

# La deconstrucción textual y el sujeto-palimpsesto como propuesta hermenéutica del ser latinoamericano en la obra narrativa de Oswaldo Trejo

Juan Carlos RAMOS BRICEÑO

Universidad de Los Andes, Venezuela

[inthenameofikake@gmail.com](mailto:inthenameofikake@gmail.com)

[juanzoramazzoti@gmail.com](mailto:juanzoramazzoti@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-7703-5250>

**Recibido:** 30/05/2025

**Aceptado:** 04/08/2025

## Resumen

El establecimiento de la premisa de que el texto jamás está completado, al decir de Paul Ricoeur, sino que la lectura logra ese cometido desde ciertas aristas, es también establecer que el sujeto es, en y para sí mismo, objeto en constante reconstrucción: el texto, dispositivo de implosión simbólica de la cultura, que se forma a través de la cultura y a su vez la transforma, al impactarla con su carga semiótica no puede no transformar al lector; aunque muchas, y la mayoría de las veces, dolorosamente. Es así como es posible que el sujeto, en tanto lector, sea un texto reconstruyéndose, rearmándose; y el texto cumple esta tarea al penetrar entrañablemente en su interior. Así, en estas coordenadas, el ser latinoamericano ha sido un ser de reinenciones, introyectivamente como proyectivamente. Así lo acusa la literatura latinoamericana en pos de la utopía, y así lo confirma la totalidad de la obra de Oswaldo Trejo, que sugiere el juego adánico de reinención ontológica.

**Palabras clave:** Deconstrucción, refiguración, mismidad, alteridad, texto-puzle.

## Textual Deconstruction and the Palimpsest-Subject as a Hermeneutic Proposal of the Latin American Being in the Narrative Work of Oswaldo Trejo

### Abstract

The main statement that a text is never complete, stated by Paul Ricoeur, but only by the reading from certain perspectives, besides establishing that the subject is by and to himself constantly object of reconstruction: the text, dispositive of symbolic cultural implosion, which is formed by the culture and so it transforms it, can impact her by its semiotical source, able to transform the reader, though many and the vast majority of the time, painfully. That's so since it is possible that the subject, in the role of reader, is a text reconstructing himself, reassembling himself, so the text accomplishes this penetrating task deeply in the innerself. That's to say, by these parameters, to be a latinamerican individual is to be a being of reinventions introjectively as projectively, hence the latinamerican literature looking for utopia and so it is confirmed by the whole narrative work of Oswaldo Trejo suggesting the Adamic play of ontological reinvention.

**Keywords:** Deconstruction, refiguring, sameness, otherness, puzzle-text.

En nuestras primeras asistencias al arte se produce un efecto espectador de fascinación, sea más o sea menos el conocimiento del arte que deviene de la incomprensión; y este efecto nos maravilla y conmina a proseguir en la búsqueda. Cuando no es así, la reacción inmediata será una retirada definitiva ante una mirada displicente devenida de la no sensibilidad por el arte. El arte no es para todos. Pero para quienes sí, la primera búsqueda es fascinante y ninguna otra lo será tanto como la primera; esto es debido a la capacidad de establecer una comunicación no lingüística con los códigos del otro que principia un diálogo. No obstante, el diálogo al principio no es fluido, pero la fascinación así devenida de la incomprensión, como la fascinación del niño por el mundo incipiente que va descubriendo en sus primeros años, conduce a la necesaria y ya inapelable búsqueda del descubrimiento.

La fascinación me acercó. La incomprensión me condujo al umbral de las artes. Primera acción conducente al acto de reconocimiento, a la hermenéutica de la obra de arte. Al principio, mientras menos comprendía una obra, parecía que me atraía más; si bien hay una primera acción de retirada, pescado ya por la fascinación, volvía obstinadamente sobre la indagación, porque ese diálogo en código cifrado, que no entendía, era la manifestación de la *tessera hospitalis* de los griegos y de que Rodríguez (2017) nos habla en su *Poética de la interpretación*, La

*obra de arte en la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer*, donde se nos plantea que “la experiencia hermenéutica consiste en la elaboración de proyectos realizados en forma de círculos concéntricos de manera que cada vez amplíen más nuestro acceso a la verdad.” (p. 24), y es precisamente esa noción de *verdad* –noción de verdad de las ciencias del espíritu– la que considero el llamado de la obra, esa que, al principio, no tiene explicación de por qué quiero seguir en la búsqueda del descubrir la obra de arte.

Esa decisión inicial de seguir, principia la empresa descubridora; es una postura que pone tras los rastros conducentes al hallazgo de un *qué* insondable y misterioso, caliginoso, que deja entrever ciertas luminiscencias provocadoras e incitantes. El arte es erotismo, pero un erotismo para el que no todos tienen sensibilidad. Son las primeras asistencias al arte, las que aportan la experiencia de un *mundo otro* justo ahí –el otro mundo de Paul Eluard: “Hay otro mundo, y está en éste”–, delante de nosotros sin que sepamos los códigos de acceso y, sin embargo, éste se insinúa y se produce la condición hospitalaria de una hermenéutica para el reconocimiento de lo simbólico, su interpretación y, por ende, su comprensión. De manera pues que la comprensión de la obra de arte configura el aguzamiento de los sentidos para su plena interpretación, así lo define Gadamer (1992) en *Verdad y método II*: “Ésta es ante todo una praxis, el arte de comprender y hacer comprensible... Hay que ejercitar sobre todo el oído, la sensibilidad para las predefiniciones, los preconceptos y presignificaciones que subyacen en los conceptos.” (p. 338), lo cual hace presuponer que, al presenciar el arte en cualquier forma, éste se presenta como un universo textual para el que hay que estar preparado con formas de comprensión preconcebidas a fin de aprehender el universo sígnico del símbolo. La clave para entrar en la conversación, la clave para entrar en el juego. Y esa clave es el conjunto que compone un universo sígnico/semiótico, que no tiene otro fin sino acercarnos al mundo particular del sujeto enunciante que entrega su obra, pero que no facilita directamente su clave. En vez de ello, nos convida al camino, el camino a desentrañar su cifrado código. La síntesis de los códigos se establece en un universo simbólico; el símbolo no solo es susceptible de ser comprendido, sino de que el mismo represente una lectura nuestra.

### **La lectura de los *trejos* o el camino de la incompreensión a la fascinación.**

*“La vida debe interpretarse como se interpreta y se goza el arte. Para cada forma debe haber una mirada, aunque una misma mirada se repita muchas veces.”*

(Trejo (1948) 1994, p. 37)

El que contempla no cesa; dirige su mirada reiteradas veces sobre el objeto de su incompreensión-fascinación. Pero cada nueva mirada, aunque la misma, tiene que irse tornando de una mirada de incompreensión a una de fascinación, y de esta, a una sublimada; en este devenir, el que contempla no se cansará hasta encontrar la sintaxis que le permita leer ese nuevo universo semiótico. Ese sujeto-lector de la incompreensión es un sujeto del extravío existencial en búsqueda del sentido, alguien que ha atendido a las voces interiores que claman y cautivan, que incluso estremecen de terror, pero que acusan una inconformidad, la inconformidad del ser humano, inacabado e indeterminado, que busca completitud e identidad en un espacio que considera propio: el de la intimidad, porque la vida pública no se lo permite. De júbilo grita ante la llegada de su amada: la soledad. Que en ella se solaza es

un hecho constatable en el acto de abandonar su ser social para sumergirse, cada vez más, en su ser individual, íntimo. Es este el sujeto de la contemplación subliminal, el que no ha conseguido aún desde su *sí mismo* a su *sí otro* en el otro.

Este punto de partida en el universo Trejo deviene de una falta de conformidad y conformación del individuo, aquella que permite el reconocimiento del uno en el/lo otro, el símbolo. Para encontrarse en la unidad total –camino del santo taoísta– necesita el individuo del símbolo, que es formación y conformación, en estrecho vínculo con el espacio cultural:

El «trabajo» fundamental de la cultura, consiste en organizar estructuralmente el mundo que rodea al hombre. La cultura es un generador de estructuralidad, y con ello crea alrededor del hombre una esfera social, que, como biosfera, hace posible la vida, cierto es que no la orgánica, sino social. (Lotman, 2000, p. 171).

Asimismo, es considerado por el autor citado, como espacio textual de todos los textos, que son los sujetos transindividuales. En esa dimensión de la semiosfera, es precisamente donde el sujeto-lector de la fascinación tratará de encontrar el espacio de la conformación, el espacio de una cultura que no es explícita en la cultura general, una cultura otra por debajo de la primera, la cultura palimpsesto en un espacio que sí permita el verdadero acceso a su lectura, la de su espacio simbólico:

Son los símbolos e imágenes que como creaciones espirituales los hombres han creado y se objetivan en realizaciones concretas, llámense poemas, edificios o cantos; son estos símbolos los que permiten comprendernos y encontrar sentidos, es decir, objetivaciones de la vida humana, a eso que hemos llamado cultura (formación). (Rodríguez, 2017, p. 25)

Por tanto, es esta formación manifestación plástica, forma incorpórea del signo, la palabra como linde entre el significado y el balbuceo originario. Y a partir de la idea de la palabra como linde entre el balbuceo originario y el significado, nos situaremos en la primera faceta experimentada ante la obra narrativa trejana por el lector. De modo que el primer acercamiento a la obra de Oswaldo Trejo es, por medio de la incompreensión, una inducción al regreso, a la etapa primigenia del niño y su contacto con el mundo exterior. Los balbuceos y sonidos inarticulados, y en general, toda forma acústica pronunciada, son resultado de la incompreensión, pero también de la fascinación del niño por aquello que todavía no puede asir. Las cosas del mundo pueden abrumarle, pero no se rinde. Al amparo de sus padres al inicio de su existencia, el ser humano pareciera entender en ese caliginoso lenguaje -que después le será propio- una búsqueda de la que no es ajeno; se prepara para el drama de la tragedia humana, de la vida y de la soledad irremediable del alma, cuya panacea se vislumbrará siempre, y ya después de estar fuera del ámbito mamá –paraíso mamá–, en el regreso a ese mundo sin desgracia; el paraíso, mundo prístino y sin peligros, y en razón de ello, no encontrará sino una resolución inmediata en el carácter identitario con el otro y con su cultura.

En los textos Trejo, el espacio textual está construido mayormente por una incitación a un retroceso;

debemos volver a nuestro estado incipiente de vida, en que la palabra articulada era aún artificio desconocido para nosotros. Es el texto de la deconstrucción y, desde la misma, llevada a los más paroxísticos experimentos, para producir significados extraídos del texto más acendrado; de ninguna manera obvio, sino encontrado después de muchos intentos, porque no se entra de una buena vez a los más osados experimentos de Trejo. De por sí, los textos, entendiendo así toda realidad enunciativa, requieren de múltiples miradas atentas. Con Trejo nos encontramos ante obras que suscitan una mirada más profunda, pues según Rodríguez (2017): “todo texto guarda una infinita posibilidad de lecturas, todo texto se constituye en algo que nos habla pero que también queda guardado en el silencio. Es el intérprete en diálogo con el texto, quien abre nuevamente el texto” (p. 69), satisfaciendo, así, el ciclo de completación de lo simbólico; porque así es como el lector da sentido a la obra mediante su diálogo con la misma, en tanto dispositivo simbólico que se completa en ese acto.

Por consiguiente, para la comprensión de la obra de Trejo, quien no haya experimentado ya la aventura que suscitan las lecturas crípticas o texto-puzle, ya configurado en su máxima expresión en la obra capital de Julio Cortázar, *Rayuela*, no le será tarea fácil comprender e interpretar su narrativa. Dicho de otro modo, es la obra de Trejo:

Obra de búsquedas, de insistencias, acaso incomprendida e incluso negada por muchos. (...) de aparente hermetismo que resuelve su hermosa coherencia en el concierto de escogidas claves de escritura que invitan al lector valiente a una participación comprometida y erótica en el texto. (Sifontes, 1992, p. 7)

Por ello, es deducible que, ante tales claves, no se trata de simples experimentaciones surrealistas, si se considera al surrealismo como una forma de ser, pues de acuerdo con Breton el *ser surrealista* es distinto del *arte surrealista*: lo primero tiene que ver con una forma de vida y se identifica claramente con la escritura automática, mientras que un artista surrealista hace un ejercicio no surrealista al componer un texto poético, por ser éste un acto consciente. Si bien los textos Trejo se tejen en una maraña estilística propia del Dadá o del Surrealismo –¿por qué negarlo?–, trascienden el acto simple de la experimentación. No obstante, pienso en el texto-puzle o texto enigma como en un ejercicio de tendencia surrealista-absurdista de abolición de la semántica de las palabras, como aquél que empleaba Briceño Guerrero en su niñez y que cuenta en *Amor y terror de las palabras* (1987) 2009: “para desatar las palabras de su significado, para soltarlas; repetía en voz alta una palabra cualquiera y la seguía repitiendo, a veces en grito pleno, a veces en susurro, hasta que perdía todo contenido, toda referencia a las cosas.” (p. 5). Cabe preguntarnos, si Briceño Guerrero quería encontrar qué era aquello que destinaba una palabra a un significado y que experimentaba hasta encontrar la “región transparente” del lenguaje, ¿cuál fue la búsqueda de Oswaldo Trejo en ese descorporeizar el verbo? Si nos situamos en las palabras de Sifontes antedichas, que la obra de Trejo es “obra de búsquedas e insistencias”, nos queda reparar en el hecho de que estamos no sólo ante un proceso de deconstrucción textual, sino de desestructuración de la sintaxis; lo que, como ya se ha dicho anteriormente, supone que Trejo nos conmina a retroceder, a volver atrás, donde las palabras por sí mismas no configuran significados.

Una palabra sola, cuando es liberada de su significado, no puede sostenerse y vuela rauda hacia su origen; pero una frase sí se sostiene porque tiene sentido en sí misma, aunque ese sentido no se conecte con nada que se quiera decir. No es que nada; es que si quieres que te cuente el cuento del gallo pelón. La frase a su vez se encuentra siempre ligada a un discurso posible y todos los discursos posibles calzan en el juego de la lengua, juego de sentido propio, independiente de todos los significados. (Briceño Guerrero, (1987) 2009, p.51)

Luego, las claves aparecerán en distintas configuraciones de reconstrucción semántica y ello es posible en la lectura en reversa de algunos textos (los más abstrusos y deliberadamente experimentales) de Trejo, que nos conducen a leer en retroceso, o desleer; este efecto es causado por lo que se considera el texto-espejo. El texto invertido tiene que ser reflejado. Vaciar la semántica del verbo y hacer retroceder al lector en su tiempo-espacio, hacerlo verse en su precariedad, son obra de alquimista o mago y, no obstante, del escritor: Trejo.

Trejo no crea desde la nada, pero intenta volver a la nada lo existente; ha retorcido el verbo y su sintaxis para reconstituir el lenguaje. Semejante subversión presupone que es él un inconforme, alguien que no encuentra en el sustrato de lengua que lo abisma su propio discurso: como el *decir* no le es suficiente, se posiciona desde el lado opuesto, el *no decir diciendo* pero desde sus propios códigos. Porque la palabra en los *trejos* (para emplear un término usado por Sifontes (1992) en referencia a los cuentos y novelas de Trejo) no se limita a decir sino a mostrar, como en claro diálogo de las palabras como actores, personajes:

los textos de Trejo –vale llamarlos, con justeza, los *trejos*–, ...lejos de ser culteranos o conceptistas, son textos de despojo, (...) Los *trejos* son textos-espejo, y como todo espejo invierten la imagen en ellos proyectada (...) El protagonista es la escritura: la escritura despojada.” (p. 7)

De este modo, tenemos lo que ha de considerarse una antítesis literaria, lo cual es propio del surgimiento de la posmodernidad literaria. Mbaye (2014) asevera que en la posmodernidad: “La nueva estética está considerada como anti-arte. Las novelas son inclasificables. El arte de narrar se vuelve deliberadamente incoherente y el lector tiene la impresión de leer anti-novelas”. (p. 204). Con la obra trejana, estamos ante un proceso intrincado de realización artística por lo abstruso que puede resultar para el lector no iniciado en los laberintos de la palabra. Es tal la patente trejana posmodernista, que en nuestra asistencia a sus obras nos enfrentamos a operaciones de deconstrucción y de fragmentación del texto; el mensaje está disperso y hay que resolverlo como un puzzle, de allí lo de texto-puzzle, para asir verdaderamente el mensaje. En su ejercicio literario, la propuesta de Trejo nos conmina al extravío, al delirio, a la vuelta a nuestros primeros balbuceos, “balbuceo adánico”, no para que nos perdamos sino para que nos reencontremos con un ser más prístino que se ha extraviado en la maraña de los días y de las costumbres: por eso quiere hacernos retroceder, por eso quiere que ahondemos en nuestra vieja “casa del verbo”, donde la palabra era artificio extraño. Volviendo sobre las palabras de Briceño Guerrero (1987) 2009, hay en ese viaje a la región transparente algo que aterra al dejar a las palabras huérfanas de significado: “una vez en libertad completa, la voz repetida rompía todas las estructuras de mi mundo y abría un ámbito misterioso de inminente peligro indefinible donde resollaba el sagrado terror de la locura...” (p. 5).

Consiguientemente, ese umbral es traspasado por Trejo, porque allí donde yace el “sagrado terror de la locura”, allí, hacia donde quiere el autor que viajemos, es donde yace lo más genuino; el ser más acendrado, un sujeto palimpsesto que ha venido de la incomprensión del texto a la fascinación del descubrimiento, porque de otro modo no se puede entender la literatura de los *trejos*, el juego de los *trejos*. Y ese juego, precisamente, es un devenir no controlado por el sujeto, es, más bien, un dejarse arrollar por una fuerza superior que le produzca el efecto catártico de refiguración ontológica hermenéutica, que el ser latinoamericano del extravío necesita para su reconfiguración.

### **El ser jugado por los *trejos*: la deconstrucción textual para la reconstrucción ontológica del lector.**

El primer acercamiento a los *trejos*, como ya hemos comentado anteriormente, resulta difícil. Ni para el lector más acucioso es fácil sentarse de una vez y leer, y aun degustar los *trejos*, más si éstos son sus más paroxísticos experimentos, como sucede en sus novelas *Anden lejano* (1968), *Textos de un texto con teresas* (1975), *Metástasis del verbo* (1990) o el cuento *Memorandum para cuando vuelva Dante*, de su libro de cuentos *Al traje, trejo, troja, trujo, treja, traje, trejo* (1980), entre otros. Puede representarse la contemplación de cualquiera de estos textos como echar una mirada a un vórtice en que todo da vueltas y la única alternativa es zambullirse para, una vez dentro, desentrañar ese universo, una realidad arrancada del orden verosímil. Se trata, pues, de una lectura de movimientos vertiginosos en la que no *entra* el lector convencional. Nótese que decir *entra* no es disponer del texto como de algo que dominamos, sino de *entrar* en algo que ya *es* para lo que hay que estar dispuesto a dejarse llevar. No son los *trejos* textos en los que uno pueda anticiparse, tampoco textos –los más experimentales sobre todo– en los que uno pueda detenerse en un punto determinado para continuar luego, siempre Trejo deja una comisura en su escritura por donde una coma, puntos suspensivos o ningún signo de puntuación corta el texto; allí la idea no es conclusa y hace que el lector, ya embebido de la lectura, no pueda sino seguir intentando completar esos textos truncados para desentrañar el mensaje, aun a expensas de estar siendo sujeto de una tomadura de pelo. Y ésa, precisamente, es la primera interrogante que ha de hacerse el lector ante los *trejos*: ¿Qué estoy leyendo? ¿Se trata de algo serio? ¿Cuál es el objeto del autor?

El problema, así planteado, es más precisamente ¿qué estoy haciendo? Ésa es en sí la indagación en que nos sitúa Trejo, y la respuesta no es sencilla ni fácil de encontrar si tratamos de obtener esa información del contenido a primera vista; es la forma la que plantea el reto. Se trata de una superposición de arquitecturas textuales, textos que prefiguran nuevas formas de espacios y personajes, descodificación de significados y significantes; es un quitar para poner, el autor ha desdesignificado para que el lector resigne. Si como hemos planteado anteriormente, los *trejos* pueden compararse a un vórtice, el planteamiento es de un *dejarse llevar*, un *dejarse jugar* tras zambullirse uno dentro de dicho vórtice. Un paso más adelante, ya el problema, entonces, no es simplemente del *qué estoy haciendo* a un *entrar en* o un *dejarse llevar/jugar*. En primer lugar, el juego en Trejo es el de la catarsis, así modela a sus personajes en la búsqueda de algo legítimo, pero en un camino incierto. Es catarsis en el sentido estrictamente aristotélico, puesto que supone reflejarse el lector en un espejo, y es catarsis en el sentido dado por extensión dentro de la psicología, que es el de sacar fuera todo lo que es aditamento fútil, emociones erróneas desgastadoras de la vitalidad. Si bien es necesario aclarar las dos acepciones de catarsis, el efecto esperado en el

drama planteado por Aristóteles era el mismo, el de sacar fuera todo lo que consume al ser humano. Este es un efecto de enajenación, la enajenación del *sí mismo* que es ayudado por el *sí otro* que, desde ese otro lado, procura que el *sí mismo* tenga el garbo suficiente para dar el paso necesario y cruzar la barrera que le detiene; la barrera de lo ordinario y de lo racional, porque, precisamente -hablando de Trejo más como latinoamericano que como venezolano-, la barrera es la de lo ordinario, lo racional y lo costumbrista.

Desde un cuadro paródico de costumbrismo-racionalismo se plantea la ruptura; Latinoamérica es, si no un lugar lleno de promesas y mistificaciones, un continente de ficcionalización; así, el devenir de muchos movimientos y, en particular, el del realismo mágico, que da cuenta fervorosa de las mudanzas de nuestro continente por una fuerza que parece más casualidad que causalidad y que prefigura, en un efecto dual, la nostalgia por algo perdido y por la idea de utopía que ha fulgurado en todos los ideales de diversa índole; de aquí que nuestro continente sea una constitución quimérica de ficciones que configuran al personaje de búsquedas insondables y sempiternas. No es fortuito, asimismo, que Trejo nos quiera situar en unas coordenadas de personajes que buscan ese lugar ideal, la tierra prístina esencial (pueblerina o campesina) dejada para encontrar “oportunidades” y “expansión” en la ciudad. Pero esa búsqueda es sólo posible desde la intimidad, como veremos más adelante. El juego Trejo comienza en el efecto-espejo en que nos pone, para demostrarnos que somos el resultado de un sincretismo racial que nos hace ser sujetos de la deriva, pero que aún podemos tratar de escindirnos de esa parte incorporada a nuestra psique por años de conformaciones ciudadanas que, a decir del Dr. Luis Javier Hernández en la cátedra de maestría «*Historia y literatura: Los alfabetos del mundo*», anulan o excluyen al sujeto mismo, pero que, asimismo, debe reconocerse en esa ciudadanía como forma única de encontrarse a sí mismo y asumir su protagonismo de marginado.

Es la búsqueda del *sí mismo* en un espejismo. Ante ese espejo, el lector no puede ya sino atravesarlo, como el de la *Alicia* de Carroll. Pero en éste, Trejo nos muestra descarnados y abismados por nuestra propia precariedad para devolvernos vivificados en la renovación. Para esto, Trejo nos convierte en el personaje por excelencia de la tragedia, en las inmediaciones de un mundo absurdo en que aparece, desaparece o simplemente se interna en su interioridad para poder rescatarse a sí mismo. Porque ese personaje ha de recuperar su propio espacio, aquel que la vida pública le arrebató: el de su intimidad. Esta conciencia tan radical, ya precisada en *Hamlet*, la podemos comprender desde Gadamer, para quien “el artista moderno tiene una conciencia desgarrada debido a que ha perdido la comunicación y el espacio de la producción de su obra.” (Rodríguez, 2016, p. 26); la pérdida de relación comunitaria y estrecha con el fluir de la vida a plenitud deviene producto de la Modernidad. Con la Modernidad se había enfocado toda la fe en el hombre, en sus progresos y en sus grandes relatos. La cultura adoptaba una postura homogénea y uniforme, con atisbos a un orden totalitario que acabaría con la I y II guerras mundiales, dejando así un escenario desalentador, de pérdida de la orientación del hombre moderno como lo más notorio; el ser humano abismado dentro de sus propias entrañas se ve reflejado en un espejo de locura y sinsentido: el sentido no existe ni los propósitos antropocéntricos. Nace la Postmodernidad. La visión histórico-antropocéntrica desaparece, la homogeneidad de una sociedad luminiscente también (Mbaye, 2014). En lugar de la visión totalitarista antropocéntrica del mundo se plantean cosmovisiones que van, eventualmente, apareciendo, de acuerdo con Djibril Mbaye (2014), de la conformación de minorías que producen un fenómeno sin precedentes de fragmentación. Como producto de un desencajarse de la sociedad es que surge el artista de la

postmodernidad, y la vida en el arte se vuelve máxima expresión paroxística. El artista moderno para Gadamer, posee una conciencia desgarrada porque ha perdido su vínculo con su entorno social comunicacional (Rodríguez, 2017). Nuestro artista incomprendido y de visión desgarrada es Oswaldo Trejo, su obra es:

Obra de búsquedas, de insistencias, acaso incomprendida e incluso negada por muchos. Obra inserta en la contemporaneidad, en la tradición caligramática de las primeras experiencias poéticas rebeldes ante la página, en el reto del juego, del abismo interior y del balbuceo adánico. (Sifontes, 1992, p. 7).

Toda esta panorámica conduce a la presuposición de una refiguración ontológica que es planteada a través del juego. En este sentido, en el personaje trejano, representado en el niño o en el adulto, hay una búsqueda del juego, pero también del espacio íntimo; el espacio íntimo que remite a la interioridad del ser, en principio prístina y llena de ilusión (la del niño) y luego un intrincado laberinto de la memoria que se hace nostalgia (la del adulto). La intimidad del niño es pública porque no sufre la censura de los adultos, vive el juego como fase natural de su edad, en cambio, el adulto que regresa por el reducto de la memoria hacia la infancia, pues no tiene otra forma de regreso, apela a la nostalgia desde la infancia, porque: “la infancia, (...), es un elemento que se erige como reducto de la memoria, concebida ésta como lugar, comarca o región para tratar de apaciguar la nostalgia de los personajes y del yo de la enunciación...” (Hernández y Pérez, 2012, p. 32)

De manera, pues, que desde los vértices de la nostalgia y el espacio íntimo del juego, –si bien en la Postmodernidad la nostalgia prefigura una etapa anterior fallida, en el caso de Latinoamérica es la nostalgia por un tiempo pretérito de ensoñación y por la utopía–, Trejo invita al lector a entrar en el juego, como bien lo dice Lourdes Sifontes, que su obra es “el reto del juego” y “balbuceo adánico”. Su discurso es el de la búsqueda nostálgica de lo originario más acendrado, complejo de la Arcadia, renuncia a la dura obligación de vivir sin espacio íntimo, a ser invadido. Como operación mediata, el juego aparece en Trejo como sustancia pura y acendrada, porque es el juego en que los jugadores no son los creadores del juego, el juego *es*. Como en la conversación, que no se crea, sino que se produce, todos sus participantes entran en ella para ser abandonados a la misma y ser envueltos en ella sin saber su curso y su devenir –bastante similar a la experiencia del santo taoísta que no busca al Tao, sino que se deja arrollar por él, vaciándose de contenido sapiencial, de memoria, inteligencia, simpatías y antipatías, amor y odio, etc.–, así se plantea el juego en los *trejos*, como una forma de perderse para encontrarse a *sí mismo* (lector, que reescribe lo que lee) por el *sí otro* (el autor, el texto, el personaje, otros).

Como textos-despojo, los *trejos* suponen una renuncia y una transposición de todos los elementos lingüísticos empleados, como metátesis total. El niño déjase jugar en el juego en su puro estado de abandono, vive en la dimensión de la intemporalidad, es libre y feliz. Digamos que, en vez de con juguetes, el niño juega con palabras a su antojo; el resultado será una total arbitrariedad —y ¿qué son todas las lenguas sino un conjunto arbitrario que se constituye en orden para comunicar?— que valida así un nuevo constituirse. Ese juego no puede ser otro que el comparable al de los animales, como el de los perros cachorros –y aun de adultos– o como lo ilustra Gadamer en *Verdad y método* (1977):

el gato elige para jugar una pelota de lana porque de algún modo juega con él, y el carácter inmortal

de los juegos de balón tiene que ver con la ilimitada y libre movilidad del balón, que es capaz de dar sorpresas por sí mismo. (p. 149)

Trejo nos juega. Él mismo ha sido jugado por sus propios textos, y esto si se quiere no es algo nuevo, pues es de suponerse que cada lector juega y es jugado por el texto que lee, pues la lectura es una operación de renovada configuración que ofrece múltiples interpretaciones a cada nueva lectura. Tal como fue experimentado por Cortázar, este tipo de textos, –textos-despojo, textos-espejo– conducen a un reto mayor, ante los que el lector primero renuncia, y de éstos, sólo aquéllos que sean valientes regresarán a la búsqueda, al desciframiento. Y como juego en que quiere jugarlos Trejo –o que nos juguemos por sí mismos–, el planteamiento de su metátesis es el de la reconfiguración; pero no logramos llegar a esa reconfiguración por él, sino que la propia obra en su autonomía nos reconfigura, pero para ello es necesario dejarse llevar, entregarse, para ser despojados.

En este sentido, las palabras en su metátesis nos gobiernan y nos juegan, despojadas ellas, muchas veces, de su significado prescriptivo, porque, como ya se ha citado anteriormente a Sifontes (1992), los *trejos* son textos-espejo, y a través de la imagen invertida ofrecen una operación de despojo, la palabra despojada de su significado así nos habla, en su caos nos conduce a deslastrarnos de lo que obstruye la mirada, lo que obnubila la plenitud de ser. La palabra despojada no es un hecho fatuo en la literatura; es, ante todo, un proceso de deconstrucción de esta, de dessignificación para resignificar; es un acto fundacional sobre lo ya fundado: el nuevo alfabeto. Y la idea de ese nuevo alfabeto se fundamenta sobre la base de resignificar al lector por esa palabra despojada, porque se dessignifica para significar nuevamente, he aquí el quid de la cuestión. Es un nuevo constituirse -camino duro, pero pleno y acendrado- porque, en el caso Trejo, se trata de devolvernos a nuestra infancia, a nuestra vieja residencia, donde éramos incipientes seres en apertura al mundo de los significantes.

Situándonos en la palabra misma como vector, vehículo y artífice de las cosas, el estado de acendrada escritura deshace toda mácula y/o estigma que mancille al ser. La palabra ha de depurarse para ser vínculo con el mundo en que nos circunscribimos; de aquí que ella misma sea el vehículo por el que se ha mistificado el mundo que nos circunda, tras ser conscientes de ello. La palabra como punto de inflexión para resolver nuestra existencialidad, la palabra para desatar nudos, la palabra-juego. Para lograr ese maridaje, Trejo ha tenido que roer el hueso duro del lenguaje que “no es sólo un hueso duro de roer sino también lo más oscuro de la experiencia humana.” (Rodríguez, 2016, p. 108). En este sentido, para Gadamer la reflexión sobre el lenguaje representa un “acercarnos a las tinieblas”, cosa en la que concuerda Briceño Guerrero. Se trata de un tránsito caliginoso; sobre todo, descubrirlo en nuestros primeros pasos por la vida resulta infructuoso al principio. Las cosas, mientras no se sostienen en el lenguaje, están lejos; pero, **mágicamente**, la alquimia del lenguaje nos las pone en nuestras narices.

El automatismo surrealista supone una vuelta por vía del sinsentido; el balbuceo *Dadá* -con que fuera designado el movimiento subsiguiente al surrealismo- es la forma de un primer balbuceo con que nos acercamos al mundo. En francés, este vocablo es caballito; y el caballito es un vehículo y es un juego de vaivén. El juego en que podemos ser jugados como nos plantea el juego de Gadamer (1977), un juego de vaivén que no tiene

iniciadores ni autor, movimiento espontáneo iniciático. Por supuesto que hay una diferencia entre el automatismo puro de los dadaístas y surrealistas y los *trejos*, pues, desde luego, estos suponen una elaboración minuciosa que no es materia impensada ni automatismo puro, más **sí ha de pensarse como ejercicio inicial tal vez**. El **intrincado proceso de los *trejos*** ha sido trabajo arduo de elaboración y reflexión, porque posee una intención directa y deliberada. Por los tránsitos de la caligine del lenguaje es que -sólo como ejercicio inaugural- es posible la práctica de la palabra automática y dejada escapar de su camisa de fuerza-significante; pero la estructura de nueva forma sintáctica delata la certera intención de deconstrucción y fragmentación para la reconstrucción del lenguaje, **y así lo ratifica Sifontes (1992), quien asegura que:**

nada hay de automatismo en esta obra poética, la *dispositio* de los *trejo*, esa fruición del detalle que de pronto torna a ser sugerencia atmosférica, ese entramado sin anécdota que se revierte en microanécdotas reiteradas, en acciones, en acciones sucesivamente adjudicadas a distintos sujetos, ese intercambio de posiciones de palabras para fundar de común acuerdo, manifiesta un alto grado de conciencia de la escritura, de la tesitura. (p. 8)

En este orden de ideas, los *trejos* son unidades textuales pensadas para hacer caer al lector valiente en un viaje que le invita a regresar a su niñez, desde la forma más que del contenido, como en osados experimentos tales que *Textos de un texto con teresas* (1975), o *Memorándum para cuando vuelva Dante*, de su libro de cuentos *Al trajo, trejo, troja, trujo, treja, traje, trejo* (1980), donde la lectura se hace verdaderamente infructuosa, lenta, desacompasada, como cuando dimos nuestros primeros pasos en el aprendizaje de la lectura, pero conscientes ya de esa experiencia pretérita caemos en la cuenta de que nos reinauguramos en una nueva lectura, un nuevo *alfabeto del mundo* que nos subvierte mientras se subvierte a sí mismo, porque devenido del mundo ya conocido por nosotros, hace ruptura con la imagen objetiva/real para entrar en el espacio de las intersubjetividades (primeramente lector/autor), pero desde el autor en el sujeto mundo. Porque, según la perspectiva sociocrítica de Edmond Cros -como se analiza en Escobar y Juliana (2017)-, los fenotextos son la conformación de microsemióticas; el autor, como sujeto transindividual, se diversifica inconscientemente y, así, hace que sus lectores vean a través de su lente las múltiples miradas que son una misma que se repite, se resignifica por ser la de cada ser individual incorporado en el texto, que es dispositivo translingüístico. El genotexto resume, así, la suma de todos los fenotextos que son microsemióticas, conformando, desde el espacio intratextual e intertextual, el total de contradicciones en juego en el texto.

En su reconstitución, el proyecto narrativo de Trejo podemos plantearlo como *renunciación a la imposibilidad para la apertura a la posibilidad*, vía del juego en que logremos reconocernos sujetos jugadores para reconocernos sujetos jugados. Es renuncia a la imposibilidad de deshacerlo todo para crearlo nuevo desde la nada; pero no una nada definitiva, sino una en la que se pueda crear desde lo creado, destruyendo lo edificado para construir de nuevo desde lo que yace debajo de todas las capas destruidas superpuestas. La tesis presupuesta sobre la literatura Trejo podemos aducirla en fragmentos narrativos de algunos de sus cuentos; tal es el caso de *Sin anteojos al cuerpo*, en el que Hermágoras, personaje protagonista –un muñeco de trapo que es un filósofo–, dice:

No es posible hallar lo irreal. 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 sus nombres no es posible que lo encuentre. Y además, yo no tengo Dios. (Trejo, 1994, p. 29)

Con ello, el autor nos remite a varios aspectos, dependiendo del ángulo desde el cual se mire; no obstante, estos no resultarían contradictorios: ante todo, la imposibilidad de encontrar lo irreal por lo irreal se presenta como empresa inútil, lo irreal resulta posible como forma contrastable con lo real, con lo verosímil. El mundo ya ha sido “creado” y, sin embargo, para Hermágoras no hay Dios, él no lo tiene. Del mismo modo que en Zaratustra, el camino del filósofo es el de la muerte de Dios, es la autocreación del *sí mismo* con el máximo potencial humano. A su vez, ello confirma que el despojado de Dios se vuelve creador. Ello conduce a pensar que, como las cosas ya existentes poseen nombres, hay que cambiarlos y el pasado debe desaparecer. Es tarea imposible para el ser humano deshacerse de todo ello: Dios, los nombres de las cosas y la memoria son constructos lingüísticos, el pensamiento y el fortalecimiento de la memoria se sostienen por nuestra capacidad de recordar y de enunciar por la palabra. Pero Hermágoras ha dejado de ser un ser humano, es un filósofo. Ha sufrido una transformación, (humanización-objetualización); es un artículo anacrónico que duerme en una caja de pasas, un muñeco de trapo. En cualquier sentido, la imposibilidad de lo irreal es la imposibilidad de la renuncia al pasado, **más la posibilidad a la memoria** y, por ende, a la nostalgia y la utopía. La intimidad de Hermágoras es nostálgica; él es una exhibición atávica que, de repente y por mera casualidad, algún transeúnte advierte en una casa que se desmorona; y sirve, de momento, para burla y diversión. Aun el ser filósofo ha sido para Hermágoras un devenir de estar sin hacer nada, solitario y en esa casa olvidada. En este sentido, ¿qué le queda, pues, al huérfano de fe y de Dios por hacer? Refundar, reconstituir, reformar. Todo imperativo con *re* para abolir y resignificar desde el propio lenguaje. Por otra parte, verificamos una clara isotopía del espacio irreal con la nada, pero también con la utopía y la memoria, puente entre el *ser* y el *no ser*. Y es ése el juego que nos propone el autor, el del riesgo, del peligro de borrar las fronteras de las diferentes dicotomías, la senda del santo taoísta, ante la que el “lector hembra”<sup>1</sup> renuncia, porque es la propuesta de la novedad y lo desconocido, del juego y del ser jugado, de la seriedad, la seriedad del juego:

El juego mismo siempre es un riesgo para el jugador. Sólo se puede jugar con posibilidades serias. Y esto significa evidentemente que uno entra en ellas al punto de que ellas lo superan a uno e incluso pueden llegar a imponérsele. La fascinación que ejerce el juego sobre el jugador estriba prácticamente en este riesgo. (Gadamer, 1967, p. 149).

Dicho riesgo del juego es el del texto mismo, que es dispositivo lúdico incompleto que se completa con el lector: porque si la obra funciona, debe ser completada por el lector. Para que se complete y se juegue, el lector debe acogerla y comprenderla desde sí para interpretarla justamente. Si la novela convencional tiene un comienzo y un final, en Trejo nos encontramos ante el factor de inconclusión o desmoronamiento del texto. Adrede deja el

1 Término utilizado por Cortázar para referir al lector que no es arriesgado, que no gusta de los retos eclécticos de nuevos horizontes literarios

autor comas en vez de puntos y aparte, para sujetar al lector en el suspenso de cierta incomprensión ante la que ya no puede haber renuncia al texto. Las novelas Trejo tienen un funcionamiento particular de juego que atrapa y que hace que no nos podamos deshacer de ellas; en el sentido más estricto, nos juegan para que las completemos y nos autocompletemos. Hay en Trejo un espacio para la lectura de los espacios vacíos y las formas en que las letras y signos de puntuación son protagonistas; figuración estética, se repiten las palabras y signos hasta el hartazgo, cada tanto, como para producir eco y resonancia de una voz que, tras no haber sido escuchada en su momento, se revela ante el lector para que éste la haga suya. En Trejo:

la experiencia de la obra de arte consiste en ese libre juego en el que participan en igualdad de condiciones tanto el texto como el lector. Ningún texto poético está acabado sino que se completa, se “rellena” en la lectura.” (Rodríguez, 2016, p. 155).

### **El ser hermenéutico en la propuesta narrativa de los *trejos*.**

Ante la panorámica presentada en todo lo antedicho, los supuestos del análisis literario de la obra narrativa de Oswaldo Trejo nos sitúan ante una propuesta propiamente hermenéutica-ontológica. Es preciso reconocer en la obra trejana un examen profundo del ser en cuanto a *sí mismo* como rebelarse ante la revelación de su *sí otro*. Esto es, dicho de otro modo, que hay en la sustentación de sus personajes una actitud de rebeldía contra el *sí mismo*, porque es necesaria dicha rebelión para encontrar, dentro de ese *sí mismo*, un *sí otro* más acendrado, más auténtico. Es decir, la *búsqueda de la posibilidad dentro de la imposibilidad* consiste, primero, en el hallazgo de la propia naturaleza modificable del ser para reconocer que, si otros –el estado, la cultura, la religión, la educación, etc.– pueden influenciar y manejar al sujeto, el sujeto mismo se busca en su interior; trata de rescatar su espacio íntimo descascarando su ser-palimpsesto, se aleja de la vida pública para poder encontrar su ser más prístino y, por ende, más genuino.

Desde esta perspectiva, el sujeto tiene que abolir la realidad tal como le ha sido entregada y debe reinventar sus códigos, fundar un nuevo alfabeto, su *alfabeto del mundo*, que es, a su vez, un alfabeto originario, porque deviene del hallazgo de una escritura primigenia debajo de todas las capas agregadas. Ante este descubrimiento, el sujeto desafía a la cultura, porque el concepto de ésta ha sido impuesto; su asunción ha sido resultado de un complejo paradigmático de ideologías engañosas que se imponen (en las más de las ocasiones sin que parezcan impuestas dado su marco referencial-social-colectivo; ejemplo: lo nacional-identitario ligado forzosamente a lo político-partidista) desde los aparatos de poder. Ese ser prístino que es el *sí mismo*, al reflejarse en el espejo, revela al *sí otro* que es resultado de ese concepto de cultura; de allí que el sujeto se rebele contra sí mismo para poder liberarse, desde su intimidad, de aquello que no le permite ser autónomo. Toda sensación de libertad o autonomía anterior ha sido un constructo ilusorio –un espejismo– que ahora queda expuesto y, por tanto, opera una transformación de dicho sujeto hacia su *sí otro rebelado*, puesto que el *sí otro revelado* anteriormente en el espejo ha sido derrotado. Esta rebeldía del sujeto ante la revelación del *sí mismo* en el *sí otro* –un sujeto ajeno a sí mismo, creado por el concepto impuesto de cultura– no es fortuita, sino producto de su naturaleza

de sujeto transindividual que se desdobra y comporta múltiples microsemióticas: el sujeto es un resumen de la colectividad, de su grupo familiar, de su grupo laboral, de su grupo social y de su cultura –la impuesta–. Dentro de esas semiosferas, él es un texto en sí mismo que ha absorbido fragmentos de los otros textos; su familia, sus coterráneos, instituciones, clubes, y la sociedad. Toda esa amalgama transforma y determina al sujeto; sin embargo, no es reforma vindicativa, sino más bien una masa amorfa que lo deforma porque tiene como finalidad desorientarlo de sus reales fines, sean estos personales o colectivos, para conducirlo por el redil del orden que satisface los fines e intereses ajenos a su ser individual; los fines e intereses de los grupos de poder. Por ello, el sujeto padece el fenómeno transformacional de la enajenación para la alienación, lo que lo convierte en un sujeto ajeno de sí mismo, extraño a su esencia; todo ello orquestado mediante una vía simbólica subliminal.

Los mecanismos de construcción semiótica de la sociedad industrial han conducido al sujeto a insertarse dentro de una *cultura de masas* donde los signos están mediados en términos de control social y mediado de acuerdo a una economía política como discurso de referencia para su producción. (Hernández y Parra, 2016, p. 70).

El sujeto trejano es, ante todo, un insurrecto -activo o pasivo- que se rebela contra su *sí otro*, el cual es en realidad su *sí mismo* deformado y despojado de autenticidad por una sociedad domesticada para ser, de acuerdo con los autores antes citados, *cultura de masas*, alienable y controlable, que no tiene asidero propio; sino que su suelo de sostén es deleznable y en él se pierde la identidad original propia de cada ser como producto cultural, la cual debería devenir de lo que le es auténtico. Para ejemplificar y demostrar este postulado, citaremos algunos fragmentos del cuento *Una oferta de trabajo*, del libro de cuentos *Depósito de seres* (1965), en que el sujeto trejano nos plantea un dilema recurrente en la búsqueda del ser libre, de una intimidad propia, que es empresa del artista en aras de una autonomía y vida sin ataduras rutinarias. Asimismo, se plantea en dicha narración -aunque no de forma directa-, la producción de una obra de arte propia como resultado del fuero interno más prístino del artista, el cual se ve oprimido por una sociedad que no le permite realizarse. Trasíbulo o Lucas –su *sí mismo* y su *sí otro*–, es un sujeto que se rebela pasivamente, Lucas es quien desea ser el sujeto de la intimidad, y Trasíbulo su *alter ego* doblegado. Lucas es su ser más prístino y acendrado, su ser íntimo, como dice en un párrafo de la narración: “En sus horas de intimidad o al ir solo por las calles en busca de trabajo se decía “Lucas”...” (Trejo,(1965) 1994, p. 76). Podríamos decir que Lucas es -aunque no el nombre de bautismo del personaje- su *sí mismo* rebelde que se enfrenta al pasivo y dócil Trasíbulo, al que sus amigos tratan de “hombrecillo”. El debate interno de nuestro personaje es el de abandonar la obligación, que le ata al trabajo monótono y mediocre de una agencia de alquileres, de la manutención de su hermana –madre soltera– y sobrinos. Con la determinación de encontrar algo mejor para sus propios intereses y la ayuda a su hermana, intenta encontrar otro empleo que, como un espejismo, se vislumbra prometedor para terminar convirtiéndose en añagaza. Esta oferta que atrae al personaje es una clara alegoría a la búsqueda del espacio íntimo, así planteada por Trejo, puesto que Trasíbulo encuentra en esa “oferta de trabajo” no solo una oportunidad laboral, sino un espacio de intimidad y plenitud. Es pues el lugar de trabajo un *observatorio*, cuya representación puede metaforizarse en el cosmos como lugar del ensueño nocturno del artista y de los seres meditabundos y sapienciales. Esta suposición se contrapone al engaño que supone la rutina

del empleo cuyo horario es de 24 horas; esto, en términos marxistas, se traduce en explotación y desgaste de las energías potenciales y creadoras del individuo, sin dejar lugar para la reflexión, el esparcimiento o la recreación; actividades que suponen la posibilidad de que el sujeto se sienta pleno y satisfecho de vivir. Trejo expone el problema en la narración de la siguiente manera:

El mayor problema se centró en su arte porque el *hombrecillo* deseaba conservar su reputación de sacrificios hechos para defender de cualquier interferencia ajena, su pintura y sus inquietudes estéticas... dentro de ese orden de preocupaciones inmediatas, al *hombrecillo* no le degradaba el lugar, “para estar solo y lejos de la disparatada ciudad” (...) Allí podría leer más libros, gozar del paisaje y del atractivo mundo físico del espacio. ((1965) 1994, p. 83).

Si se observa atentamente, el término *hombrecillo* empleado por el autor, no es peyorativo desde su perspectiva. Trejo ha tomado una expresión del vulgo en el interdiscurso —presente en su espacio intratextual y analizable desde la sociocrítica de Edmond Cros— que, en el sujeto transindividual (colectivo), surge de lo no consciente (Goldmann, 1966), que se manifiesta como forma empleada entre personas, a veces como forma afectiva, otras como forma despectiva, peyorativa. Desde una figuración patemizada, Trasíbulo da la sensación, por instantes, de ser un niño. Se baraja así la idea de que el artista -en clara isotopía con el niño-, comparte el deseo de una libertad sin condicionamientos. En el niño, esta libertad es un hecho garantizado desde el bienestar que le brindan los padres; pero en el adulto, se convierte en una lucha y una nostalgia. Por ello, en su búsqueda de intimidad y apropiación de dicha libertad, el sujeto viaja inconscientemente, desde la nostalgia, hacia su niñez. Del mismo modo que el niño se enfurruña cuando le ordenan que ya es hora de acostarse o de ir a comer y que debe dejar de jugar, el artista ha de estar en clara pugna con el orden impuesto, ese espacio en que él no tiene el suyo propio, sin intromisiones de ningún tipo. Además, Lucas el rebelado, de acuerdo con el texto arriba citado, no quiere “remar en su contra”, como reza el poema de Whitman *La sociedad de los poetas muertos*. Desea “conservar su reputación de sacrificios hechos para defender de cualquier interferencia ajena, su pintura y sus inquietudes estéticas”; y aunque este deseo parece ser más propio de su condición de artista, es también una sujeción a un círculo social que lo manipula; al círculo que se circunscribe como artista y que ejerce sobre él una presión social, ética y estética; un campo de poder ante la opinión pública. Mas, para llegar a entender el mensaje real que nos quiere transmitir Trejo en esta narración, es importante hablar de la noción de espacio, que es en el texto literal, metafórica y polisemántica: el espacio sideral —el universo o cosmos—, su espacio de trabajo —el artístico y el del salario, ambos en pugna— y el espacio invadido que ahoga al espacio íntimo, el de la vorágine social. Como universo es pluridimensional: o es el Universo allá fuera de la atmósfera terráquea o es el propio universo del sujeto artista que busca su propia legitimidad, su propio alfabeto; un espacio cosmovisionario. Es, a la postre, un espacio de ensoñación y nostalgia, en el que deviene el sujeto como producto de un deseo frustrado y colectivizado. Todos los sujetos añoran su espacio propio, aunque, obnubilados en la masa amorfa que los consume, no lleguen a estar conscientes de ello. Tampoco es fortuito que sea así, la satisfacción de los deseos e intereses hace más independientes a los individuos, y el aparato de poder los prefiere en lucha sempiterna por sobresalir bajo los cánones impuestos por la cultura ideologizante. De esta manera, logra mantenerlos domesticados y

manejables; jamás insurrectos. En este sentido, Trasíbulo representa a un individuo distinto de los demás, no sólo por ser consciente de su condición y lucha, sino porque dista por mucho del sujeto de la *cultura de masas*; es, además, un verdadero sufridor de su situación antagónica. El antihéroe de la tragedia. Y es por ello que el final de la narración queda abierto a si él decide aceptar la oferta o dejarla de lado; se nos presenta como un sujeto rebelde aunque pasivo, tal como lo demuestra su ensoñación:

se le apareció una ciudad toda borrosa, sin edificios, sin casas y sin quintas. Los habitantes habían hecho un plebiscito para eliminar estas manifestaciones de comodidad ciudadana, resolviéndose a cumplir la mayor parte de sus vidas en los automóviles de todas las marcas y modelos, hecho que necesariamente convirtió a la ciudad en un despejado valle de carreteras y avenidas, de autopistas y garajes, de señales de tráfico y accidentes. (...) Los habitantes eran felices con aquella vida un tanto nómada e impulsada por la gasolina (...) El hombrecillo fue a la escuela creada para enseñar a los ciudadanos los derechos y normas para ser felices en aquella vida práctica y de promiscuidad organizada. (Trejo (1965) 1994, pp. 80-81).

El ensueño del personaje, recuerdo de “uno de sus sueños de recién llegado del extranjero”, es una clara metáfora, satírica y paródica, de la pérdida de la intimidad, abolida ésta y sustituida por “una vida práctica y de promiscuidad organizada”. La idea de sustituir el espacio íntimo por vehículos y una vida nómada, prefiguran la idea de una metamorfosis; la del sujeto que desaparece como *ser*, dueño de su intimidad, para convertirse en una máquina, porque las “manifestaciones de comodidad ciudadana” son eliminadas; la ensoñación muestra la vida acelerada y sin perspectiva de un humano objetualizado en su automóvil, porque ese sujeto motorizado se siente más que el peatón; el mundo le pertenece a las marcas y modelos de autos, la máquina no sirve al hombre, sino que el hombre es esclavo de la máquina. La máquina toma el lugar del hombre y prostituye al hombre en su “promiscuidad organizada”, porque esa promiscuidad será aceptable mientras exista dentro de un orden.

De manera que lo patente en la ensoñación es la idea de la transformación del sujeto motorizado que, dentro de la máquina, ha perdido su condición de peatón y sujeto de la intimidad. Como podrá evidenciarse en lo sucesivo y en el último apartado de este estudio, no será ajeno ni al autor ni a la condición de sus personajes –y como podrá verificarse en diversos autores de la geografía venezolana– ciertos lugares comunes respecto a muchos autores que migraron de sus pueblos natales a Caracas, o a cualquier otra ciudad metrópoli de Venezuela, partiendo de la visión de progreso, inicialmente promisorio, buscada en la vorágine metropolitana, y que paradójicamente se tornaría pesimista al sentir que para alcanzar mejores condiciones de vida debieron padecer el desarraigo de los lugares de sus infancias felices, por las cuales padecen la nostalgia por lo dejado atrás, y porque la ciudad es un proyecto fallido de la utopía.

Así, los términos “progreso” y “civilización”, pierden todo sentido para este sujeto del desarraigo; los supuestos avances no suponen una verdadera transformación del ser para su configuración hermenéutica, en aras de ser individuos autónomos y reivindicados. Todo lo contrario, el sujeto en la ciudad es un objeto propiedad del intrincado sistema político, económico e industrial que se alimenta de las ilusiones y ensoñaciones que, como

espejismos, son convertidos en añagazas para mantener al individuo controlado y como ruedecilla de un sistema maquinario ciclópeo. En un orden distópico de tales magnitudes, la aparente subversión del sueño fracasa en la urdimbre intrincada del sistema imperante, pues, además, en el texto trejano observamos que “los habitantes eran felices con aquella vida nómada e impulsada por la gasolina”, y la derrota del individuo se ve reflejada en que existe una “escuela creada para enseñar a los ciudadanos los derechos y las normas para ser felices”, tocando Trejo en esta parte el paroxismo de su sorna, pero siendo muy certero en su visión lúcida y realista de lo que otros, -los sujetos motorizados o sujetos-masa-, no son capaces de descubrir la realidad del sistema político-económico que los manipula.

Asimismo, develando la visión de la narrativa de Trejo en sus personajes, se puede verificar su visión distópica de la ciudad, ya no sólo como sinónimo de utopía fallida sino de atropello a la intimidad del sujeto, puesto que en la ciudad se prostituye al sujeto, convirtiéndolo en sujeto/objeto de consumo. En *Sin anteojos al cuerpo* de su libro de cuentos *Los cuatro pies* (1948) ya revelaba el autor su animadversión por la abrumadora vorágine citadina, expresando en las primeras líneas de la narración que “La ciudad es como un pequeño pueblo pues todavía en algunos barrios las gentes son más chismosas.” (Trejo (1948) 1994, p. 27). De esta manera, la ciudad no humaniza, no nos acerca en el diálogo: nos dispersa y enemista. En ella se refuerzan ciertas hostilidades. En las ciudades estas hostilidades y desavenencias entre conciudadanos no desaparecen, se solapan tras las máscaras de la apariencia y la hipocresía. El *sí mismo* padece una transformación por sus prejuicios, inseguridades y miedos, y se prefigura el *sí otro* de la máscara, la imagen social; y aunque el *sí mismo* muchas veces no está de acuerdo o en simpatía con los demás, más vale dejar el trabajo al *sí otro*, el de la máscara:

Recordemos que personas como las que habitan casas semejantes son caritativas, les gusta dar limosnas y consolar a los afligidos, a cambio de recibir unas gracias por lo que dan en nombre del Señor; contrariamente no se explicaría el gozo con que visitan enfermos y asisten a entierros, permaneciendo compungidos junto a puertas y cortinas, tan apacibles como el estar del sacerdote, del médico, del vaso de agua, de la vela en el altar, de las frases “no dejen de volver” o “estamos muy agradecidos”, de toda despedida. (Trejo (1965) 1994, pp.:80-81)

El sujeto del cuento citado, como los antes descritos Hermágoras y Trasíbulo/Lucas, tiene una ambivalencia entre lo real y lo irreal. Si bien somos sujetos de la dualidad y nuestro mundo circundante se maneja dentro del maniqueísmo más puro; ya hemos dicho antes que Hermágoras es un muñeco de trapo y se volvió un filósofo, y que Trasíbulo tiene su *sí otro* que revela su más íntimo deseo, **ser artista sin condicionamientos**. En *Así es como son*, Don Ramón es una especie de asceta que se debate en dos planos, se aleja más de éste, el terrenal, para acercarse más al otro, al inmaterial, del espíritu. Las vías que conoce son las que todos conocen; la zodiacal y de los oráculos. Pero en ese otro plano en que “Se viene diciendo (...) que es nave de las alturas y no porque sea avión”, Don Ramón busca el espacio anhelado por el ser que busca su autenticidad, el de su intimidad. Trasíbulo/Lucas y Don Ramón reclaman el espacio de la intimidad, como también lo hace Mauricio, personaje de *Horas escondido en las palabras*. Para muestra de ello los siguientes fragmentos:

Encerrado en el baño, Mauricio disfrutaba de una libertad que había añorado. (Trejo (1965) 1994, p. 95)

no hay duda de que cuando la casa esté sellada él se sentirá como Caín, huyendo de los ojos y de sus miradas envidiosas o acusadoras. Nada ni nadie entrará en su casa... (Trejo (1965) 1994, p. 47)

Le obsesionaba la idea de matar a alguien para conquistar una parte de su libertad dentro de una cárcel... (Trejo (1965) 1994, pp.77-78)

Por su parte, Hermágoras, o “*el cojo*”, como también es llamado, es un personaje del ostracismo más puro. En su soledad desproporcionada, el simple muñeco de trapo/filósofo rumia, como un Gregorio Samsa, los tiempos felices, sin pretender la victimización, sino aceptando el devenir indeclinable estoicamente en su territorio de irrealidad-intimidad.

Respecto al tema del chisme en Trejo y de la máscara, el chisme tiene sus raíces en el prejuicio, y a su vez, el prejuicio es producto del miedo. El miedo engendra inseguridades que saltan ante nosotros al ser enfrentados en el espejo de la conciencia de ese sujeto que se espera de nosotros, el *sí otro*. El *sí mismo* se esconde detrás del miedo y de las inseguridades, prefigurando así una máscara que destaca lo que queremos emular pero que no somos en esencia, mientras el *sí otro* es una manifestación de múltiples egos –incluidos alteregos– que entran en contradicción entre sí, producto de la confrontación del *yo* con el *ello* y el *superyó* freudianos. Estas confrontaciones internas del sujeto no son fortuitas sino que devienen producto de la cultura –lo que conocemos como cultura–, que a su vez es el producto de un complejo ideologizante diseñado por los mecanismos de poder económico y/o político, su fuerza y su dominio no son perceptibles para el ciudadano común porque “la cultura como institución se asume en tanto mecanismo para la formación de los sujetos en función del paradigma imperante que los dispositivos del Estado en su conjunto buscan imponer...”. (Hernández y Parra, 2016, p. 72). La cultura del hombre-masa y del consumismo es la escenografía en que se contextualizan las condiciones para que el individuo sea presa del miedo a ser diferente y de estar a solas, consigo mismo, artífice de su intimidad. Así, podemos reconocer en distintos personajes trejanos a sujetos que como rebelados ante la idea de ser sujetos-masa se convierten en productos en obsolescencia: Hermágoras, Lucas/Trasíbulo o Don Ramón. Aún hay una característica más específica del sujeto que narra en primera persona en *Volver a nacer*, de su libro de cuentos *Los cuatro pies* (1948), que representa, en un empleo que pudiera decirse mediocre, a un sujeto adelantado, sujeto de ensoñaciones y meditaciones profundas, mediante las cuales manifiesta su rebeldía pasiva, mas no por ello menos válida de ser observada como cualidad de un sujeto anómalo, que se hace peligroso cuando contagia su inconformidad al sujeto-masa, sujeto borrego:

En un momento dado de la historia un sujeto determinado parece situado en una posición adelantada respecto de su tiempo, y otros parecen rezagados. En la medida en que el rezagado es siempre atraído por el adelantado, la brecha entre las dos posiciones y la serie de brechas existentes en la totalidad del sistema producen un dinamismo del proceso. Estas brechas históricas generan huellas semiótico

ideológicas y diversos tipos de efectos en la obra literaria observables especialmente en los espacios textuales de las *contradicciones*. (Escobar, H. y Juliana, B., 2016, p. 31)

Y para muestra de lo antedicho, en *Volver a nacer* el vigilante del museo ha tenido una ensoñación en su soledad y crea una isotopía con el espacio real, como añoranza de lo que él desearía ver realizado en éste, y que es como lo opuesto a la promiscuidad organizada de *Una oferta de trabajo*:

En la calle aparecían grupos de personas como las que habían vivido la noche del museo: sacerdotes y monaguillos y los que los seguían; hermosísima la mujer desnuda que posaba en otro grupo. ¿Por qué razón haría de modelo? Bailaban a su alrededor con música de épocas lejanas y presentes; y hombres y hombres y viejos y viejas y mujeres y hombres se apartaban a mi paso, abrazándose en las calles, encontrándose y amándose, y confundiéndose con centauros y faunos de las épocas mitológicas. (Trejo (1948) 1994, p. 37)

Además cuestiona el posicionamiento moralista de algunos sujetos mediocres del arte:

Oí a uno de mis amigos, más apegados a la moral que yo, diciendo que si se pudiera hacer una distinción entre lo que era moral e inmoral, el artista podría ser lo que más le agradara pero sin dejar nunca de ser artista. No hay artistas de la moralidad o de la inmoralidad, decía. Y cuando lo eran en la obra casi siempre dejaban de serlo en la vida. (Trejo (1948) 1994, pp. 34-35)

Y antes ha pronunciado como declaración de principios su proclama de libertad, como lo es la libertad más utópica, la del niño que jugando se abandona al juego, experimentando cada día algo nuevo: “Odio las profesiones. Todo lo he comenzado; nada he terminado: la perfección es la cumbre de la esclavitud. Felices los que cada día hacen una cosa distinta, aunque no sepan hacerla.” (Trejo (1948), 1994, p. 33). No obstante, en Trejo pareciera que este sujeto adelantado no produce un efecto en los rezagados; éste es una parodia, un ser que no produce el efecto esperado de un sujeto adelantado. Mauricio en *Horas escondido en las palabras* tiene la presencia de un don nadie, pero en medio de un juego de palabras se codea con seres de alta sociedad que terminan adulándolo por ser él el que logra el mejor escrito, pero la verdad es que la representación muestra que las semiosferas absorben al potencial autor o lo relegan por peligroso. La adherencia a los círculos configura la búsqueda de pertenencia y aceptación, pero Mauricio muestra todo lo contrario para no ser absorbido por esa vorágine social de la pedantería adulate. Lo mismo pudiera decirse del sujeto de *Volver a nacer*, que es para sí mismo en su intimidad su mejor versión, aquella que no es posible en presencia de los demás. El antihéroe de la tragedia, un ser de la nostalgia en procura de su propio espacio íntimo es lo que notamos en la caracterización de los sujetos trejanos; vistos como “un hombrecillo”, “un muñeco de trapo” y de Don Ramón se dice que “lo han enfermado los oráculos”. El señalamiento y la marginación están presentes en cada caso, del propio Hermágoras se dice que “Fue hecho de trapos, con medias deshilachadas, para vivir en un mundo que no le pertenece.” (Trejo (1965) 1994 p.31). Pero en este caso, más que un sujeto trágico es tragicómico y, no obstante, no le interesa que el mundo vaya como va, girando hacia la distopía, porque en Hermágoras podemos bien hallar una clara isotopía con el santo taoísta, que

sin desconectarse del mundo en sus altibajos, se mueve sin perturbarse en conformidad con éste, como un estoico, un cínico o un epicúreo. No busca la fama ni el renombre, es feliz en su irrealidad, no busca el sentido sino en su propio interior. Aunque resulta indiferente ante la debacle del mundo, se equivocaría quien piense que es egoísta, pues no hay composición del mundo distópico sin la comprensión del propio ser en su intimidad.

### **El sujeto palimpsesto: ¿sujeto de la enajenación o sujeto de la soledad?**

La propuesta del presente estudio sobre la comprensión y apreciación de la narrativa de Oswaldo Trejo ha conducido al análisis de sus personajes, enmarcado en la hermenéutica ontológica y de la obra de arte. Tal conclusión deviene de que en los *trejos* el sujeto tiene una representatividad relevante desde su caracterización, lo que invita a la comprensión del ser y la problemática de su realización en un mundo que lo abrumba y lo consume, robándole el espacio propio que le corresponde, por derecho, de ser sujeto de la intimidad y autónomo. Por ende, estos personajes son sujetos en deconstrucción, más que el propio texto, pues el texto hace de mecanismo lúdico para que podamos desarmar y rearmar al personaje. Así se cumple una doble funcionalidad: el texto se entiende desde el sujeto y el sujeto se comprende desde el mecanismo textual en que se desenvuelve. Tal como se ha estudiado en Gadamer, el sujeto es jugado, arrastrado por una fuerza superior, pero esta fuerza no debe ser ajena a él; si por un lado los mecanismos ajenos a su condición social y naturaleza individual lo deforman para la domesticación, el contexto patémico en Trejo sirve a su fundamento real y genuino. El carácter inmersivo de la lectura y de los personajes hace que el lector sea ese mismo sujeto, porque lo arrostra y pone tú a tú con el personaje, como en un espejo. Cabe preguntarse, en tanto todo lo expuesto, si no existirá una suerte de confusión de términos; ¿soledad o autoenajenación? ¿es el sujeto trejano el de la autoenajenación o el de la soledad? Ante todo, es preciso establecer un análisis comparativo de los términos: autoenajenación hace maridaje con aislamiento, y soledad, aunque suscita el aislamiento, es una condición diferente del estar aislado. Gadamer (1993) expone que “El aislamiento es una forma de la pérdida. Es la aproximación a otra cosa que en ella se pierde. Pero la soledad es, en verdad, un fenómeno muy ambivalente.” (p. 110), lo que nos indica que soledad por ser un término ambivalente no se puede relegar a la exclusividad de padecerla, sufrirla. En principio ella es un sufrir desde el abandono de los amigos, pero se padece involuntariamente: “El abandono de los amigos es abandono de la proximidad fundamental del otro. Tal abandono de la proximidad fundamental del otro está ahora, en estrecha vecindad con otro abandono, del que también tenemos noticia; estar abandonado de Dios.” (Gadamer, 1993, p.110).

Es, precisamente, el abandono de Dios, que otrora citábase en el fragmento de *Sin anteojos al cuerpo*, en el que Hermágoras confiesa no tener Dios. De él se ha dicho que “lleva tanto tiempo en casa que ha terminado por volverse filósofo.” (Trejo (1948) 1994, p. 28) porque la casa que él habita está sola y “Nadie la habita por miedo a que se derrumbe.” (Idem, p.27). Es evidente, en este orden de ideas, que la soledad de Hermágoras es la soledad del sabio, del filósofo sin Dios, como Zaratustra, para quien Dios ha muerto y se dispone a refundar una sociedad desde sus discursos, poniendo toda la fe, no en el hombre sino en un nuevo sujeto que debe ser reconfigurado. Pero Zaratustra falla en el intento tras sólo emplear su sabiduría filosófica, porque ésta ha de quedar anquilosada

en los libros, porque la sociedad en la que Zaratustra intenta plantar la semilla es suelo infértil; es una sociedad no pensante y mediocre, domesticada y servil. No obstante, el filósofo, el sabio no es un desahuciado en su soledad, puesto que:

La búsqueda de la soledad es esencialmente un descubrimiento que aparece en la conciencia a través de Rousseau. (...) no es natural que alguien quiera pasear solo. Mas quizá sea propio de todo tiempo de interioridad, y de la búsqueda de la inocencia de la naturaleza en la corrupción de las costumbres (...). (Gadamer, 1993, p. 111)

Y en el regazo de la soledad precisamente encuentra el solitario; el viejo, el niño, el sabio, el filósofo, el artista, el escritor, o todos a la vez, el gesto que no encuentra en la incompreensión de los otros:

Lo que se busca en la búsqueda de la soledad no es realmente la soledad, sino el “quedarse ahí” junto a algo, tranquilo con respecto a todo. Así se buscaba también en el camino del filósofo no realmente la soledad sino el callado aliento de la naturaleza que lo acepta a uno en su vida como con un gesto de simpatía (...). (Gadamer, 1993, p. 111)

El sujeto solitario es más bien un sujeto de la nostalgia que recurre a su memoria en su intimidad, cuyo sitio de ceremonia nostálgica es la infancia, en ella encuentra un lugar al que sólo puede retornar por sus recuerdos, de ahí el quid de la nostalgia, en que se funden un dolor y una tristeza deseada porque el ser la necesita como aliciente que da sentido a su vida:

el dolor es fuente de autorreflexión, oportunidad para reconocerse profundamente humano frente a las vicisitudes de la vida, (...) ese dolor no puede considerarse sólo una afrenta, sino también una oportunidad de resarcir lo no vivido, y a través de la nostalgia, recomponer lo fracturado, edificar sobre lo derruido.

la tristeza es un encuentro del hombre consigo mismo, un reconocimiento de su conciencia sensible. (...) la tristeza es considerada un pecado, una falta a Dios, porque el hombre triste se abandona a su pesar sin confiar en la deidad, (...) virtud del humano que puede vivir en la tristeza a manera de abstracción de la realidad, para contemplar y contemplarse a partir de la reflexión nostálgica como medio confesional y procedimiento artístico. (Pérez y Hernández, 2012, p.37)

Obsérvese pues, cómo la nostalgia es vehículo para “recomponer lo fracturado” y “edificar sobre lo derruido”, tal es la forma adoptada para los *trejos* por su autor; no hay nada que en su narrativa no sea una reconstrucción, pero antes deconstrucción, ya que por antonomasia toda lectura configura un deconstruir para reconstruir. Además, en complementariedad a las citas anteriores de Gadamer, sobre el abandono de Dios, observemos que la propia práctica de la nostalgia, la entrega a ella supone un sacrilegio; por ello, para Zaratustra muere Dios y Hermágoras no lo tiene. Es necesario, desde la soledad hacerse creador uno mismo, es la soledad “hogar del Ser para el encuentro con la realidad inescrutable” (De Petre, 2007, p. 20), y en el caso de Hermágoras,

soledad es hogar de su irrealidad –que pudiera bien ser sinónimo de realidad inescrutable–, y se cumple la realización creadora porque:

la soledad es testimonio común a todos los seres humanos: lo particular se diluye en representaciones colectivas primordiales, perpetuas, donde nacen el arte, la poesía, el mito, las producciones imaginativas, la belleza, los criterios estéticos, las creaciones artísticas, y el individuo se transforma en un creador. (De Petre, 2007 p. 21).

Se ha dicho ya, al inicio de este estudio, que hay un viaje que conduce de la incomprensión a la fascinación; fascinación por lo extraño, inusual, que debe ser motor iniciático de la búsqueda, de lo contrario no es sino burda fantasía de lo efímero; el que no posa dos veces la mirada en lo extraño, lo que suscita examen, es un frívolo al que lo fácil es mejor que lo que requiere esfuerzo y obstinación. El que rehúye a la fascinación erótica por lo desconocido –que en sí es algo conocido enmascarado–, lo ecléctico, es un ser que huye de sí mismo. En palabras de Fromm, estos no son capaces de amor propio, no se soportan en soledad, no pueden estar en la quietud contemplativa en la que se sublima la mirada, porque:

el que ama busca la soledad, porque el anhelo de capturar algo ausente que no puede ser suplido por nada presente lo satisface plenamente. La soledad también está de una manera deliberada en el viejo. (...) en la soledad de la mirada que ensombrecida nos contempla: ya no ve nada más, porque ya no espera nada más, porque ya no mira hacia adelante, sino que mira en sí. (Gadamer, 1993, pp. 111-112)

Esa soledad del viejo también representa a la soledad del escritor; el escritor, cual sea su edad, es un sujeto que es capaz de ver en sí para proyectar su universo interior, encontrando así crear contextos evocados y/o patémicos. Es en su soledad amada que puede capturar, lo mismo que el artista de cualquier otra área, lo que no es posible hallar en lo presente. Búsqueda que Trejo hace y logra capturar en *Andén lejano* (1968), donde la memoria prístina de la madre fallecida, en el hogar materno, se hace lenguaje de las cosas, la memoria instalada en el espacio y que, también, es un coloquio mudo de voces intermitentes que son otra memoria de otra madre: la Naturaleza, porque todos esos enseres dispuestos en una casa son un discurso ignorado por los dueños de éstos, pero no es el caso del protagonista de la novela mencionada, que en su aflicción encuentra ese lenguaje secreto; es la búsqueda del poeta en su nostalgia que le confiere el poder insondable del silencio sapiencial.

Si bien, hasta aquí, hemos constatado que los sujetos de Trejo son sujetos de la soledad, aún queda por aclarar si éstos son también sujetos de la autoenajenación. La enajenación es, ante todo, un *desprenderse de sí mismo* que supone un extravío y suscita extrañeza ante lo otro. La autoenajenación nos conduce a la idea de un sujeto que es forzado a la ajenidad hasta de su propia esencia, por fuerzas que sí son ajenas a su ser. El aislamiento como producto de la autoenajenación “tiene algo que ver con el devenir extraño del hombre en el mundo y en el mundo humano.” (Gadamer, 1993, p. 113). Este fenómeno se puede ver fehacientemente ilustrado en la era moderna, más que todo con la Revolución Industrial, teniendo algunas de sus mayores expresiones literarias en *La metamorfosis* de Kafka y en el cine en *Tiempos modernos* de Charles Chaplin. Venezuela es tierra ubérrima en

literatura devenida de ese lugar común que es la tragedia del hombre abismado en la vorágine del “progreso”, de la industrialización, del urbanismo y el acelerado vaivén de la metrópoli; sujeto sustraído de la periferia hacia el centro, el centro que lo convierte en pequeño engranaje desechable que no encuentra identidad en la urbe, en su generalidad. Ese rompimiento que se produce en el sujeto al encontrarse con el espejismo de la “ciudad vitrina” es el que da lugar al nacimiento de la nostalgia, complejo de la Arcadia, nostalgia que se acendra en el escritor para engendrar la utopía, barco hacia la deriva de las muchas embriagueces del alma, para poder conjurar el desarraigo y la añoranza por la edad más tierna en que la ensoñación alegraba, ensoñación que en el adulto se convierte en imagen subliminal que enmascara la realidad, porque el ser de la nostalgia muere para renacer como el Fénix por medio de la memoria y la palabra. Ha muerto de su niñez para ser exhumado en la ciudad que se trasmuta para él en espejismo de la utopía, pero cuya urdimbre lo intenta anular, convertirlo en pieza reemplazable, en objeto, en número.

La utopía, pues, se hace espacio de un complejo estructurado por la memoria, que es vehículo hacia la niñez y se acrisola en la nostalgia; es el reducto que sólo puede ser ensoñación y construcción imaginal para lograr aquello que no es posible asir ni aquello a donde no es posible regresar en el espacio, mas sólo en el universo de la palabra para recordar en un deconstruir para reconstruir. La utopía como hecho individual no es estatismo, no es en ningún sentido singularidad; mas aquello que sí lo es representa al individuo, pero en su contexto evocado se construye la figuración patémica que se proyecta en un colectivo. De la vanguardia de escritores venezolanos en esta senda, conviene destacar que conforman un movimiento de lo que se denominó neotelurismo, término acuñado por el poeta Eugenio Montejo y que Pérez y Hernández (2012) definen de manera clara:

El neotelurismo es una isotopía radicada en la memoria, es la región afectivizada que se transforma en enigma e incertidumbre, donde las nociones de paraíso se hacen difusas, laberínticas y claman por ser exploradas, indagadas por seres acuciosos que se interrogan e interrogan el entorno en busca de claves vivenciales para seguir sostenidos al mundo... (p. 12)

En Oswaldo Trejo esa región afectivizada se produce, claramente, como resultado de no hallar en la ciudad un sitio de esperanzas y expectativas para el desarrollo de un individuo pleno y libre, como lo hemos corroborado en citas anteriores de sus narraciones, que aunque el progreso se brinde con una sonrisa, ésta es hipócrita en tanto seduce al sujeto para emplearlo como pieza desechable de su engranaje; el desarrollo de la cultura ésa, que deviene de un supuesto progreso, busca anular al individuo convirtiéndole en un sujeto extraño a sí mismo (como le ocurre a Gregorio Samsa en *La metamorfosis* de Kafka), autoenajenado. De este modo, la autoenajenación termina por ser una conducta asumida y aceptada, en la resignación, porque se ejerce mediante los mecanismos de violencia que no insinúan tales; devienen de la generalidad y se asumen desde ella. Según Gadamer (1993), en la generalidad debe producirse un carácter identitario, pero los propios mecanismos de poder, las semiosferas como forma de sustraer de las periferias al centro, absorben a ese sujeto que no posee identidad:

Lo que marca nuestro sentimiento de esclavitud es (...) la comprensión de una *presión objetiva* que todo lo domina. Lo que experimentamos por todos los caminos es la complicación del sistema social de producción de trabajo en el que vivimos, por el cual la iniciativa del individuo se ve paralizada peculiarmente cuando intenta construirse un camino hacia lo general. (pp. 115-116)

En consecuencia, el individuo que así sufre una primera forma de coacción del sistema que rige a la sociedad, sobre todo en la sociedad post-industrial, no se identifica con lo convencionalmente establecido por la generalidad. Lo que está establecido es lo que debe ser y lo necesario es proveído por los mecanismos del sistema instaurado, centro de poder, poder político y poder económico, que serán los artífices de lo que será el nuevo paradigma de una cultura diseñada para el consumo.

otra experiencia de tal violencia, de nuevo una experiencia que al mismo tiempo es tan inocente como dura y tiránica. Me refiero a la presión *del consumo* a la que apenas puede sustraerse ningún hombre interiormente libre, ya que la organización de compra y consumo está exigida formalmente por la misma construcción de nuestro sistema económico. (Gadamer, 1993, p. 116)

Consiguientemente, para el citado autor, existe una tercera forma de presión, de violencia ejercida por los centros de poder, que tiene que ver con el ejercicio de la información en la opinión pública:

*la presión de la opinión pública* que no se produce por mandato, sino que es endulzada con su veneno dulzón de la política de la información. Todos nosotros estamos instalados en una corriente de información a la que no podemos sustraernos. (Gadamer, 1993, p. 116)

y añade:

La autoenajenación del hombre en la sociedad moderna es general y se aparea con la falta de transparencia y la extrañeza, de tal modo que el trabajo no parece producir sentido propio alguno, sino que sirve a un fin turbio. Esta esclavitud es la que se experimenta como autoenajenación de la sociedad. (Gadamer, 1993, p. 117)

De acuerdo a la teoría revisada no sería presumido decir que el sujeto de la narrativa de Trejo no es un sujeto autoenajenado, al menos es un individuo que se rebela ante las instancias que intentan manipularlo, sea que esta rebeldía sea activa o pasiva, tal vez una forma de inacción que resulta mucho más subversiva que la acción, como la no violencia de Ghandi o Luther King, como la inoperancia en el santo taoísta. Se prefigura así a un sujeto que está al margen de la normalidad y de la generalidad, un sujeto anómalo, pues no se ciñe al orden impuesto, se opone a él desde su inacción. Como Horacio Oliveira en *Rayuela*, encontramos que los sujetos de Trejo buscan abolir *la realidad circundante*, como aquella de don Julio Garmendia, porque en esa realidad *ordenada* la cultura es una forma de deformación y Trejo ha resuelto retorcerla para abolirla, destruirla y sobre el escombros de lo derruido hacer renacer como el Fénix su propia realidad utópica; es la reinención de la cultura propia, porque en la existente no encuentra identidad ni su quintaesencia:

el hombre necesita cultura. El hombre debe formarse: (...) El hombre debe formarse para algo, pues no está dotado con el maravilloso instinto de seguridad que la naturaleza ha otorgado a los animales y con éstos se orientan a los fines de la especie: el automantenimiento y la exigencia de la vida. (Gadamer, 1993, p.123)

Y esa formación, prosigue Gadamer, es parte de la presuposición de que los sentidos deben construirse. Son esos los sentidos de un lenguaje nuevo para configurar una cultura propia y legítima. Para ello hay que enajenarse de la cultura yacente que no es una cultura surgida como curso natural del devenir social y conciudadano, sino que es producto de una orquestación, premeditada, impuesta e impositiva. Se legitima en la democracia para esconder el real objetivo que abriga, el de someter a la ideología política y económica que distraiga al sujeto de la conquista de su independencia cultural, muchas veces revestida de una invectiva contra la transculturización pero que ya deviene de una forma transculturizante ideológica que no permite elección. La cultura, vista así, se la considera como la destructora de su propia esencia; la de crear un espacio de identidad y autonomía ciudadana, en la que todos los sujetos se reconozcan en pleno diálogo de sentidos.

El sujeto presentado por Trejo es el sujeto-palimpsesto, que deviene del texto palimpsesto que se va desvelando bajo todas las capas agregadas bajo las cuales se descubre una más genuina, auténtica, que se halla enmascarada, y que para hallar su esencia se exige un rigor que devenga del pensamiento crítico y de una actitud suspicaz ante lo aparente. El sujeto de la hermenéutica ontológica es el sujeto patémico, sujeto-palimpsesto, que se devela bajo una serie de capas agregadas, como espacio textual y de intertextualidades se deconstruye para reconstruirse, ya no desde la generalidad impuesta, sino desde su propia independencia y autonomía. Renuncia a ser un sujeto maleable, manejable y modificable, sujeto-masa:

la masa surge como un espacio en el que el sujeto se diluye como ser, o, mejor dicho, la masa conduce a la aniquilación del sujeto como particularidad, la masa arrolla todo lo diferente; en la masa todos los individuos deben pensar igual o corren el riesgo de ser eliminados. (Hernández y Parra, 2016, p. 77).

En este sentido, como se corrobora en la siguiente cita que Jaime Alazraki realiza, en el prólogo de *Rayuela* de la editorial Biblioteca Ayacucho, sobre *El inmoralista* de André Gide:

Michel, el personaje de Gide en *El inmoralista*, después de haberlo esperado todo del intelecto, enrostra a su propia cultura: “La masa miscelánea de conocimiento adquirido de toda clase que ha cubierto la mente se descascara en algunos lugares como una máscara de pintura, poniendo al descubierto la piel desnuda: la carne misma de la criatura auténtica que yacía debajo escondida. Ella era a quien desde entonces me propuse a descubrir: la auténtica criatura: ‘el viejo Adán’ a quien el evangelio había repudiado, a quien todo lo que yo era –libros, maestros, padres, y yo mismo– había intentado suprimir. Y ya comenzaba a aparecer, todavía en bruto y difícil de descubrir debido a todo lo que lo recubría, pero por eso mismo mucho más digno de ser descubierto, mucho más valioso. Desde entonces desprecié a la criatura secundaria que se debía a la enseñanza a quien la educación

había pintado en la superficie. Había que sacudir esas capas agregadas. Y me comparé a mí mismo a un palimpsesto; experimenté la alegría del investigador cuando descubre debajo de la escritura más reciente, y en el mismo papel, un texto muy antiguo e infinitamente más precioso. ¿Qué era ese texto oculto? Para leerlo, ¿no era primero que todo necesario borrar el más reciente?... En mis conferencias expuse a la cultura, nacida de la vida, como la destructora de la vida.”. (Alazraki, J., Prólogo a *Rayuela*, Biblioteca Ayacucho, 2004:XII-XIII)

Autodeclarado sujeto-palimpsesto, éste comienza su propia rebelión. Desde allí inicia su propia constitución y escribe para sí y para el mundo su verdadera historia; una que no será contada en las estadísticas ni en los registros ni en la opinión pública, porque sólo él mismo podrá erigir su propio discurso enunciativo, como sujeto independiente que reclama el espacio de su intimidad y legitimidad de su ser, el ser de la intimidad, de la nostalgia, de la utopía, de lo cursi –lo exquisito fallido–, y por tanto, del ser Latinoamericano.

### Referencias

- Briceño Guerrero, M. (2009). *Amor y terror de las palabras* (1.ª ed.). Monte Ávila Editores Latinoamericana. (Obra original publicada en 1987).
- Carrillo, C. (s. f.). Análisis socio-semiótico a las producciones literarias: Iuri Lotman y Pierre Bourdieu. *Actual*.
- De Petre, O. (2007). *Ser UNO: Sicología del movimiento creador* (1.ª ed.). Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Escobar, H. y Borrero, J. (2017). Hacia una teoría sociocrítica del texto: Edmond Cros. *La Palabra*, (31), 29–38. <https://doi.org/10.19053/01218530.n31.2017.7272>
- Gadamer, H.-G. (1977). *Verdad y método* (A. Agud Aparicio y R. de Agapito, Trads.). Sígueme.
- Gadamer, H.-G. (1993). *Elogio de la teoría: Discursos y artículos*. Península.
- Goldmann, L. (1966). *Sciences humaines et philosophie*. Gonthier.
- Hernández, L. y Parra, L. (2016). La refiguración del hombre-masa desde una pedagogía hermenéutica. *Revista Ontosemiótica*, 3(8), 69–83.
- Hernández, L. y Pérez, L. (2012). *Antonio Pérez Carmona: Entre el devenir y la nostalgia* (1.ª ed.). Fondo Editorial Arturo Cardozo.
- Lotman, I. M. (2000). *La semiosfera III: Semiótica de las artes y de la cultura*. Cátedra.
- Mbaye, D. (2014). Entender la postmodernidad literaria: Una hermenéutica desde la “segunda fila”. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 16(31), 203-211.
- Rodríguez, A. (2016). *Poética de la interpretación: La obra de arte en la hermenéutica de H.-G. Gadamer*.
- Trejo, O. (1992). *Tres textos tres* (1.ª ed.). Monte Ávila Editores.
- Trejo, O. (1994). *Horas escondido en las palabras: Antología de cuentos* (1.ª ed.). Monte Ávila Editores.

**Reseña del autor:**

Juan Carlos RAMOS BRICEÑO (Trujillo, Venezuela), autor bajo el pseudónimo “Chía Ches”, es Licenciado en Educación mención Lenguas Extranjeras, egresado por la Universidad de Los Andes, Núcleo “Rafael Rangel” del Estado Trujillo. Durante sus años de estudio en pregrado se desarrolló de forma autodidacta en diferentes disciplinas artísticas como la poesía, la narrativa y el dibujo. Fue miembro cofundador del colectivo de artes “Almas sin rostro”. Perteneció al proyecto literario Naci2alasar, dirigido por el ya fallecido poeta y fotógrafo Javier Abreu. Formó parte de La Mohana Teatro del NURR, y fundó la agrupación musical universitaria Ruidobox, en la cual fue bajista. Actualmente, tiene ya culminada su tesis de Maestría en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Los Andes, Núcleo Universitario “Rafael Rangel”, sede Carmona.