

TREJO: EL DISIDENTE MAYOR DE LA NARRATIVA VENEZOLANA DEL SIGLO XX

Luis Barrera Linares

“Me he considerado siempre un escritor sin tema, eso que se llama tengo un tema que me lo contó mi abuela, mi tía o mi amigo, o lo viví yo, entonces yo tengo un tema, una cosa global que va a durar diez páginas, cien páginas, que podría durar quinientas, lo que sea, eso que se llama un tema a desarrollar a partir de la primera frase y de todo lo que se desenvuelve a lo largo de un esquema... yo nunca he tenido ese tipo de tema, jamás, soy un escritor que no hago planito del desarrollo del tema ni dibujo el personaje, ni lo establezco cómo va a ser, con la nariz

larga, con la nariz corta, de tres metros de altura, dónde se va a mover, nada de eso, como punto de partida en ninguno de los espacios físicos en que ocurren mis textos son identificables”

Con estas irónicas palabras respondía Oswaldo Trejo a una pregunta que le formulara en una entrevista que me concedió el 23 de mayo de 1990; lo había invitado para charlar un poco sobre su proceso de elaboración textual, a raíz de la publicación de su novela *Metástasis del verbo*, recién editada en esos días. Debo comenzar aclarando que Oswaldo Trejo estaba plenamente consciente de su particular situación en el universo de la narrativa venezolana. Sabía de la escasez de sus lectores, cosa que a su decir no le preocupaba en lo absoluto, conocía la singular atracción que generaban sus textos en algunos pocos escritores jóvenes vinculados casi todos a la tradición tallerística venezolana de los años setenta. ¿Cuál era entonces su situación particular?

En un espacio latinoamericano en el que buena parte de la narrativa del siglo XX ha girado en torno de temáticas muy concretas y de formas de narrar muy a tono con lo que se denomina el realismo, el naturalismo, el telurismo, el epicismo y el regionalismo, Oswaldo Trejo Febres (Ejido, 1924- Caracas, 1996) se ha mostrado desde la publicación de su primer libro, *Los cuatro pies* (1948), como un extraño narrador que desde el fragmentarismo textual, la dislocación espacial del texto en la página, la recurrente creación de neologismos, los constantes juegos tipográficos y la transgresión permanente de las normas gramaticales del idioma, convirtió su proyecto literario en un gran mural paródico que no cesó de burlarse de lo que él consideraba la narrativa tradicional. Casi podría decir ahora que se trata del narrador venezolano a quien deberá considerarse como el cultor más radical de eso que los manuales suelen llamar experimentalismo. No quisiera entrar aquí a discutir la pertinencia de ese término para encasillar lo literario, pero sí

debo aclarar que en este caso particular entenderé por literatura experimental aquella en la que la textualidad muestra (premeditadamente o no) la intención por explorar lingüísticamente nuevos conceptos, estructuras, grafismos y representaciones a través de métodos de producción que en alguna medida transgreden las fronteras de lo establecido por una tradición. Y resulta obvio entonces que la literatura experimental es mucho más frecuente de lo que se piensa. Pero en el caso particular de Oswaldo Trejo, y de un país como Venezuela, podríamos hablar del punto más radical del experimentalismo, tan radical que ha llegado a constituirse en referencia ineludible siempre que se habla de la "línea dura" de la narrativa nacional, en la que este autor haría comparsa con Guillermo Meneses, Enrique Bernardo Núñez y Julio Garmendia, entre otros. Pero aún así, considerado en grupo con otros narradores y poetas, Trejo ha sido el más empeñado disidente de todos.

En plena década de los cuarenta, luego del auge de los movimientos de vanguardia, cuando la narrativa venezolana vuelve sobre sí misma para intentar reformularse, pero sin salirse demasiado de lo local, de lo propio, de lo nacional, y frente al auge de la cuentística de importantes escritores como Gustavo Díaz Solís, Antonio Márquez Salas, Alfredo Armas Alfonzo y Oscar Guaramato, Trejo publica su primer libro, *Los cuatro pies*, en el año de 1948, y ya comienza a mirar hacia un horizonte distinto al de todos los demás. Mientras el resto de los autores propone tímidas reformulaciones formales o reivindicaciones temáticas que, aunque ahondan en el desarrollo psicológico de los personajes, no logran eludir en su totalidad el paisajismo y el regionalismo, Trejo, en la misma línea en que lo había hecho José Antonio Ramos Sucre en la década anterior, extrema en primer lugar las posibilidades del relato lírico y casi podría decirse que desde ya decreta con su libro inicial el desplazamiento definitivo del interés de la anécdota, lineal y secuenciada, hacia las indagaciones lingüísticas. Frente a los otros, hay sin duda un cambio de perspectiva, porque mientras

la mayoría de los personajes del resto de la narrativa venezolana había sido estereotípica, tomada casi siempre de la cotidianidad, del acontecer normal del país, los de Trejo, más en consonancia con las perspectivas anteriores de Julio Garmendia y Enrique Bernardo Núñez, comienzan a rondar lo insólito, lo inverosímil, lo no referenciado directamente a partir del contexto histórico local. Casi en un afán por romper las ataduras de lo inmediato, el primer libro de Trejo se deslata del localismo para incursionar en lo fantástico, en un país literario apegado sustancialmente a lo que suele denominarse realismo anecdótico. Su proyecto estético planteaba la necesidad de utilizar la literatura para inventar lo irreal, lo inexistente, como lo dice el narrador de un cuento suyo titulado "Sin anteojos al cuerpo":

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

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

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

formal de un texto y con relación a lo que pueda contar, que ya eso se hizo, ¿Y lo que están haciendo los demás? ¿Eso no se ha hecho?”.

En esa línea de ruptura con lo predominante, los cuentos de *Los cuatro pies* se tornan difíciles, oscuros “recalcitrantes”, en términos de Austin Wright (1989)¹, sobre todo para el lector acostumbrado a las historias lineales y realistas. Sus primeros textos narrativos no son entonces ni paisajísticos, ni localistas, ni anecdóticamente nítidos. Aunque todavía no están presentes los juegos textuales, los neologismos, las rupturas gramaticales abruptas, comunicacionalmente rompían con el resto del conjunto.

No obstante, lo que se vislumbraba como una interesante propuesta del autor, lo que lo mostraba desde el principio como un “extraño”, sufre un ligero cambio en su obra a partir del segundo libro. En un proceso de búsqueda por acoplar su propia manera de formular la narrativa, en la dos décadas siguientes, el autor publica tres libros más, uno en 1952, *Cuentos de la primera esquina*, otro en 1962, su primera novela, *También los hombres son ciudades*, y otro en 1965, *Depósito de seres*. Son tiempos en los cuales, como buena parte de Latinoamérica, el país vive momentos difíciles en lo político, en lo económico, en lo social: de la dictadura militar pasamos al advenimiento paralelo de la democracia y de la guerra de guerrillas. Y aunque uno no sea partidario del determinismo, no puede dejar de reconocerse que estos cambios socio-políticos bruscos incidan de algún modo en todos los aspectos de la vida y la literatura es uno de ellos. Ocurre entonces que en este período la narrativa de Trejo se vuelve contra sí misma porque ahora amaga con la vuelta a lo anecdótico, como si se buscara una mayor proyección hacia los lectores, como si el medio se hubiese impuesto por encima de la voluntad estética del narrador: aparte de que la mayoría de los cuentos de los dos últimos libros mencionados ya no tienen el matiz insólito y transgresor de los comienzos, Trejo

hace de su primera novela (*También los hombres son ciudades*) casi un relato autobiográfico, tan convencional y transparente ante cualquier lector que más adelante se convierte en lectura obligada para las clases de literatura de la escuela secundaria. El mismo confesaría en cierta ocasión muy irónicamente, como siempre, que se trataba del texto que todo escritor le debe a su familia y que con ella había querido saldar esa deuda.² Se refirió además a este "salto" de lo poco anecdótico a lo más lineal y mimético, argumentando que se trataba de "procesos que se van cumpliendo en la escritura hasta llegar a encuentros más satisfactorios, volviéndose cada vez más radicales, definitivos e irrenunciables."³

Y cuanta razón tenía, pues la cronología posterior de su obra demuestra ya el camino definitivo de su narrativa y su separación tajante de lo más convencional de la literatura venezolana del presente siglo. Vendrían después las novelas *Andén lejano* (1968), *Textos de un texto con Teresas* (1975) y lo que puede considerarse como el manifiesto definitivo de un disidente, un pequeño volumen de textos breves, publicado en 1980, intitulado muy personalmente *Al trajo trejo trujo treja traje trejo*, pórtico necesario para que en 1990 apareciera su controversial y más radical novela, titulada *Metástasis del verbo*: 148 páginas repletas de juegos tipográficos, de personajes fragmentarios, de recreación lingüístico paródica, de fraseo inconexo, de referencias a las cartas del Tarot y a un supuesto banquete enmarcado en una serie de cruces y lápidas, centradas en la multiplicidad de un personaje llamado Robert, donde a decir de la interpretación de Julio Ortega (1996)⁴ el narrador se identifica a sí mismo como Robert Robrejo, nombre que se escinde en otros varios escritores y artistas plásticos del país, Robert Robabré, el paisajista Manuel Cabré, Robert Robeneses, Guillermo Meneses, Robert Roberán, Pedro Terán, Robert Roptero, Alejandro Otero, Robert Robeverón, Armando Reverón y Robert Mc. Robonzález, Pedro Angel González. Ha que señalar también que la más resaltante particularidad formal de

Metástasis del verbo es que, a pesar de tratarse de un texto novelesco de longitud media (148 páginas, como he dicho antes), no contiene ningún verbo conjugado a lo largo de todo su desarrollo, lo que definitivamente le valió a su autor el calificativo de "incomprensible", incluso para lectores entrenados y empapados de experimentalismo durante la década de los singulares años setenta, lapso al que otro de nuestros grandes narradores experimentales, Luis Britto García, alguna vez denominó, por muy diversas razones, como "la década miserable".⁵ A ese período quisiera referirme para explicar el modo como Trejo logra perfilar definitivamente su proyecto narrativo en un contexto tan conservador como ha sido el venezolano.

De la década anterior, la de los años sesenta, ya es conocido que fue un período bastante convulso en toda Latinoamérica y en el caso de Venezuela, la situación lo fue debido al surgimiento de la llamada guerra de guerrillas: y me voy a referir sólo a lo que puede llamarse la "guerrilla literaria". Como consecuencia de las ansias de una revolución que por cierto nunca ocurrió, buena parte de la literatura venezolana se perfiló como una posibilidad más de incidir en el proceso de cambio político que se gestaba desde las montañas. No me interesa evaluar por ahora ese proceso, pero sí recalcar que un alto porcentaje de la creación literaria se monotematizó en torno de la guerrilla. Pudiera hablarse incluso de toda una generación de escritores que ha monopolizado el ambiente literario nacional por varios años, que proviene de ese período y que durante los sesenta generó toda una narrativa y una poesía a la que parecía interesarle muchísimo llegar a un numeroso conjunto de lectores, con obvios intereses de catequización ideológica. Menciono esto porque, una vez que pasa la efervescencia guerrillera y entramos en lo que se llamó el proceso de "pacificación", a finales de los sesenta, se genera un pasmoso desencanto, incluso entre aquellos que militaron en la causa. Ese desencanto se traslada a la década siguiente, en la que los escritores parecían haberse quedado sin referentes

temáticos inmediatos. La realidad exterior ya no era lo suficientemente importante como para narrarla. Justamente, el momento se torna propicio para que la literatura incursione en dos aspectos fundamentales que hasta ese momento no habían sido prioritarios: uno, la vuelta al intimismo, el narrador se convierte en objeto de su propia narración, otro, la posibilidad abierta del experimentalismo verbal: si la temática parecía agotada, por qué no incursionar ahora en la revolución de las formas. Esto abre un interesante camino para quienes habían iniciado propuestas en esas dos vertientes, aunque antes lo habían hecho casi en aislamiento: el sendero del intimismo, de la introspección del personaje, se hace mucho más presente con la narrativa de autores como José Balza y José Napoleón Oropeza y la transgresión de las formas encuentra apoyo en los experimentos de Trejo, que en esa década inician su proceso de radicalización. Como en buena parte del continente, la narrativa venezolana se vuelve antinarrativa, los cuentos ya no cuentan, las novelas relatan muy poco: los marcos o escenarios se vuelven más importantes que los personajes que en ellos se mueven, se exagera el culto por la palabra, tanto que Verónica Jaffé, ha llegado a tipificar el período en un libro caracterizador titulado precisamente *El relato imposible* (1991)⁶. Y el momento se vuelve importante para la consagración de proyectos literarios como el de Oswaldo Trejo, quien además será desde 1977 hasta 1983 Coordinador de la Sección de Talleres Literarios del Centro de Estudios Rómulo Gallegos, fundado en 1974 por el Maestro de la crítica literaria nacional, Domingo Miliani. Ya el experimentalismo no avergüenza a nadie y en los corrillos literarios se murmuraba que comenzaban a proliferar los "trejitos". La realidad es que el proyecto experimental de Trejo se afianza y que sus textos comienzan a ganar terreno, hasta el punto de que en buena parte de los talleres comienzan a producirse textos bastante parecidos formalmente a los suyos. El clímax y auge que alcanza entonces el experimentalismo se concreta en la premiación que se hace en el importante concurso de cuentos del diario *El Nacional*, en 1982, de un relato de

evidente corte trejiano, titulado "Evictos, invictos, convictos", de la joven escritora, Lourdes Sifontes Greco. El propio Oswaldo Trejo formaba parte del jurado (con Antonieta Madrid y Gustavo Díaz Solís) y la publicación del cuento generó una acalorada polémica, como no ocurría desde el año 1951, cuando en el mismo certamen se premió el cuento "La mano junto al muro", de Guillermo Meneses. La acusación de siempre ha sido que se trata de textos incomprensibles, impenetrables, tramposos, y se les tilda de tales por su alejamiento del nivel anecdótico y su insistencia en el regodeo verbal. No obstante, estos hechos realzan la propuesta trejiana, que ahora ya no constituye una isla sino una corriente más de la narrativa venezolana, quizás con muy pocos adictos, es verdad, y vista de reojo por los cultores del anecdotismo, la secuencialidad lógica y el realismo, pero sin duda respetada, hasta el punto de que a Trejo se le otorga oficialmente el Premio Nacional de Literatura en la década siguiente, en 1988, específicamente. Sus obras, si bien es cierto que no son apreciadas como lecturas amenas, sencillas y "bestselléricas", agotan, sin embargo, las limitadas ediciones nacionales, por entrar en el amplio universo de los "libros raros", cuyo propósito comunicacional y cuya circulación es difícil de entender para ciertos lectores comunes. Y quisiera detenerme ahora en lo que considero su más importante aporte al proceso de la narrativa venezolana.

Primero, recalco que Trejo no es el único experimentalista venezolano.⁷ Pero sí es, a mi juicio, el más radical desde el punto de vista de la modificación de las formas: como ningún otro, Trejo aprisiona y aprisiona el lenguaje como si deseara hacerlo explotar, exprime las palabras y las deja pasear por la página como si tuviera la intención de embriagar al lector osado que se acerque. Segundo, casi toda la obra de Trejo constituye la mejor lograda de las parodias que escritor venezolano alguno intentó. Su radicalismo experimentalista no ha sido más que una interesantísima manera de burlarse de la propia literatura y desacralizar los mitos que la han caracterizado. Escribe textos

literarios con el deliberado propósito de parodiar lo que los mismos significan como objeto de cultura. Hace malabarismo con la palabra para desmitificar lo que la tradición mitificó como propio de lo literario. Asume que los temas no hacen la literatura y que las artes sólo resultarán innovadoras en la medida en que propongan formas novedosas. De acuerdo con él, la única manera de generar una literatura distinta es probando constantemente a despedazar el lenguaje, convertirlo en una masa informe y luego moldear estructuras renovadoras. Naturalmente que no es original en ese aspecto y que muchos otros escritores de diversos espacios y tiempos han intentado lo mismo. Pero emprender, desarrollar y radicalizar esta propuesta en el marco de la literatura venezolana es un privilegio que nadie podrá negarle. Tercero, su vida y su obra estuvieron signadas por esa recurrente actitud de parodia. Pero una parodia formal y sistemática de un escritor que conoce y maneja el idioma a profundidad. En su escritura casi siempre estuvo presente de algún modo la duda sobre las modas literarias, sobre los temas a su parecer impuestos por el medio. Cuando el universo caribeño se vio marcado, por ejemplo, por la narrativa que hizo de la música popular su referente más inmediato, cuando circulan por todo el caribe las obras narrativas de Luis Rafael Sánchez, de Umberto Valverde, de Lisandro Otero, entre otros, y algunos autores venezolanos (Romero, Liendo, Oropeza) comienzan a publicar de textos narrativos referidos a esa misma temática, a la par que lo convertía en un cotidiano elemento de burla y de parodia, Trejo escribía para sí mismo, en su diario, mofándose del asunto, lo siguiente:

Debo ponerme al día. Desde los años sesenta vienen apareciendo libros de autores centroamericanos, caribeños, colombianos y ahora venezolanos, con temas de músicas y cantantes. *El inquieto anacobero* de Salvador Garmendia, *En el bar la vida es más sabrosa y Beberes de un ciudadano*, de Luis Barrera Linares, *Confesiones de Céfora*, de Héctor Mujica, *Si yo fuera Pedro*

Infante de Eduardo Liendo, y *Entre el oro y la carne*, de José Napoleón Oropeza, invitan a Venezuela a no quedarse atrás. Escribiré, pues, *Tuyo es mi corazón Toña*; sobre quién más que sobre la cantante Toña La Negra. Ya he alertado a Aureliano González para que escriba también, podría ser una novela sobre Elisa Soteldo, con lo cual se actualizará como escritor.⁸

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

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

Aunque de acuerdo con su propio decir, Trejo no escribió esos diarios con propósitos literarios, los mismos sirven ahora de soporte para entender su recurrente conducta burlesca hacia la tradición y hacia lo normado. Y si, como creo, este autor

constituye el extremo más distante de esta postura, al menos en el caso venezolano, es obvio que -sea leído o no, sea comprendido o no- eso lo convertiría en un paradigma importante, cuyo vínculo latinoamericano, pudiera establecerse, como lo propone Julio Ortega (1996) con algunas obras de Carlos Fuentes, Severo Sarduy, Néstor Sánchez y Héctor Libertella. Sobre este aspecto habría que investigar un poco más, pero ante la mirada objetiva de su obra también resulta difícil no encontrar conexiones con el concretismo brasileiro (como señala Liscano) o con la llamada poesía experimental. De modo que Trejo, junto con otros autores venezolanos como Guillermo Meneses, José Balza, Antonieta Madrid, Ednodio Quintero, José Napoleón Oropeza, Luis Britto García y Denzil Romero, cada uno con su manera específica de entender y proponer la textualidad narrativa, estarían muy a tono con toda una línea de trabajo de la literatura latinoamericana en la que figurarían como parte de un conjunto más orgánico y explicable en un espacio más amplio. En un contexto histórico tan particular como el presente, cuando los nacionalismos y regionalismos vuelven por sus fueros, cuando la narrativa del continente pareciera regresar hacia el viejo culto por la transparencia de la anécdota, resulta relevante y muy pertinente la situación de un grupo de autores cuyas propuestas constituyen, por lo menos en Venezuela, un constante afán por reformular los temas y las formas heredadas.

Cabe señalar también que Trejo era un excelente narrador oral y justamente argumentaba que las historias que podían relatarse oralmente no eran dignas de ser escritas:

...No creo en la literatura ni de dolor ni de sacrificio ni de tirarse los cabellos, ni de arrojarse por el suelo ni de caerle a tiros a alguien... Para mí la literatura es placer para el que la escribe, ahora si eso no va al que la lee... ¿cómo conozco yo cuál es el placer del que lee, ¿que le cuente un cuento?, bueno, se lo

cuento... donde quiera, tengo millones de cuentos que contarle a la gente, de mi vida, que afortunadamente ha sido una vida riquísima... pero cuando yo una cosa la puedo contar oralmente no la escribo, se me muere, y eso desde que comencé a escribir...

En efecto, su trayectoria vital estuvo colmada de diversos oficios y actividades, su desempeño ocupó un espectro que abarcó desde la humilde posición de agente de policía de tráfico en las calles de Caracas, fiscal de criaderos de cerdos, vendedor de seguros, ejecutivo de empresa, directivo de instituciones culturales, hasta las funciones diplomáticas como representante del país,⁹ lo que de hecho implica que deben haberle sobrado historias para relatar. Su último libro salió publicado unos meses antes de su muerte, en octubre de 1996, y se titula precisamente *Mientras octubre afuera*. En él no cedió en absoluto a su proyecto experimental, sino que más bien lo confirmó y sistematizó las distintas estrategias y los variados recursos que caracterizaron su período experimentalista más radical, es decir, el que se inicia en 1968, con la novela *Andén lejano* y se cierra con *Metástasis del verbo*, en 1990. Casi premonitoriamente, en su libro final Oswaldo Trejo recoge los lineamientos estéticos y algunos de los secretos textuales de su *ars narrativa*, un experimento de cierre que no dejara dudas acerca de lo que se había propuesto como escritor, demostrar que la obviedad y la literalidad son rasgos a ser explotados por otras textualidades diferentes de la literatura.

NOTAS

- ¹ Austin Wright (1989). "Recalcitrance in the Short Story". En Susan Lohafer y Joe Clarey (edits), *Short Story at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press (pp. 115-129).
- ² "...es un libro que recoge todo lo que los escritores en un momento dado de su vida...necesitan echar para afuera, esa parte de la

infancia que lleva el escritor por dentro y a muchos les molesta y les interfiere la realización o la continuidad de una obra, porque siempre se le está metiendo en cosas en las que no tiene por qué meterse esa infancia..." (entrevista concedida a Luis Barrera Linares, mayo de 1990).

- ³ Entrevista, mayo de 1990.
- ⁴ Julio Ortega (1996). "La tercera orilla de Oswaldo Trejo". En Francois Delprat (comp.). *Literatura y cultura venezolanas*. Caracas: La Casa de Bello (pp. 363-374).
- ⁵ "La década miserable". Originalmente publicado en el *Papel literario*, diario *El Nacional*, Caracas, 16-12-1979. Reproducido en *Ensayistas venezolanos del siglo XX* (Oscar Rodríguez Ortiz, comp. Caracas: Contraloría General de la República, 1989, tomo II, pp. 217-220).
- ⁶ Verónica Jaffé (1991). *El relato imposible*. Caracas: Monte Avila.
- ⁷ En realidad, la lista es más numerosa de lo que pueda creerse, sobre todo si consideramos las dos dos vertientes principales del experimentalismo (la superestructural y la gráfico-léxica). No obstante, entre los más resaltantes y dejando aparte los propósitos de la escritura, pueden recordarse los nombres de Antonieta Madrid, Luis Britto García, Alberto Guaura, Carlos Noguera, Milagros Mata Gil, Juan Calzadilla Arreaza, Julio Jáuregui, entre otros.
- ⁸ Cito por la reproducción de una serie de fragmentos de uno de sus diarios, insertada en la revista *Imagen*, 100-121, compilados y presentados por Violeta Rojo (Caracas: CONAC, 1997, pp. 9-11).
- ⁹ Una cronología de su actividad vital aparece anexa al volumen antológico de sus cuentos *Horas escondido en las palabras* (Caracas: Monte Avila, 1994, comp. de Oscar Rodríguez, pp. 185-194).