de sus libros, por lo regular se lleva la insatisfacción de oírlo cambiar amablemente de tema. La insistencia no lo ablanda o disimula el halago de la solicitud. Debe ser hábito adquirido en el ejercicio diplo-



FRANCISCO RIVERA, GUILLERMO CABRERA INFANTE Y OSWALDO TREJO / ©VASCO SZINETAR

mático ese de salirse por la tangente y quedar amigo del interlocutor a quien recompensa con el relato de una situación graciosa, de una anécdota inesperada y de ortodoxia narrativa –planTEAMIENTO, nudo, desenlace, incluso “intriga”, ejes del cuento tradicional que él no practica en sus libros– ciertas agudas observaciones sobre hechos y personas. También, si por casualidad se ve obligado a pronunciar un discurso, sortea el compromiso con la brevedad distanciada de quien apenas cumple un deber de buena educación. Los periodistas no lo suelen buscar, o lo hacen en vano porque, contrariamente a ciertos autores nacionales o extranjeros que se mueren por declarar, disimula con los sucedidos de sus peripecias vitales, sus modestos oficios de policía, jefe de una cochinería, fabricante de queso, vendedor de seguros: ¿un Chaplin que trata de pasar inadvertido y se protege con la desatención? En fin, elude los pronunciamientos éticos y estéticos a los que son tan proclives los escritores. Hacerlos es para aquellos no solo afirmar su personalidad sino tener la sensación de estar viviendo. Trejo no acostumbra a explicar y acaso se resigna a decir, como todos, lo común cuando conversa. ¿O pretenderá negar con su actitud la tortura romántica del escritor sufrido, la soledad del escritor, la soledad del escritor a quien nadie comprende? De hecho, Trejo como que no se deja seducir por la mundana tentación de “darse a conocer”, ganar los favores del público, “lucirse”, o aclarar de viva voz los “misterios” de sus libros. Podría suponerse que es por desdén, tal vez, mejor, por timidez o modestia, es decir, a causa de virtudes de índole psicológica o moral, cuando más bien resultan convicciones estéticas. ¿Para qué todo ese alboroto cuando un hombre hace lo que le da la gana? Por más de cuarenta años Trejo ha escrito indiferente a la “gloria” del qué dirán.

Acaso también esa dificultad de no poder descubrir rápidamente la etiqueta que revele los “secretos” de la vida y de las obras elusivas, tienda a poner las cosas en su punto, en el plano de las estéticas que discuten si las obras literarias o plásticas representan la realidad, dicen el mundo o postulan uno equivalente. Comenzando por lo más evidente: de qué manera ellas quieren contradecir nuestro modo “natural” de abordarlas. Su rareza y dificultad recordaría el procedimiento con el que Ortega y Gasset se situó ante el arte que era “nuevo” en los años veinte: “Cuando a uno no le gusta una obra de arte pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no ha lugar la irritación. Más cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se le ha entendido, queda el hombre como humillado, con la oscura conciencia de su inferioridad que necesita compensar mediante la indignada afirmación de sí mismo frente a la obra”.

Al contrariar el modo natural con que parecen venir las cosas hasta los hábitos del lector, la crítica no ha faltado a otra cita estética: equipararlo con los procesos “anómalos” mediante los cuales las artes del siglo XX se han definido contra la tradición. Ruptura por la audacia o el desafío, por desconfianza hacia los recursos anteriores cuyos resultados eran los esperados. “Surrealismo”, “letrismo”, “experimentalismo” son nombres que más o menos se convocan con respecto a Trejo por lo que pueden tener de analogías con su extraño arte. En los cuentos de 1948, de hecho, flota la imaginiería surrealis-

ta de un entorno cultural que todavía entonces pensaba que esa posición era una vanguardia. “La puerta se estremece. Hay carne pegada del candado y pedazos que le cuelgan. Todo él es una creciente desmadejada y el doble pecho tiene huecos sin llenar”. Nadie dejaría de evocar a Dalí ante semejante visualización metafórica por no hablar de ejemplos poéticos. En efecto, en el libro *Los cuatro pies* ocurre toda una mostración visual con concesiones al paisajismo pero en una atmósfera interior de supuestas imágenes oníricas. Inconsciente que algunas veces linda con la “ingenuidad” técnica señalada por Orlando Araujo. *Depósito de seres*, libro de 1963, tal vez tenga que ver con ese sentimiento de la *nota o taedium vitae* tan peculiar de los años cincuenta. Muchas veces la palabra que niega se ve obligada a pasar por trivial para hacerse significativa porque propone una cotidianidad laberíntica, absurda. Sobre el probable “letrismo” de Trejo –el juego fonético se le parece– no hay sino que ver la “combinatoria” de sus construcciones verbales más frecuentes para concluir que no salen de un sombrero agitado. Su relación se encontraría mejor situada si se lo piensa vinculado al “concentrismo” cuando se “miran” sus novelas. Los textos no nombran las cosas o el mundo, son artefactos en sí mismos. O la difícil “partitura” de páginas y páginas de poesía a lo Mallarmé en la novela *Andén lejano*, el andamiaje poético de *Textos de un texto con Teresas*, que provocaría alguna relación con el “textualismo” de los estructuralistas. Un artefacto visual dirigido a los ojos pero también a otras experiencias sensibles, la de lo gráfico: las ideas que se hacen visuales, independientemente de su cualidad de ser comprensibles para otros. Rápidamente se piensa en la angustiosa acumulación de decorados y hechos como “in-

“
Al cordial Trejo se le consigue sin embargo y sin problemas en un café de Sabana Grande, en la exposición de una galería de arte, en un acto oficial, en el bautizo del libro raro”

significantes” que ocurren en la película *El año pasado en Marienbad* de Resnais. O la jocosa transcripción gráfica que *En mientras octubre afuera* se hace del popular estribillo “palo, palo, palo, palo, palito, palo é, é, é, palo, palito, palo, é”, mediante estos garabatos, como planas de escolar: // // // // é é é é // // é. Son como los trazos dirigidos hacia el momento en que una escritora verdaderamente difícilosa lo es en su esencia: no existe para ser “legible”, “entendida”, sino tal vez para ser particularmente “visible”.

Semejantes aproximaciones acaban casi siempre en la otra etiqueta que sin remedio se encola sobre Trejo: una narrativa “experimental”. “Les anticipo –dice alguien en el cuento “Horas escondido en las palabras”– que habrá de copiar cuarentaidós preposiciones, doce adverbios, cincuenta y cinco artículos, ocho conjunciones, doce pronombres, dos contracciones... Los jugadores solamente podrán disponer de una interrogación de veinte puntos, veintidós comas, cinco puntos suspensivos, cinco guiones, un punto y coma, y dos palabras que les dicte”. Apenas si a destacar el lado material o físico que evoca las tareas que se imponen los artistas experimentales que, a la manera de los practicantes de la música electrónica, colocados ante frases de las que ignoran su naturaleza, las estudian empíricamente para hallar sus posibilidades desconocidas, trabajo en el que inventan las normas en el mismo momento en que las están haciendo. Se observará que las numerosas comparaciones tienden a vincular a Trejo con realidades artísticas que no son exclusivamente literarias. Consérvese entonces el concepto de analogía: lo que en parte es idéntico y en parte distinto. De allí las muchas referencias a las artes plásticas que en esta lectura no deben tomarse sino como alusiones sin propósito de rigor. Experimentalismo que según ha aclarado Julio Ortega es predominantemente “festivo”, es, no se hace por medio de técnicas matemáticas, cálculos y reglas establecidas, sino que nacen así porque sí. Solo una liberación o postura inicial que el mismo Trejo ha “confesado”: no le interesa el cuento que se puede relatar oralmente, busca únicamente el que se reelabora y escribe palabra por palabra, dice él que sin saber lo que vendrá en la frase siguiente. Intención a la que terminan por ajustarse los lectores cuando para “gustarlo” son trasladados al arte primigenio de deletrear. Terminado el proceso primario se preguntan si semejante acumulación de palabras no predica el silencio. Dos posturas ha tenido la crítica frente a esa constancia del autor. Una sostiene que no hay nada más allá de las palabras y en ellas concluye el esfuerzo de seguirlas y adivinar la trama que inexorablemente contienen escondidas. Otra afirma –ha dicho Juan Liscano, por ejemplo–, que en esos trozos hay como la grafía del arte islámico: saturan el espacio porque tienen prohibida la representación del mundo. Un dogma y una fe. Tales lecturas, dispararían asimismo el texto hacia la ontología del silencio –callar es mucho más que decir– o a lo mejor hacia el origen de todas las escrituras: el carácter pictográfico que muestra una forma más que un nombre, un objeto, un mundo. ☼

*Ensayo publicado originalmente en el libro *Hacer tiempos*, publicado por el Fondo Editorial Fundarte, Venezuela, 1995.

CENTENARIO >> OSWALDO TREJO (1924-1996)

Conversación con Oswaldo Trejo

“Conmigo ha pasado que cuando estoy escribiendo, cuando comienzo algún trabajo, me aparto un poco de las lecturas, sean nuevas o sean lecturas que ya quiero volver a hacer, porque me distrae muchísimo, me perturba muchísimo”

JULIO ORTEGA

Sería interesante para todos remon-
tarnos a 1960, cuando estás en Bogo-
tá y empiezas a escribir *Andén leja-
no*, y preguntarte, en primer lugar,
por las motivaciones del libro, el plan de es-
critura, y el tiempo que se tomó. ¿Cómo se
te fue imponiendo el texto?

Bueno, primero que nada debo decir, después de oír a Julio Ortega, que su interpretación a mi manera de ver es extraordinaria, y coinci- de con muchos de los aspectos que me planteé cuando comencé a escribir esa novela, con an- tecedentes de otros textos míos ya escritos. Me proponía, en cierto sentido, poder hacer otro ti- po de literatura, otro tipo de escritura. Cuando yo comencé a escribir esta novela en Bogotá, después del año 1949, había viajado a Europa, había estado en el Brasil, había estado en Co- lombia, pero sobre todo tenía toda la alegría que el Brasil me pudo dar, porque se trataba de Copacabana y de Río de Janeiro, y el que no se alegra allí no se alegra en ninguna parte, ni baila en ninguna parte. Sin embargo, cuando muere mi madre yo estoy muy joven y mi ape- go había sido definitivo, era inseparable de ella y ella de mí; mi padre había muerto cuando yo era un niño de 9 años, y el recuerdo que tengo de él es muy lejano y áspero. Él tenía 73 años cuando muere, yo era el último hijo y el úni- co varón que había tenido: era un hombre de piel ruda, arrugado ya, de barbas, fumaba ta- baco, tenía unas manos muy gruesas, porque aparte de otros oficios, era domador de caba- llos; y con esas barbas, con ese olor a tabaco y con esa ancianidad, quería unirse a mi piel de niño; pero yo siempre tenía un rechazo a esas cosas ásperas, y además él era un hombre de carácter fuerte. Toda esa situación me lleva a lo opuesto, que es la madre; una mujer de gran ternura, de gran carácter, pero que a partir del nacimiento mío queda con un dolor de cabeza para toda la vida, que fue de lo que murió. Ella vivía con la cartera llena de aspirinas y de cal- mantes y no hubo un solo momento en su vida en que la cabeza no le doliera, a veces eso iba a unos extremos de llegar a gritar, gritos que se oían alrededor de una cuadra, de dos manza- nas, y aquello era espantoso. Finalmente llega- mos a saber, cuando ella ya tenía 56 años, que es cuando muere, que tenía en formación un tumor mínimo en el cerebro, que de la mane- ra más mínima y más lenta iba creciendo. Re- solvemos entonces llevarla a Nueva York a una operación de trepanación de cráneo; yo no ha- blaba inglés, todavía no hablo inglés, apenas leo cosas, pero la acompaño en mi primer viaje fuera de Venezuela. A los tres o cuatro días de exámenes y de toda esa serie de cosas, hay que pasar a la operación y me habían hecho creer los médicos que aquello iba a salir muy bien. Pero la víspera de la operación le inyectaron ai- re por los oídos para un último examen y unas últimas radiografías y se le reventó el aire en el cerebro, quedó sin conocimiento. Yo no estaba en el hospital, yo andaba con un amigo pintor del Taller Libre de Arte, Marius Sznajderman, muy amigo mío que años antes se había ido a los Estados Unidos y vivía allá; lo encontré, me acompañó a todas partes, al Museo de Arte Mo- derno y otros. Pero cuando llego en la tarde al hotel me dicen que me han llamado urgente- mente del hospital y me sorprende muchísimo que un señor muy austero, muy distante, me dice: “Yo lo acompaño señor Trejo”. En efecto, me lleva al hospital donde me está esperando el médico de cabecera y me dice: “La señora va a morir a las seis de la mañana”; yo había llega- do al hospital como a las 7 de la noche, y efec- tivamente a las 6 de la mañana expiró. Aquello trajo tal carga de violencia y de incertidumbre, de no aceptarlo y de no creerlo, que todo eso permaneció en mí siempre. Además, me tengo que tengo que quedar en una funeraria, en un apartamento con el cadáver, hasta que hubiese embarque para Venezuela, no por avión sino por barco. Entonces yo andaba casi permanen- temente solo y, a veces, con Mario Abreu que quería sacarme de esa situación, pero cómo me iba a sacar de un apartamento donde estaba la urna y todo lo demás. Cuando regresé me costó

muchísimo reponerme, pero me quedó la idea de que ella no había muerto, de que yo tal vez había enloquecido; me había venido a Caracas y la había dejado abandonada en algún sitio en Nueva York donde estaba perdida, donde no ha- blaba tampoco ella inglés; donde no podía ser recuperada por nadie, donde terminaría tal vez internada en algún sitio de locos. De ahí las car- tas, como tú las venías viendo, que a través de sus fragmentos, de sus palabras cortadas, son una memoria que no coordina un discurso co- herente sino que se le da en pedazos; ella tal vez quiere escribir amor pero no lo escribe, y así to- das las palabras están cortadas y partidas, pero conservan un sentido de recriminación, de acu- sación, de reclamo, de dolor. Y de allí viene el planteamiento ya en la escritura de la forma de darse la situación, porque las cartas nunca las escribí, lo que tenía era el sentimiento de culpa de un abandono y de que ella me lo reclamaba. Como dije, habiendo estado en Río de Janeiro, en Copacabana, en los grandes carnavales, ese tipo nunca se alegró suficiente como para sen- tirse liberado de ese peso de muerte y culpa- bilidad. Y si yo no escribo ese texto tal vez hu- biera enloquecido, no habría podido hacer más nada. De manera que dentro del planteamiento de un nuevo lenguaje, de una nueva escritura que ya venía en mí desde los primeros trabajos literarios que había publicado, especialmente aquel cuento que se llama “Escuchando al idio- ta”, la novela se realiza a partir de la situación de dos personajes, yo diría que tres, que son: el que narra, que es un Ecce Homo, y las dos figu- ras, segunda y tercera personas, que son otros dos Ecce Homo, pero que en el fondo no son si- no uno solo. Inclusive en el diálogo, desde que la novela comienza, viene de unos puntos sus- pensivos, de algo que ya está dicho, y en todas partes donde el diálogo se establece entre un Ecce Homo y otro Ecce Homo, es con puntos suspensivos y letras minúsculas, porque no es diálogo propiamente, sino un diálogo dentro de la fluidez de un discurso que se va dando como una continuidad muy reiterativa a través del texto, la muerte de la madre, y no solamente eso sino la muerte misma: está al comienzo del texto la ubicación del sitio desde donde habla ese hombre, que es un apartamento de Bogotá, situado en la Carrera Séptima, que es lo único que mantiene de veracidad, porque es un dú- plex con quince escalones muy reiterados en el texto, la mesa ovalada, un espejo en la parte alta del cuarto, etc. Pero ocurre que ese aparta- mento viene a ser habitado por otro aparta-



GUILLERMO MENES / ARCHIVO

mento, un apartamento romano, que se enquis- ta en el primero donde se viene dando toda la situación. Las referencias de ese apartamento romano son: una calle muy marcada siempre, un agua que emana de la pila, un árbol que está en la cuadra, una acera rota; y esto es lo que re- suena continuamente en ese otro apartamento, que es un pequeño estudio de solo quince esca- lones que conducen al segundo piso.

En este aspecto de la novela siempre estuvo planteado el proceso del lenguaje, el proceso de escritura: cómo voy a dar esto, desde qué punto de vista, desde qué forma verbal; y, al mismo tiempo, buscando la manera de que no resultara una cosa barroca sino de una direc- ción muy limpia en la escritura, pero muy rei- terativa. Entonces, los dos personajes que dia- logan permanentemente son uno mismo pero uno buscando una diferencia; porque para uno de los dos Ecce Homo la madre está muerta y enterrada, olvidada o en proceso de ser olvida- da definitivamente, y es él quien escoge seguir, porque una vez que una persona ha superado esta situación tan terrible puede seguir, una vez que ha aceptado que se murió y que no hay nada que hacer sino seguir adelante; mientras que el otro se queda permanentemente en el esperar, en el esperar que aparezca, que la en- cuentre, y a donde vaya todas sus salidas son a buscar a la madre, que se le aparece algunas veces en ancianas que andan por las calles, de- crépitas, locas, un personaje totalmente despo- seído de la vida y de la fortuna, y él las sigue, las persigue, se le pierden, cruzan en una es- quina, se meten en un almacén, y él va persi- guiéndolas cuando salen, y siempre está a la espera de encontrarla.

En el momento que tú estás desarrollan- do finalmente este planteamiento narrati-

vo, estas dos situaciones frente a la muerte de la madre, ¿había una familia literaria, o algunas novelas que te importaran como ejemplos o estímulos?

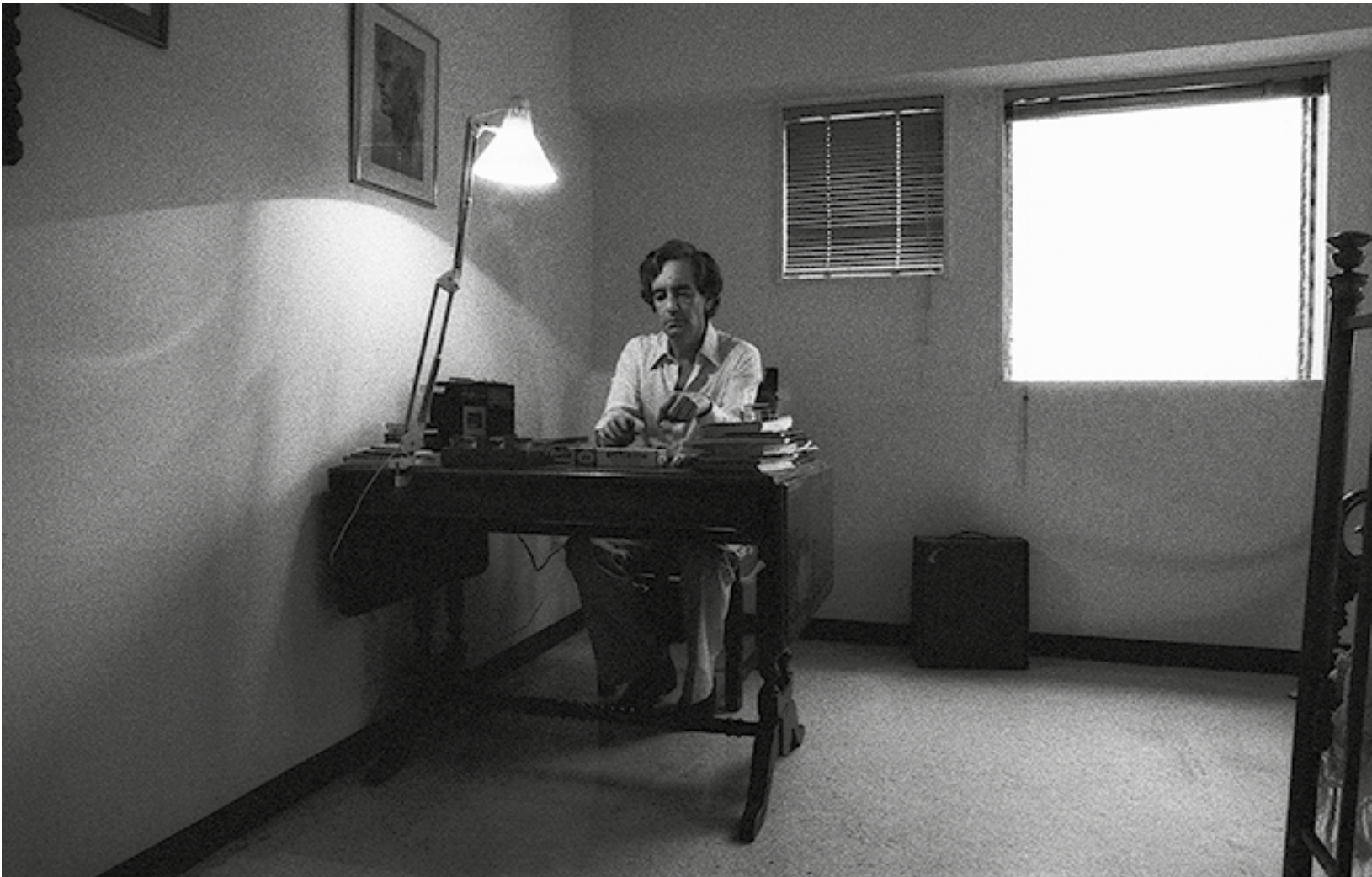
No en ese momento. Conmigo ha pasado que cuando estoy escribiendo, cuando comienzo algún trabajo, me aparto un poco de las lectu- ras, sean nuevas o sean lecturas que ya quiero volver a hacer, porque me distrae muchísimo, me perturba muchísimo. Yo tuve la suerte de pertenecer al grupo Contrapunto. Entre otros miembros de mucho valor, de mucha intelligen- cia y mucha inquietud, eso en el año 45, estaba un muchacho que se llama Andrés Mariño Pa- lacio, que murió muy joven y que pudo haber sido uno de los grandes escritores de este país; era un ser extraordinario, de una gran inquie- tud, y escribía continuamente. Reseñaba todo lo que iba leyendo y todo lo involucraba en la lec- tura de grupo; eran los grandes escritores que después de la guerra mundial publicaban edito- riales de México, Argentina, Chile, empezando con los rusos, Dostoyevski, Chejov, los alema- nes; en ese momento estamos leyendo aquí *La muerte de Virgilio*, *Los sonámbulos*, *La montaña mágica*; y también *Ulises* de Joyce, en la primera traducción de Salas Suvirat; Proust y Kafka, por supuesto; y los italianos y escritores norteameri- canos. Se daba más una relación con ese tipo de escritores que con los escritores del continente latinoamericano. Habíamos tenido una forma- ción directamente a través de la universidad o de las carreras que se hacía independientemente, pero siempre con ese norte que marcaba el gru- po Contrapunto, que fue muy importante en ese momento venezolano. De manera que entonces es cuando uno comienza a escribir, ya sabe que la literatura no puede ser a la manera de Galle- gos, como tampoco podía ser de las maneras ya viciadas del nativismo, del costumbrismo, que produjeron magníficas realizaciones, pero que ya no pertenecían al nuevo decir, a otra época y a otra sensibilidad. De allí los planteamientos que en mí fueron indispensables, que surgieron como algo que tenía que enfrentar y correr el gran riesgo de hacer algo con lo cual no hubiera perdido yo nada, ni los demás tampoco; pero no podía hacer sino este tipo de escritura, que era ya mi manera de ver y mi manera de haber as- pirado a algo importante.

¿Y cómo aparece tu relación con Antonia Palacios, a quien pertenece el epígrafe del libro?

Mi relación con Antonia Palacios aparece posteriormente a mi relación con Guillermo Meneses y Sofía Ímber, cuando yo publico el primer libro que se llama *Los cuatro vientos*, un libro de cuentos, Guillermo Meneses tenía una columna semanal en **El Nacional** de lec- turas de libros.

Mi libro aparece en diciembre del 48, editado por mí mismo, en una tirada de mil ejemplares que costaron 500 bolívares; yo había ahorrado una platica y mandé a editar el libro. Aunque ya era amigo de Mateo Manaure, yo no tenía rela- ciones literarias ni tampoco en las bellas artes. Pero como ocurre siempre, cuando uno publi- ca su primer libro quiere que todo el mundo lo tenga y todo el mundo lo vea: envié 30 o 40 libros por correo. Entonces el correo funcionaba, las cosas no se las robaban, no se perdían y llega- ban a su destino, pasaron las navidades y en los primeros días de enero, para mi sorpresa, apa- rece una nota de Guillermo Meneses hablando maravillas del libro.

(Continúa en la página 8)



OSWALDO TREJO / ©VASCO SZINETAR

CENTENARIO >> OSWALDO TREJO (1924-1996)

La pregunta de Oswaldo Trejo

"Quizá la obra de Oswaldo Trejo está por ser descubierta"

ADOLFO CASTAÑÓN

Oswaldo Trejo se parecía a José Bianco. Es decir, era delgado, elegante y de nariz recta, casi aguiluña. Gestos vivos y lengua de víbora y de terciopelo. Era elegante y desplegaba en su trato una afabilidad graciosa y eficaz que justificaría aquella sentencia: *la courtoisie est une fleur fine de la charité*. Su amabilidad y afabilidad podrían ser descifradas como manifestaciones de su inteligencia. Era pícaro y dicharachero. Cuando lo conocí él trabajaba en la Fundación Ayacucho. Ahí lo pude ver varias veces –pues irlo a visitar se convirtió para mí en un ritual de cada viaje a Caracas.

Comprobé en esas visitas que Oswaldo Trejo era un *gentleman*, pero también un lector, un editor avezado con un sentido incisivo y sensitivo de la lengua. Oswaldo Trejo era un narrador nato: cualquier minucia se convertía en sus labios en relato y novela. Quizá por esta facilidad y espontaneidad naturales del *raconteur* latinoamericano, Oswaldo Trejo se entregó con tanta gracia al ejercicio de des-contar y

des-articular el relato y las narrativas miméticas y naturalistas. Es cierto que era pudoroso: pero no tanto como para no contarme un poco su vida, sus comienzos de muchacho pobre y ambicioso obligado a reescribir la novela picaresca con su propio cuerpo. Hombre educado en la lectura de las revistas *Sur* y *Orígenes* Oswaldo era un caso singular de príncipe y pícaro, de *gentleman* y subversivo. Es conocida la vocación experimental, radical de Oswaldo Trejo. Habrá que aclarar que su juego es un juego blanco y que no confunde disidencia con perversidad.

La obra de Trejo parece excéntrica si se le contrasta con la literatura narrativa de su país –como hace por ejemplo Julio Ortega. Sin embargo, si se recuerda que muchos de los amigos de Trejo eran poetas y que no era poca su erudición en temas de la poesía y lírica hispánicas e hispanoamericanas, se explicará mejor su perfil. Si la obra de Trejo aparece como un ejemplo del experimentalismo y la excentricidad narrativas, quizá una manera de abrir su lectura a otros horizontes sea la de leerlo en el marco de la historia de la poesía (por ejemplo asociándolo a Julio Herrera o a Oliverio Girondo) y en ese umbral de la prosa poética o de la poesía ensayada cuyo mejor emblema es Julio Cortázar.

Quizá la obra de Oswaldo Trejo está por ser descubierta. Primero porque quizá hay que leerla con nuevos ojos y *con nuevos oídos* pues



OSWALDO TREJO Y CAROL PRUNHUBER / ARCHIVO PRUNHUBER

la literatura de Trejo está escrita –al igual que la de Joyce– para ser oída, mirada con el yunque y el martillo auricular. Y hay que leerla para divertirse: despedazándola a ella misma como ella despedaza al lenguaje en lugar de ritualizarla. El otro futuro de la obra de Trejo es estrictamente editorial. Sabemos que dejó no pocos cuadernos y diarios. ¿Cómo relatará el día, el *pane lucrando*, la vida literaria hispanoamericana este barroco enamorado del menoscabo y la fiesta irónica? Pero la obra de Trejo es sobre todo significativa por las preguntas que su obra suscita en torno al canon de la literatura hispanoamericana: ¿cuáles son los libros

en que está fundada la ciudad literaria hispanoamericana? ¿qué significan aquí, hoy esos textos? ¿La obra de Oswaldo Trejo no suscita también una pregunta en torno al lector y a la lectura en nuestra América? ¿Escribimos para que nos descifren los profesores de Europa y los Estados Unidos o escribimos para contagiar a los otros el escozor de la lectura? La obra y la persona de Oswaldo Trejo suscitan en el invitado una inexplicable complicidad enemiga de la bobería y la literalidad. ☼

*Copiado del libro inédito *Trece Trejos*, en homenaje a Oswaldo Trejo, compilado por Violeta Rojo.

Conversación con Oswaldo Trejo

(Viene de la página 7)

El primer cuento que yo escribí, muy pobre y muy joven, fue un cuento rural: después de unas vacaciones mías en Mérida, llegué y escribí ese cuento, ya yo traía desde muy niño la cosa de la escritura y de la literatura porque vengo de una familia de muchos escritores en Mérida. Metí el cuento en un sobre y se lo mandé a Juan Liscano, a quien no conocía tampoco, él era entonces director del *Papel Literario* de **El Nacional**; le mando mi cuento para que lo publiquen y me quedo esperando. Pero pasaron creo que tres meses y el cuento no aparecía, lo primero que hacía yo al amanecer era ir a buscar el periódico a ver si el cuento había salido; hasta que la mañana de un domingo, yo no sé si era porque no tenían nada más que meter; lo publicaron. Yo más nunca lo he recogido ni he querido saber nada de él porque me parece malísimo. Pero entonces compré tres o cuatro periódicos, llegué a mi casa: “el cuento lo publicaron”, y todo el domingo lo paso yo por todas las cuadras del barrio donde vivía en Catia: “Este soy yo, este soy yo, este soy yo”, mostrándole a todo el mundo el cuento; y tanto lo dije en el vecindario, que terminaron llamándome los amigos, y también gente que yo no conocía: “Este soy yo”: “aquí viene Este soy yo”, “Allá va Este soy yo”, “Este soy yo va con sombrero nuevo”, porque entonces usaba sombrero.

Después conocí a Juan Liscano y, apenas hace dos años, en la Bial Palacios, públicamente le di las gracias, porque yo era escritor por culpa de él, porque si él no hubiera publicado el cuento tal vez yo no me ocupu más de escribir ni a nada de esto. Guillermo Meneses escribió esa nota sorprendente sobre un nuevo escritor que había aparecido, de las intenciones de su escritura; y Sofía y Guillermo empiezan a preguntar quién es Oswaldo Trejo, dónde está Oswaldo Trejo, de dónde salió este escritor. Y llegan una tarde a Catia, a mi casa, frente a la plaza Pérez Bonalde, a buscarme. Allí nos hicimos amigos, me incorporé a la parranda de ellos, que ya era el Taller Libre de Arte, y fui presentado como se dice en la alta sociedad literaria de este país. En las grandes recepciones de Antonia Palacios y Carlos Eduardo Frías, de Inocente Palacios, de Isaac Pardo, de Elías Toro, de Miguel Otero Silva, de Juan Liscano, de pronto me vi yo en mi primer valse y de allí una de las amistades más antiguas y más extraordinarias que yo he tenido es la de Antonia Palacios. Ella me ha visitado a donde quiera que yo he estado y yo exactamente igual; y, aun viviendo en una misma ciudad, sea París o Caracas, siempre nos habíamos escrito, hasta hace un tiempo que uno perdió el hábito de las cartas. Yo tengo un rimero de cartas de Antonia y ella tiene un escaparate de cartas mías; es la correspondencia más abundante que yo he tenido, y una cosa casi

amorosa, una afectividad extraordinaria.

¿Pero el epígrafe es posterior a la escritura o su motivación?

No, es anterior, de mucho antes, viene de una carta de Antonia.

¿Cómo es el manuscrito de la novela? ¿hay muchas revisiones en su proceso?

Mira, no existe el manuscrito. Yo no tengo el manuscrito, no guardo manuscritos; escribo todo a mano, en cuadernos, y voy rehaciendo los textos, en el mismo cuaderno o en otro, como los fondos, tú sabes, de los trapiches de los ingenios, donde el guarapo se va pasando de un lado para otro hasta que por fin está el caramelo hecho, el papelón de batir y hacer los papelones. Voy pasando de un sitio a otro, escribo con distintas tintas y lápices de colores para destacar determinada frase, determinada palabra y hacer tachaduras, y también otras tachaduras para volver a incluir. Eso que llaman la crítica genética, si esos manuscritos existieran, se darían un banquete de cardenal.

Pero ¿qué pasó, están destruidos esos manuscritos?

Todo lo voy destruyendo; finalmente voy a la máquina de escribir y paso, y a veces vuelvo a la máquina de escribir para pasar en otros cuadernos, y así voy construyendo. Hay una cosa que me ocurre como escritor, yo no puedo pasar de un párrafo a otro si para mí ese párrafo no está dentro de lo que yo quería, donde yo deseaba y como yo lo visualizaba. Después no sé cómo va a ser el segundo párrafo, porque jamás para escribir un libro o un cuento tomo notas, jamás establezco un plan. La mía es una escritura sumamente gozosa, sumamente lenta y sumamente involucrada por una pasión y una dedicación de horas y días para lograr dos cuartillas; tal vez cinco o diez en un mes. Además, hay otra cosa que no sé si te lo dije alguna vez, me he considerado siempre un escritor sin tema; si yo leo esta novela u otro texto mío, no lo puedo contar; y no creo que nadie lo pueda contar; pero sí son textos que se pueden penetrar a través de una mirada, a través de una cultura y a través de una gran sensibilidad.

Y el tiempo de escritura, ¿cómo se te aparece, Oswaldo?

Muy largo, muy lento. *Andén lejano* se llevó seis años, ocho años, y cada uno de esos textos largos míos, se llevan diez, doce años. Y no son cuatrocientas, quinientas páginas, sino que llevado a limpio, a máquina, no pasan de 200 cuartillas, tipo carta, con grandes márgenes; para creer que he escrito mucho suelo coger grandes márgenes. Entonces, lo que para otro resulta ser dos páginas, para mí son veinte.

Visualizo mucho el texto, no solamente lo visualizo, sino que lo transmito, lo traslado inmediata-



OSWALDO TREJO Y WILLIAM NIÑO ARAQUE / ©VASCO SZINETAR

mente, a través de la memoria, en imágenes; de pronto uno está describiendo un brazo de la posición de una persona en el espacio, y resulta que cuando termina le he puesto cinco brazos. Por eso me gusta visualizar lo que va ocurriendo y lo que se va haciendo, lo llevo casi a cuadros donde está ocurriendo lo descrito. Es decir, como si fuera un pintor que está trazando un cuadro y poniendo unos colores.

Es una escritura sumamente lenta pero nunca me ha producido dolor o malestar; cansancio por supuesto que sí, porque a veces son tantas las horas del día que le dedico a algunas páginas, que llego vencido a la cama, en la madrugada. Y a veces me ha pasado, con este último texto, que es algo absolutamente obsesivo, a veces con gran acentuación de la escritura, que al levantarme para ir a mi trabajo me he acercado a la mesa donde tenía lo que había escrito la noche anterior y encontrado que el trabajo había seguido. Debo haber estado en una especie de sonambulismo y he seguido escribiendo el texto; no era un texto perfecto, ni demasiado coherente, pero el texto estaba allí fregándome y yo fregándolo a él. Me ocurrió dos o tres veces ese fenómeno. Y decidí detenerme allí. Nunca he tenido nada que ver con psiquiatría ni con analistas, todos mis problemas me los resuelvo yo porque a mí una persona que no tenga nada que ver conmigo no me va a decir cómo voy a resolver mis problemas. Entonces, me tomé un descanso, hice un paréntesis de un par de meses y volví.

¿Y cómo se te impone el grado de complicación comunicativa del texto, no sientes en un momento dado deseos de resolver esa complejidad para el lector?

Sí, a través de la estructura, porque lo que puede

ser la motivación, sobre todo una tan importante como fue para mí esta de *Andén lejano*, siempre se queda atrás, siempre.

Un texto también a flor de piel. No se puede olvidar ese ¡ay! agonista que se reitera al final.

Un ¡ay! con el que volvemos a Cristo en la cruz: “Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”, ese ¡ay! terrible.

El final es muy desgarrado, y además se separan los dos personajes, lo que lo hace angustioso.

Claro, pero estas cosas yo pienso que un escritor no las debería contar, los orígenes de un texto. No hay nada que agregar a lo que ya está hecho y dicho, pero es muy interesante que haya conversado un poco de todo esto. Ahora, hay una cosa que quiero señalar; la razón de por qué este libro se dio, o cualquier libro mío, e inclusive cualquier otro cuento. Como no hay la armazón de lo anecdótico, como no estoy contando una cosa que pasa y comienza, se desarrolla y termina, y sigue una línea directa o indirecta, como quiera que sea, no hay esa posibilidad de un leer amarrado de la anécdota, y si la hubiese tenido la cuento y no la escribo. Yo tengo cantidades de relatos en la cabeza, pero si se me vuelven cuentos no los escribo. Si yo los puedo contar, alegre, en la charla con música de fondo, ya para qué los voy a escribir. Siempre será distinto el cuento en la escritura, cosa que no se da, a veces, en la mera historia lineal. ☼

*Entrevista realizada en el Instituto de Investigaciones Literarias de la Universidad Central de Venezuela, 1994. Copiada del libro inédito *Trece Trejos*, compilado por Violeta Rojo.

ENSAYO >> EL ESCRITOR Y LA POLÍTICA

Borges: Laberintos de la política (2/2)

Lo que sigue es la segunda parte del ensayo "Borges: Laberintos de la política", cuya primera parte publicamos el sábado 27 de julio

ANÍBAL ROMERO

Sábato versus Borges. Literatura y política

Las críticas de Ernesto Sábato a Borges, y en general las diferencias de opinión entre ambos escritores, proporcionan un ilustrativo ejemplo de la brecha entre dos perspectivas sobre la política y la literatura en nuestro ámbito cultural. Sábato fue un hombre de izquierda moderada; si bien en su juventud fue comunista, luego se separó del marxismo y asumió una posición socialdemócrata, aunque sin dejar de rendir tributo reverencial a ciertos símbolos revolucionarios latinoamericanos. Ello se puso de manifiesto en su actitud hacia figuras como el Che Guevara y Fidel Castro. Lo primero se evidencia en la correspondencia que el escritor intercambió con el mítico guerrillero argentino, y lo segundo en afirmaciones como la siguiente: “Ya saben que no soy partidario de un socialismo dictatorial, aunque sea hecho por hombres de la calidad de Castro” (1). A mi modo de ver, Sábato fue un excelente escritor y un intelectual honesto y digno de respeto; ahora bien, sus recurrentes alegatos polémicos con relación a Borges me parecen, a la vez, interesantes por lo que revelan acerca de la lucha de ideas en Hispanoamérica, y de otro lado cuestionables por lo que creo son sus limitaciones y defectos, no solo con relación a la obra de Borges sino también sobre la literatura en sentido amplio, así como sobre la política y el populismo peronista.

Para captar en su más auténtica dimensión el sentido y alcance de las críticas de Sábato a Borges, es indispensable tener en cuenta que, previamente a señalamientos específicos dirigidos a las concepciones literarias y políticas borgeanas, Sábato puso en entredicho *un modo de ser y de ubicarse ante la vida y sus exigencias*. Dicho de manera directa: Sábato consideraba que Borges no era *serio*, o, en palabras más justas, no era lo suficientemente serio en su compromiso vital con su obra y en su vinculación con su entorno histórico. No dudo que Sábato seguramente rechazaría la analogía, pero su acusación sobre la presunta ausencia de seriedad de Borges, en este caso en el terreno político, es semejante a la que formula Carl Schmitt en su influyente libro *El concepto de lo político* (1932), dirigida contra la modernidad en sentido amplio, que en su opinión ha despojado la lucha política de su verdad moral y existencial. Como bien lo expuso Leo Strauss, a Schmitt le resultaba intolerable una política incapaz de asumir el *ethos* de Hobbes, es decir, la visión antropológica que enfatiza nuestra peligrosidad con respecto a nuestros semejantes. De otra parte, Schmitt reclamaba una base moral intransigente para las posiciones ante la vida y la política, una base inflexible, vista como compromiso con los valores propios frente a los del “enemigo” político. En ese orden de ideas, y sin equiparar en sus diversos significados las requisitorias de Schmitt y los postulados de Sábato, lo que el escritor reprochaba a Borges era “la falta de cualquier fe”, es decir, la presunta ausencia de ese compromiso vital que en su opinión restaba *gravitas* a la literatura borgeana, así como a su involucramiento social (2).

¿A qué tipo de fe se refiere Sábato, y es bueno o malo carecer de una fe? Llama la atención que un intelectual que fue marxista, que rompió con el credo comunista y luego escribió estupendas páginas de análisis y condena sobre las amenazas de las ideologías mesiánicas y los totalitarismos modernos, evalúe la ausencia de una fe, y ahora hablo de una fe en el plano político, como una falla existencial. Es cierto: un conservador, y Borges fue un conservador extraviado en su medio sociopolítico, observa con sospecha el fervor, la vehemencia, la exaltación, e intuye que tales actitudes, cuando tocan la política y la ideología, usualmente se traducen en violencia. Un conservador debe ser firme en la defensa de la estabilidad y la libertad individual, admitir cambios graduales y advertir acerca de los riesgos del radicalismo y las utopías. Sábato sabía, y cito ahora a Cioran, que: “Patíbulos, calabozos y mazmorras no prosperan más que a la sombra de una fe, de esa necesidad de creer que ha infestado al espíritu para siempre. El diablo palidece junto a quien dispo-



TEODORO PETKOFF, PEPI MONTES DE OCA, JORGE LUIS BORGES Y MARÍA KODAMA / ©VASCO SZINETAR

ne de una verdad, de *su* verdad” (3). Sábato conocía esto y dejó extenso testimonio al respecto en sus ensayos políticos. Sorprende por tanto que haya visto como un defecto que Borges no se haya adherido a una fe, y se haya esforzado, aunque no siempre con éxito, por mantenerse a prudente distancia de los tumultos característicos de nuestro tiempo. Las excepciones fueron su perseverante línea crítica ante el peronismo y su postura de respaldo, a veces explícito y otras veces ambiguo, a las *dictaduras del sable*.

Para Sábato, el escepticismo y la ironía borgeanos afectaban negativamente su literatura, y en su ensayo “Los dos Borges” el autor de *El túnel* llevó a cabo una tenaz requisitoria acerca de lo que veía como “falta de fuerza” en la obra borgeana, contrastando, por ejemplo y con objeto de probar el punto, lo que calificaba como “sueños y fantasías” plasmados por Borges en sus cuentos y ensayos, de un lado, con “la simplísima pero siniestra pesadilla que Ana Karenina tiene con un *muyik*”. Este contraste nos permitiría “advertir el abismo que hay entre una literatura que se propone un deleitoso juego y otra que investiga la tremenda verdad de la raza humana”. Escribe también Sábato lo siguiente: “...parecería que para (Borges) lo único digno de una gran literatura fuese ese reino del espíritu puro. Cuando en verdad lo digno de una gran literatura es el espíritu impuro: es decir, el hombre, el hombre que vive en este confuso universo...no el fantasma que reside en el cielo platónico” (4). Estos comentarios son desconcertantes y revelan, a mi modo de ver las cosas, una concepción estrecha o en todo caso discutible de la literatura, una concepción que aturde y confunde viniendo de un intelectual de la envergadura de Sábato.

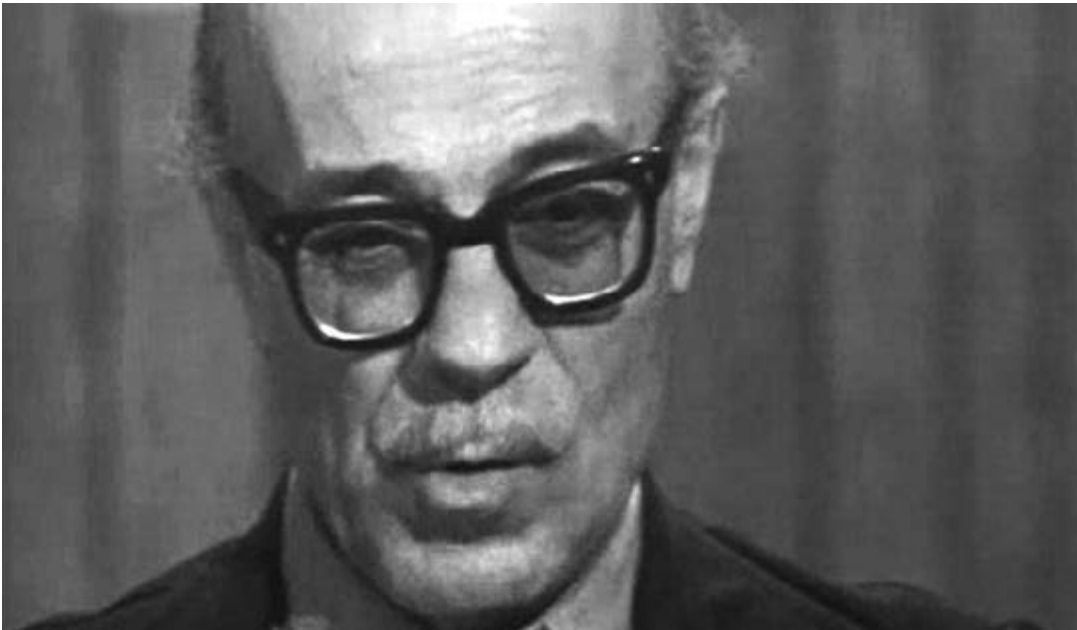
Realidad, verdad, sentido de lo lúdico

¿Cómo explicar las críticas de Sábato? Para elaborar una respuesta mesurada debemos encarrar tres asuntos complementarios. En primer término, el problema de las nociones de “realidad” y “verdad” que articula Sábato, y que ejercen considerable peso sobre sus juicios en torno

a la literatura borgeana. En segundo lugar, el tópico de las influencias literarias, filosóficas y políticas que experimentaron ambos escritores, y sus repercusiones en sus respectivas obras y posturas ideológicas. En tercer término, y enlazado a lo anterior, el tema del sentido de lo lúdico como elemento integrador de un tipo de actitud ante la vida y la obra.

Sábato reprende a Borges por el supuesto miedo de este último frente a la “dura realidad”, atribuyendo la naturaleza de sus cuentos y los contenidos de sus reflexiones filosóficas a la fascinación de Borges por “el intelecto neto, transparente, ajeno al tumulto”. Además, insiste, Borges no se compromete con el siempre severo proceso de buscar la verdad, sino que, a la manera de los sofistas, discute por el solo placer mental de la discusión: “Su diversión consiste en discutir con palabras sobre palabras” (5). Estos comentarios presentan varias grietas, y es válido preguntarse: ¿qué es la “realidad”, y qué es la “verdad”? ¿De qué modo afecta la sustan-

“
Borges fue un conservador extraviado en su medio sociopolítico, observa con sospecha el fervor, la vehemencia, la exaltación”



ERNESTO SÁBATO / FOTOGRAMA DE LA ENTREVISTA A FONDO POR JOAQUÍN SOLER SERRANO PARA RTVE

cia “real”, si es que la descubrimos, el establecimiento de criterios diferenciadores entre la gran literatura y una literatura solamente mediana o mediocre? ¿En qué consiste esa realidad, presente según Sábato en *Ana Karenina*, que puede ser identificada, traducida en lenguaje inequívoco, y aplicada como criterio para juzgar la literatura? Como bien lo señala Borges, poniendo en cuestión lo afirmado por Sábato: “lo que imaginan los hombres no es menos real que lo que llaman la realidad”; y aún más, “la literatura no es menos real que lo que se llama realidad” (6).

Pudiésemos interpretar las aseveraciones de Sábato como una regresión a los postulados dogmáticos del llamado “realismo socialista”, y sus agobiantes axiomas sobre lo que debe ser una gran literatura. Como sabemos, mediante el caso del destacado filósofo marxista Georg Lukács, esta visión de lo que es “real” puede eventualmente conducirnos a excluir la obra de Kafka y Joyce de la jerarquía de gran literatura. Pero me niego a creer que Sábato haya querido sostener semejantes dislates, y el autor de obras tan complejas y alucinantes como *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el exterminador*, sería el primero en proponer una excelente lista de obras literarias que *en realidad* son como un sueño.

Instancias sobran, pues ¿dónde queda la realidad y dónde el sueño en *Pedro Páramo*, en ciertos cuentos de Cortázar, en *Cien años de soledad*, en *Los viajes de Gulliver*, en *Otra vuelta de tuerca*, en *La peste*, en *La metamorfosis*, en *El desierto de los tártaros* o en *Auto de fe*? Sábato no dudaría en afirmar que estas son obras admirables, aunque distintas en su tenor, estilo, fundamento y sustancia a *La guerra y la paz*, a *Crimen y castigo*, a *Los Buddenbrook*, o a *La condición humana* y *El poder y la gloria*, entre otros ejemplos. Tal vez Sábato, de acuerdo con los textos suyos que he citado, encontraría en estas y otras obras literarias, mas no en las de Borges, esa *fuerza* que en su opinión caracteriza una literatura que sobresale del resto. ¿Pero no es este un juicio inmerecido, sesgado, imprecendente en lo que tiene que ver con Borges? ¿En qué consiste la fuerza de esas dos magistrales colecciones de relatos que son *El Aleph* y *Ficciones*? ¿O acaso no la tienen? ¿No es dado a cada lector de Borges apreciar si tal fuerza es un ingrediente de sus mejores obras en el plano su interés intrínseco, de sus observaciones sobre aspectos relevantes de la *realidad humana* en sentido amplio, y en su exploración de nuestras inquietudes y atolladeros? ¿No puede ser acaso el puro *goce* intelectual un atributo de la gran literatura?

Borges, sostiene Sábato, no es lo suficientemente serio, no tiene una fe, su literatura no es profunda ni sombría y los artificios mentales y juegos fatuos abundan en sus cuentos y ensayos. ¿Es eso, de ser cierto, bueno o malo?, me pregunto. ¿Es la presencia o ausencia de esos rasgos el criterio definitorio de una gran literatura? ¿Cuáles son las raíces de estos planteamientos de Sábato y cuál es su sentido?

(Continúa en la página 10)

Borges: Laberintos de la política (2/2)

(Viene de la página 9)

No es fácil encontrar dos intelectuales con singularidades tan disímiles en nuestro espacio cultural hispanoamericano. La formación literaria de Sábato se ancla en el existencialismo francés de Sartre y en la perspectiva moralista de Camus, y uso este adjetivo sin ánimo de menoscabar la valía de las estupendas obras de Camus. Las novelas de Sábato indagan lo humano en tonalidades oscuras y complejas, y ciertamente nadie podría acusar a Sábato de poseer un holgado sentido del humor. Sería jocoso imaginar a Sábato escribiendo una obra del mismo tono y propósitos que, por ejemplo, *Las confesiones del estafador Félix Krull*, de Thomas Mann, o *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa. Borges, por su parte, proviene de una tradición literaria y filosófica muy diferente a la de Sábato. Hablamos del empirismo británico, de filósofos lúdicamente escépticos como Hume y de escritores mágicamente alucinantes como De Quincey, Chesterton y Stevenson, para quienes la fantasía y el sueño eran quizás más “reales” que “la realidad”. Son dos mundos, el de Sartre y el de Hume, el de Camus y el de De Quincey y Kipling, distantes en su espíritu y coloración; y si bien ambos tienen su valor propio, me parece obvio que la ironía, el escepticismo y el sentido del humor constituyen componentes esenciales del universo literario borgeano, y de las tradiciones que le marcaron, tanto en su ficción como en sus ensayos. La ironía y el sentido de lo lúdico, la convicción según la cual la vida misma podría ser un juego, la idea de que no siempre debemos tomarnos en serio, y otras percepciones borgeanas de esa índole, no forman parte del universo filosófico y literario de Sábato. De hecho, Sábato critica a Borges por una actitud y una obra que, presuntamente, se toma las cosas “como si la vida de los hombres fuera un juego” (7). Esto es parcialmente cierto y no lo considero negativo, entendiendo que el sentido de lo lúdico tampoco lo es todo en Borges. La literatura de Borges es una cosa y la de Sábato otra. Opino que ambas disfrutaban de una cuota de grandeza, y cada lector tiene derecho a fijar sus preferencias.

Los puntos de vista de Sábato sobre Borges incluyen lo literario, lo filosófico y lo político. Otra de sus críticas es que, afirma, Borges “no se propone la verdad” (8). De nuevo, no es fácil discernir qué es exactamente lo que quiere decir Sábato. Debemos asumir que se refiere a una verdad “humana”, que debería verse reflejada en una literatura efectivamente “grande”. Ahora bien, este tipo de aseveraciones, como sugerí, nos empuja hacia terrenos movedizos de imposible clarificación. ¿Qué verdad, o verdades, encierra el *Ulises* de James Joyce, para citar un caso relevante? ¿Son los artificios lingüísticos de esta obra casi impenetrable merecedores de censura, ya que, al menos superficialmente, no parecieran encajar en el tipo de verdad literaria y humana que plasman, digamos, *El juego de los abalorios* de Hermann Hesse o *Viaje al fin de la noche* de Céline? Sábato compara negativamente a Borges con otros escritores argentinos, como Sarmiento y José Hernández, indicando que estos últimos no fueron meros “artífices ni se proponían el estupor”. ¿No podríamos calificar al Joyce del *Ulises* como artifice y su obra como una obsesión lingüística? No estipulo que ello sea así y solo uso el punto como ilustración argumental. ¿Qué *debe* ser la literatura, en resúmenes cuentas, y dónde nos llevan los criterios inflexibles y excluyentes? En este plano, vale aplicar a Sábato el muy sabio consejo borgeano: “No debemos buscar la confusión, ya que propendemos fácilmente a ella” (9).

El tema de la *verdad* comunica las críticas de Sábato a Borges desde el plano literario al filosófico y finalmente al político. Así como Borges, sostiene Sábato, no busca la verdad en el ámbito literario tampoco lo hace en el filosófico, y por ello, argumenta el autor de *El túnel*, el eclecticismo de Borges, ese incansable deambular borgeano a través de distintos problemas y doctrinas filosóficas, es “insignificante”, pues, otra vez, “no se propone la verdad”. Sábato, en otros términos, acusa a Borges de ser un *diletante* en el campo de la filosofía, y hay que decirlo: esto es parcialmente cierto, aunque creo que muy pocos diletantes filosóficos han sido objeto de tantos y tan inteligentes estudios como Borges, y me refiero aquí a estudios acerca de *La filosofía en Borges*, como se titula el magnífico libro de Juan Nuño (10). Lo que quiero destacar es que, ciertamente, las indagaciones y rompecabezas que inventa Borges en sus ensayos no son necesariamente el producto de un estudio académico y sistemático de la filosofía, pero son ingeniosos, in-

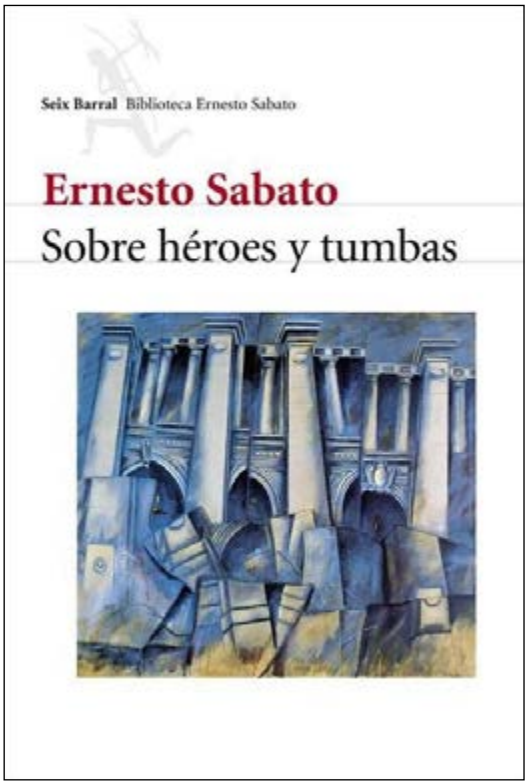
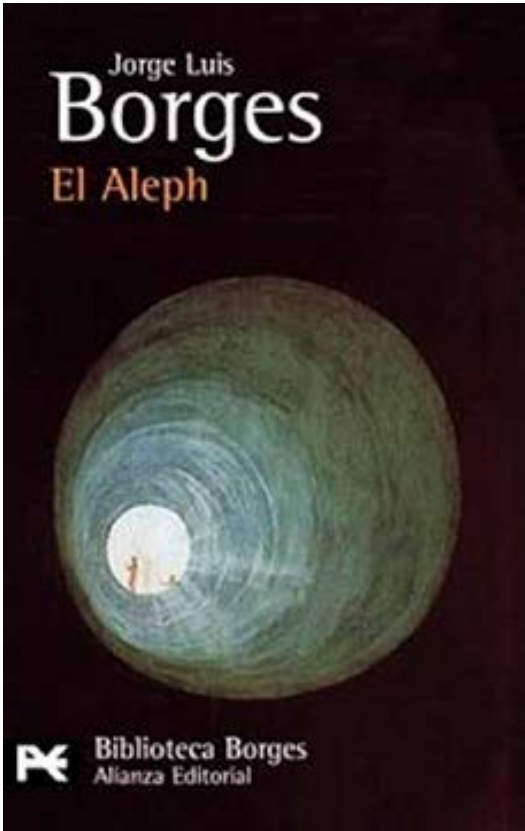
teresantes, originales y creativos, y suscitan el interés de incontables lectores que de todo ello *aprenden*. ¿No es esto bastante positivo? ¿Es que acaso la tarea intelectual, ahora en el ámbito filosófico, no puede admitir, además de rigor y disciplina, el fino y discreto placer del ejercicio de la inteligencia? Borges era un aficionado a los temas filosóficos, no un severo profesor de filosofía, pero era un aficionado muy culto, muy sutil y chispeante.

Polémicas políticas

El respeto hacia Sábato no me impide pensar que no pocos de sus comentarios sobre Borges, la literatura y la filosofía, yerran el blanco. No obstante, en lo que tiene que ver con la política, encuentro mayor solidez en algunas de las críticas que articuló, mas no en todas ellas. Interesa poner de manifiesto varias premisas del análisis de Sábato. Para empezar, en su juicio sobre el peronismo, fenómeno que Sábato también cuestionó en un primer periodo, pero luego enfocó de otro modo, el escritor usa la categoría de “verdad histórica”, argumentando que: “...buena parte de la verdad histórica estaba con aquellas oscuras y desamparadas masas que se levantaron”. Por otra parte, Sábato intentó establecer una distinción entre Perón como caudillo demagógico y el “pueblo” que le siguió por años con fanática devoción. Los males del régimen, Sábato los cargó “en la cuenta de Perón, no del pueblo” (11). En tercer lugar, el escritor reprocha a Borges que si bien “de alguna manera le duele el país... no tenga la sensibilidad o la generosidad para que le duela incluyendo al peón de campo o al obrero de un frigorífico” (12). Este señalamiento acerca de la supuesta o efectiva actitud desdenosa de Borges hacia el pueblo, ha sido formulado igualmente por Mario Vargas Llosa, aunque de forma más sutil y ponderada (13). Por último, Sábato criticó a Borges por la postura complaciente que asumió frente a las dictaduras militares, y su renuencia a denunciar el desenfreno y atrocidades de esos regímenes. Veamos: La idea de “verdad histórica”, si es que la frase tiene algún significado claro, más parece una creencia de la metafísica hegeliano-marxista que una categoría viable del análisis histórico-político. Los puntos de vista sobre la verdad histórica de, por ejemplo, la victoria espartana en la guerra del Peloponeso, el asesinato de César, las revoluciones de Independencia hispanoamericanas, la Primera Guerra Mundial o la revolución rusa son múltiples, y suscitan infinitas polémicas sin una culminación previsible. En cuanto a los populismos hispanoamericanos, incluidos entre otros el peronismo, el chavismo, y tantas versiones adicionales de esa recurrente revuelta de masas y caudillos, no pareciera existir manera de reconciliar la autocritica de Sábato, dirigida a comprender el peronismo como una expresión de la protesta popular por mucho tiempo postergada, y la posición pertinaz de Borges que rechazaba a los “comentadores del peronismo”, que al intentar explicarlo estarían justificando el fenómeno (14). Desde mi perspectiva, Sábato no atinó al hablar de “verdad histórica”, así como tampoco en su implícito respaldo a la falsa y dañina concepción, según la cual “el pueblo siempre tiene la razón”, cosa incierta en muchos casos como podríamos comprobarlo sin excesivo esfuerzo. Distinguir entre Perón y el peronismo es un empeño con exiguas posibilidades de éxito, y un intento fallido, entre muchos otros, de eximir al “pueblo”, una entidad abstracta por lo demás, de su responsabilidad por sus opciones políticas concretas y sus consecuencias.

En cuanto a la presunta carencia de sensibilidad y escasa o nula solidaridad de Borges, con relación a las penurias y sufrimientos de los menos favorecidos, caemos en un terreno resbaladizo, aunque no debería extrañar que una persona con su sentido aristocrático del gobierno, su repudio al desorden y la demagogia, y su estimación del refinamiento intelectual como un valor de suprema importancia, haya visto con temor y rechazo a las masas que siguieron a Perón. No obstante, no me consta, ni creo que pueda probarse, que Borges haya alimentado odio y desprecio hacia el pueblo. Condescendencia y temor, sí; rabia y abominación, no lo sé. Podemos en todo caso estar seguros de que Borges jamás compartió el siguiente planteamiento de Sábato: “todos somos culpables de todo y en cada argentino había y hay un fragmento de Perón” (15). No dudo que Borges se habría ofendido ante semejante generalización.

La actitud de Borges con respecto a las dictaduras militares hispanoamericanas fue cuestionable, y Sábato y otros intelectuales tuvieron razón al criticarle. Como hombre de



derecha, deseoso de orden y estabilidad, no sorprende que Borges haya recibido con beneplácito el fin de la dictadura peronista, así fuese mediante el método de la *dictadura del sable*. Hay que apuntar, sin embargo, que ser de derecha no implica necesariamente apoyar dictaduras. Como indiqué al comienzo de este ensayo, todo conservador es de derecha, pero no todo hombre de derecha es un conservador en el sentido del término acá articulado. El conservatismo genuino es una postura política que cuestiona todo poder sin límites, y la actitud de Borges puso de manifiesto dos aspectos que cabe resaltar: por una parte, que el contexto sociopolítico hispanoamericano en general, y argentino en particular, debido a su inestabilidad y tendencia al radicalismo, asfixia los espacios en los que un conservador puede respirar libremente, truncando las vías de arreglo político en función de la intensificación del conflicto social. Por otra parte, el caso de Borges revela una situación personal que tal vez no haya recibido toda la atención que merece. Me refiero a la influencia de una cierta idealización o mitificación de Inglaterra, de sus tradiciones y procederes políticos, sobre el escritor.

Borges e Inglaterra

En *El escritor y sus fantasmas*, Ernesto Sábato dice sobre Borges lo siguiente: “Nada hay en él, nada de bueno ni de malo, nada de fondo ni de forma, que no sea radicalmente argentino” (16). Se trata de una declaración insesperada, pues no resulta fácil armonizarla con los cuestionamientos de Sábato a la literatura borgeana, a su presunta falta de identificación y solidaridad con el pueblo argentino, y a los contenidos de una obra de ficción, en opinión de Sábato, alejada de la realidad y apegada a la fantasía. Con base en tales puntos de vista, uno podría legítimamente esperar de parte de Sábato una crítica adicional, señalando a Borges como excesivamente subordinado a tradiciones y modelos culturales extranjeros. Por suerte para Sábato y sus lectores, el autor de *Sobre héroes y tumbas* nunca hizo ese tipo de acusaciones patrioterías acerca de la persona y obra de su coterráneo y colega escritor. Ahora bien, diversos comentaristas, en distintos momentos de su carrera, rechazaron lo que veían como una excesiva afición por la cultura anglosajona de parte de Borges, y se ha dicho que Borges pareciera “ser un pensador inglés en lengua española” (17). Es bien conocido que dicha afición existió, que el afecto de Borges por Inglaterra fue notorio y profundo, llegando el

escritor alguna vez a afirmar que “Inglaterra es el más literario de los países”, y que “quizás, sin saberlo, siempre he sido un poco británico” (18). Más claro imposible.

Existen valiosos estudios sobre la tradición inglesa en la obra de Borges, pero los mismos se focalizan fundamentalmente sobre los tópicos filosóficos y los ascendientes literarios, y creo que no ahondan lo suficiente acerca de la huella de la historia y la política británicas en el conservatismo político del autor de *El Aleph*. Quisiera, por tanto, en esta última sección formular una conjetura y explorarla.

Argumentaré que *una cierta idea de Inglaterra*, de la historia del país y de las características de su sistema político, ejerció una significativa influencia sobre las posiciones de Borges en el campo político. Ello tuvo su lado positivo y otro que no lo fue tanto. Del lado positivo, sus impresiones y apreciaciones sobre Inglaterra, no siempre explícitas, pero fácilmente deducibles de los textos que tocan el tema, ofrecieron al escritor una especie de arquetipo en el cual, como si fuese un espejo, miraba un espacio histórico y lo reflejaba en sí mismo con aprobación. Por otro lado, sin embargo, la idealización de dicho espacio histórico, contrastado con las realidades concretas que vivía y con sus reflexiones en torno a la historia argentina y el proceso histórico hispanoamericano en general, ayudaron a que el extravío político de Borges se intensificase.

He enfatizado en páginas anteriores que cuando me refiero a Borges como un *conservador extraviado*, no pienso que se trate de ignorancia o ingenuidad, ni mucho menos, sino de desubicación con relación a un entorno social poco permeable, por motivos de evolución histórica y de cultura política, a la visión conservadora, y en particular al conservatismo de origen británico que Borges asumía. Ese conservatismo se diferencia del de autores como Joseph De Maistre y Louis de Bonald, baluartes de la inmediata reacción ideológica frente a la Revolución francesa, que articularon una *respuesta radical* al radicalismo revolucionario. De su lado, el conservatismo de raigambre inglesa rechaza todo radicalismo, y pertenece a una sociedad con características muy particulares.

Tal vez fue el príncipe Metternich, canceller del imperio austríaco durante las guerras napoleónicas, quien mejor resumió el problema que ahora nos concierne, cuando en sus polémicas contra quienes procuraban implantar las instituciones inglesas al continente europeo apuntó que: “Los conceptos de libertad y orden son tan inseparables en la mentalidad británica, que el más humilde peón de establo reiría ante el rostro de cualquier revolucionario que se atreviese a pregonarle un mensaje de libertad” (19). El sistema político británico evolucionó de tal forma que la estabilidad social se hizo compatible con graduales reformas políticas, en el marco de una democracia tutelada por élites formadas a través del tiempo y la experiencia. Esa democracia tutelada se cimentó en la monarquía constitucional, generando una cultura política que no entiende la autoridad sino como un elemento componente de la libertad, y viceversa. Orden, libertad y autoridad se encuentran entrelazados en la mentalidad de un pueblo, que no solo ha aprendido a cambiar sin romper con su pasado, sino que procura nutrirse del mismo y así avanzar, minimizando los costos de las inevitables diferencias entre distintos sectores de la sociedad. Desde luego, es un sistema que presenta imperfecciones, escollos y colisiones, y que en diversas oportunidades ha sido sometido a desafíos extremos, internos y externos. No cabe duda, no obstante, que ha resistido con solvencia numerosos e intensos embates, en buena medida con éxito y durante un largo período de tiempo, todo ello sin fragmentarse irremediablemente, ajustándose con pragmática sabiduría a la marcha de las cosas.

No pretendo idealizar ese modelo ni proponerlo como ejemplo a seguir, ya que, precisamente, mi argumento es que no es factible replicarlo en otras sociedades, debido a las singularidades de una historia y una cultura política específicas. Lo que deseo destacar es lo que, a mi manera de ver, asimiló Borges de ese sistema y cultura, y de qué modo le influyó. En tal sentido, lo que el escritor absorbió mediante sus lecturas y vivencias, fue el legado creativo de un sistema político que construyó un imperio mundial, y luego lo perdió sin que su sustancia nacional quedase destruida en el camino, propagando a su vez su idioma y convirtiéndolo en una especie de lengua franca o lengua vehicular a escala mundial. Esa Inglaterra, una Inglaterra que Borges *idealiza*, pues no se ocupa de los lados menos luminosos, y en diversos aspectos criticables, del sistema político y la expansión imperial británicas, es un país sublimado por el escritor y plasmado en las siguientes frases: “Yo siento un gran amor por Inglaterra, y me gustaría que la gente mirara hacia Inglaterra, pero me doy cuenta de que eso no ocurre” (20).

(Continúa en la página 11)

ENSAYO >> LOS ESCRITORES Y LA POLÍTICA

Literatura y compromiso: el frío corazón de los escritores. Fragmento

El que sigue es un fragmento del ensayo publicado en el diario *Corriere della Sera*, el 21 de octubre de 2007, recogido en el volumen *Alfabetos. Ensayos de literatura* (traducido por Pilar González Rodríguez, Editorial Anagrama, España, 2010)

CLAUDIO MAGRIS

Platón teme que el arte, precisamente porque debe prescindir de los juicios morales, pueda convertirse en cómplice de la injusticia y de la violencia que reinan en el mundo; intuye que el individuo, dando voz a los propios sentimientos, termina a menudo coqueteando con el propio egoísmo, para reflejar complacido las miserias, las contradicciones y, en ocasiones, la banalidad de su estado de ánimo y para idolatrar la perfección de su obra en detrimento de lo humano; si representa conmovido un incendio, un poeta corre el riesgo de conmoverse más por las admirables rimas con las que describe las víctimas entre las llamas, que por el sufrimiento real de tales víctimas. Los poetas exhiben con frecuencia grandes sentimientos, pero estos –dice un verso de Milosz, gran poeta– tienen frecuentemente un corazón frío, aunque den a entender lo contrario; en primer lugar, se tienen a sí mismos. La llamada literatura comprometida considera, sin embargo, que también es su deber –sobre todo para algunos– ayudar a las víctimas de ese incendio, contribuir a cambiar el mundo y no solo representarlo. Un compromiso moral y por consiguiente inevitablemente político, en cuanto que la política es (o debería ser) la necesaria capacidad de ver –y de aliviar– no solo las necesidades del individuo concreto al que conocemos y queremos, sino también las de muchos otros individuos a los



PLATÓN EN LA ESCUELA DE ATENAS (RECORTE) – RAFAEL SANZIO / MUSEOS VATICANOS

que no conocemos personalmente, que se encuentran en situaciones análogas y a los que quieren otros, ni más ni menos importantes que nosotros. Una obra literaria, aunque nazca de una irrepetible situación individual, se dirige a todos y, por tanto, si contiene un mensaje moral, este último

se hace también político, porque entra a formar parte de la vida, de los pensamientos, de los sentimientos de la polis, de la comunidad. La democracia, tan escarnecida como una abstracción ideológica por el pensamiento reaccionario, es, en realidad, la fantástica capacidad de

comprender y sentir que millones de personas que no conocemos –y por las que, obviamente, no podemos profesar ningún tipo de afecto o pasión– son tan reales y concretas como nosotros, hechos de carne y hueso, como nosotros y nuestros amigos. En este sentido, cada novela, prescindiendo de la ideología del autor, es democrática, porque se pone en el lugar y en la piel de los otros. Pero el compromiso no atañe a los escritores o a los artistas solo en cuanto tales, ni tampoco les incumbe a ellos más que a los de otras categorías. Los deberes elementales hacia los otros conciernen a todo hombre; ser leales, solidarios, sinceros, fieles debe ser fundamento de toda existencia. Los escritores y los artistas no forman un clero laico que administra espiritualmente a la humanidad ni entienden la vida y la política necesariamente mejor que los demás. Muchos de los más grandes escritores del siglo XX fueron fascistas, nazis, comunistas que idolatraban a Stalin; continuamos apreciándolos, comprendiendo el tortuoso y, en muchas ocasiones, doloroso recorrido que les ha llevado a identificarse con la enfermedad, a la que toman por remedio, y también percibimos en ellos una profunda humanidad que su aberración ideológica no ha conseguido eliminar, pero de política entendían menos que millones de sus desconocidos contemporáneos. La responsabilidad hacia el mundo concierne a todas las personas, a su relación con los demás, afecta a su vida y a su trabajo, y no importa que sea abogado, escritor o barbero. La novela, ha dicho recientemente Doris Lessing, no debe ser un manifiesto político; el compromiso político, desde luego, no se acaba con la firma al pie de manifiestos que demasiado a menudo se parecen a una lista de inscritos en un club exclusivo. El gran Ernesto Sábato no se ha limitado a firmar proclamas contra la dictadura de los generales argentinos, sino que durante un largo período sacrificó su actividad de escritor por la búsqueda de los desaparecidos. El escritor no es un responsable padre de familia, sino más bien un hijo rebelde que obedece a sus demonios; la literatura ama el juego, la libertad de inventar la vida como el barón de Münchhausen, la de volver la realidad ligera como un globo de colores que se escapa de la mano y se aleja. Reducir todo esto a una ideología, a una causa, a un deber, mata la literatura. “Ponerse al servicio de una causa –ha dicho Pamuk–, destruye la belleza de la literatura”. ☛

Borges: Laberintos de la política (2/2)

(Viene de la página 10)

Ciertamente, pocos miraban hacia Inglaterra en la Argentina peronista y postperonista, en la que Borges comprobó y padeció el imperativo de vivir la historia; y los que lo hacían, los que sí miraban hacia Inglaterra, seguramente contemplaban un ámbito inasible, que enviaba un mensaje difuso. En este orden de ideas, el autor de uno de los más interesantes estudios acerca del tránsito ideológico de Borges resalta el pesimismo del escritor sobre el curso histórico de su país, y concluye que lo atenazaba la convicción íntima “de que el destino que mejor le correspondía no es el que le ha tocado en suerte, sino el de un europeo (un inglés, para ser precisos)” (21). Me inclino a compartir esta perspectiva sobre el autor de *El Aleph*, a quien en este ensayo he interpretado, desde una óptica política, como un conservador extraviado, un conservador, no obstante, que era también capaz de compenetrarse en el plano de la sensibilidad y de la labor literaria con el espíritu de su tierra, como queda reflejado de manera muy clara en sus libros de poemas, así como en buen número de sus cuentos y ensayos.

Un espíritu escindido: Consideraciones finales

Podríamos entonces hablar de una paradoja en el corazón de Borges como individuo y como intelectual. Hablo de la paradoja de un espíritu escindido, de un argentino y un hispanoamericano con alma universal, de un admirador de lo británico acosado por los fantasmas, retos y exigencias de otra historia, de su historia personal en el entorno donde nació y al que a su modo se sintió profundamente unido.

Culmino con estas consideraciones finales: Primera: Borges estaba consciente de que nadaba contra la corriente en el terreno ideológico y político, de que su condición de hombre de derecha y sus posturas conservadoras chocaban con la cultura política predominante en Hispanoamérica, especialmente a partir de la Revolución cubana. Existe un conmovedor párrafo de una entrevista que cabe reproducir ahora: “En los Estados Unidos, cuando yo decía que no era comunista, se sentían visiblemente defraudados, y cuando decía que quería mucho a ese país, me miraban con asombro. Para ellos, mi deber como sudamericano era ser de izquierda y aborrecerlos” (22). Borges fue sometido muchas veces al doble patrón de críticas carentes de ecuanimidad, que le estigmatizaron por negarse a aceptar la ortodoxia “progresista”, pero con errores y sin ellos no se doblegó. Eso tiene un valor, a mi manera de ver las cosas. Segunda: Borges no concedió mayor espacio en sus escritos y entrevistas al tema del “compromiso político del escritor”, una moda y un lema de la intelectualidad de izquierda durante los tiempos en que Sartre y Camus, entre otros, dominaban el ambiente intelectual en buena parte de Europa e Hispanoamérica. Ese compromiso se exigía de algunos y no de otros, y no me parece que Samuel Beckett o Giuseppe Ungaretti, para mencionar dos casos relevantes, hayan sido especialmente importunados por los censores de la tolda “progresista”. En nuestro ámbito cultural hubo un tiempo en que la línea divisoria entre buenos y malos la marcó el respaldo o el cuestionamiento a la dictadura castrista. El predominio de las fantasías “progre” en el terreno político superó con

creces cualquier ficción de Borges en su despliegue imaginativo, y con razón dijo Carlos Fuentes que “La utopía ha sido el ala constante que planea en nuestro firmamento” (23). Creo razonable concebir que Borges se sintió orgulloso de su heterodoxia política y literaria, y en lo personal me complace que haya seguido en todo lo posible esta línea: “Yo el único compromiso que tengo es con la literatura y con mi sinceridad (...) He tratado de que mis opiniones no intervengan jamás en lo que escribo; casi preferiría que no se supiese cuáles son” (24). Tercera: no ha sido mi propósito en estas páginas disculpar y absolver a Borges de nada, ni con relación a sus convicciones, ni a sus posibles aciertos y desaciertos en el plano político; no me creo autorizado a ello ni tengo el deseo de hacerlo, y pienso que a Borges no le hubiese agradado ser objeto de indulgencias de parte de nadie. Mi objetivo ha sido analizar, explicar y exponer los que considero fueron componentes fundamentales de una actitud conservadora ante la vida y la política. Cuarta: es legítimo preguntarse, ¿qué puede esperar un conservador genuino en Hispanoamérica? Posiblemente no demasiado; sin embargo, si tomamos en cuenta que el pesimismo y el escepticismo son dos de los elementos integrantes del conservatismo político, no es superfluo señalar que el pesimismo puede y debe ser moderado por el escepticismo, pues un auténtico escéptico, valga la paradoja, *tiene que cuestionar su propio escepticismo*. Hay que preservar la ironía para defenderse de las utopías, y evitar un fervor excesivo; también hay que dar un chance al porvenir, pues es incierto. ☛

NOTAS Y REFERENCIAS:

- (1) Ernesto Sábato, *Claves políticas*, Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1971, p. 36
- (2) E. Sábato, “Los relatos de Jorge Luis Borges”, en, J. Alazraki (compilador), *J. L. Borges. El escritor y la crítica*, Madrid: Editorial Taurus, 1987, p. 73
- (3) E. M. Cioran, *Adiós a la filosofía y otros textos*, Madrid: Alianza Editorial, 1980, p. 8
- (4) E. Sábato, *Tres aproximaciones a la literatura de*

- nuestro tiempo*, Buenos Aires: Editorial Alfa, 1974, p. 62
- (5) E. Sábato, “Les deux Borges”, en, Cahiers de L’Hermine: *Jorge Luis Borges*, París, 1981, p. 155
 - (6) J. L. Borges, *Obras completas 1975-1988*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1996, Tomo IV, p. 385; O. Barone (compilador), *Diálogos Borges-Sábato*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1976, p. 57
 - (7) E. Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires: Editorial Aguilar, 1964, pp. 245-257
 - (8) E. Sábato, *Tres aproximaciones...*, p. 49
 - (9) G. Gilbert, “Borges habla de Borges”, en, J. Alazraki, O. cit., p. 339
 - (10) J. Nuño, *La filosofía en Borges*, Barcelona: Reverso Ediciones, 2005
 - (11) E. Sábato, *Claves políticas*, p. 76
 - (12) E. Sábato, *Tres aproximaciones...*, p. 46
 - (13) Mario Vargas Llosa, “An Invitation to Borges’s Fiction”, en, *A Writer’s Reality*, Boston: Houghton Mifflin Co, 1991, pp. 18-19
 - (14) Una excelente reseña de este debate se encuentra en el artículo de María C. Vázquez, “Ernesto Sábato y la imagen del intelectual en la coyuntura peronista”, *II Jornadas Hum.H.A.*, Bahía Blanca, Argentina, 4-6 octubre 2007
 - (15) Citado en Ibid., p. 10
 - (16) E. Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires: Editorial Aguilar, 1964, pp. 255-257
 - (17) B. Castany Prado, “La tradición inglesa en la obra de Jorge Luis Borges”, *Revista electrónica de estudios filológicos*, # 14, diciembre 2007, p. 12
 - (18) Citado en M. R. Barnatán, *Borges. Biografía total*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1995, p. 68
 - (19) Citado en H. A. Kissinger, *A World Restored*, Boston: Houghton Mifflin, 1957, p. 203
 - (20) R. Gilbert, “Borges habla de Borges”, en, J. Alazraki (compilador), *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, Madrid: Editorial Taurus, 1987, p. 323
 - (21) J. Rodríguez-Luis, “La intención política en la obra de Borges”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, # 361-362, 1980, pp. 177-178
 - (22) Citado en, M. E. Vázquez, *Borges. Esplendor y derrrota*, Barcelona: Tusquets Editores, 1996, p. 229
 - (23) C. Fuentes, *Valiente mundo nuevo*, México: FCE, 1994, p. 49
 - (24) “Borges habla de Borges”, o. cit., p. 352.