

Inti: Revista de literatura hispánica

Number 37
Venezuela: Literatura de fin de Siglo

Article 15

1993

La narrativa breve de Oswaldo Trejo: más allá del textualismo

Luis Barrera Linares

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Linares, Luis Barrera (Primavera 1993) "La narrativa breve de Oswaldo Trejo: más allá del textualismo," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 37, Article 15.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss37/15>

This Creación: Poesía is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

LA NARRATIVA BREVE DE OSWALDO TREJO: MAS ALLA DEL TEXTUALISMO

Luis Barrera Linares
Universidad Simón Bolívar

Mucho se ha insistido en que, dentro del marco de la narrativa venezolana actual, Oswaldo Trejo (Mérida, Venezuela, 1924) pareciera constituirse en uno de los representantes más significativos de la corriente estética que rinde culto al regodeo verbal y estima muy poco la relevancia de la anécdota. Su cuentística y sus novelas constituyen ejercicios permanentes en los que casi toda la esencia pareciera radicar en el lenguaje. Este camino pudiera proponerse como una de las vías más expeditas para que una propuesta literaria se inserte dentro de lo que puede llamarse universalidad, aunque no sin sus riesgos. Muy aparte de la localización geográfica general (Los Andes venezolanos) o de los espacios particulares en que tengan lugar algunos de sus textos narrativos, el soporte lingüístico — casi siempre deslastrado de regionalismos y fundado primordialmente en la utilización de una lengua estándar, neutra — pudiera ser un factor interesante para vislumbrar ciertas aspiraciones implícitas de universalidad¹. Ya en 1948, Claudio Vivas, prologuista del libro inicial de Trejo, afirmaba que el mismo trafa “la valentía lírica del cuento nuevo”. Y ello sencillamente porque dejaría abierta la posibilidad de adaptación a un universo mayor de lectores, independientemente de la comprensibilidad de la anécdota, tema que hemos tratado también en otra parte (Barrera, 1991). Ya desde el cuento inicial de su libro primigenio (“Las garzas negras”), Trejo dejaba escapar algunas ideas que hablaban indirectamente de su propuesta estética:

Visitar la ciudad es fácil porque está situada entre cristales y cornetas. Nació entre montañas y sólo la componen **cinco grandes edificios que no pertenecen a ningún tiempo ni estilo** [LCP, p. 13, aludiremos siempre a las primeras ediciones, subrayado nuestro].

Si bien en los cuentos de este libro aún no se hace gala de la diversidad de

juegos textuales que más adelante serán característicos de la escritura trejiana, ya se intentaba plantear la esencia del cuento a partir de una neutralidad que se hacía evidente no sólo en el lenguaje, sino también en la escogencia de un conjunto de anécdotas muchas veces irrelevantes, apenas útiles para la presentación de una serie de imágenes, unas veces superpuestas, otras deshilvanadas, y sólo conectadas por un estilo verbal común. La literatura, al parecer, debería perseguir el objetivo de por lo menos disfrazar todo elemento que la apegue demasiado a lo regional. Las formas dialectales, las historias folclóricas, las costumbres, los signos culturales muy específicos, los hábitos sociales, tendrían que ser dejados a un lado en proyectos literarios que aspiren a una trascendencia más allá de la inmediatez histórico-contextual en que son producidas. Y ello sencillamente porque la propuesta central de este libro parte de una concepción según la cual el texto literario debe dirigirse hacia la constitución de universos que sean divergentes de la realidad: la base del texto narrativo sería la invención de lo irreal, cuestión que se plantea directamente en el cuento "Sin anteojos al cuerpo":

El hombre tendría que nacer en un sitio solitario (en el aire por ejemplo), sin objetos, sin pasado para poder encontrar lo irreal. (LCP, p. 40)

De manera que se constituye en un problema para el escritor el hecho de tener como base de su producción literaria la recreación del contexto histórico-socio-cultural inmediato, cuestión de la que Trejo va a intentar deslastrarse en casi toda su obra con la excepción de una de sus novelas (*También los hombres son ciudades*, 1962). Igual que el lenguaje y las anécdotas, casi siempre inasibles a la luz de criterios regionalistas, los espacios geográficos en que se desarrollan sus primeros cuentos son lugares de una neutralidad tal que no son ninguno en particular, pero pudieran ser identificados con cualquiera si se intentara un parecido con la realidad inmediata de un supuesto lector. Recuerdan un poco la idea del entorno geográfico en que tiene lugar "El diente roto", de Pedro Emilio Coll. Muy lejos estaría entonces de simbolizar la presencia de, por ejemplo, alguna ciudad europea en particular, como pudiera haber ocurrido con Díaz Rodríguez, si queremos recordar algún ejemplo vinculado al modernismo. En *Los cuatro pies*, el tiempo, el espacio y el lenguaje apuntan hacia una interesante meta, relacionada con la posibilidad de que el texto narrativo se independice hasta el extremo de lograr una cierta autonomía, más allá de su contexto inmediato de producción. Si se analiza, esto en el marco de las propuestas literarias venezolanas del presente siglo pudiera encontrarse que sea Trejo, si no el único, por lo menos un autor muy importante dentro de esa orientación². Y ello aparte de la evolución posterior que sufrirá su narrativa en relación con la exploración textual (cfr. Ortega, 1991). En la mayoría de los relatos de LCP el aporte del autor no radicaría verdaderamente en los juegos con el lenguaje, en los significantes. Las historias son desarrolladas más bien a partir

de un español estándar casi académico, poco innovador si analizamos sus componentes fonológicos y léxico-gramaticales (van Dijk, 1980, 1983). Es probable que el lector se tropiece con cierta dificultad para aprehender los significados de los textos. Sin embargo, el fenómeno parece radicar en la invención de mundos “irreales”, insólitos, no suficientemente explicables a partir de los esquemas de la lógica de lo real. Quiere decir que, si acaso, pudiera pensarse, más que en incoherencia, en una aparente falta de cohesión (van Dijk, 1983, Lyons, 1983), dirigida primordialmente hacia lo semántico. Asunto entonces de estructura profunda y no de simple articulación superficial de los enunciados: incompatibilidad entre la organización de la realidad instaurada en la memoria semántica del receptor y las reglas que rigen el universo en que se desarrollan los relatos. Este criterio es aplicable al libro en su totalidad — con la excepción del texto “Nocturno sideral”, demasiado cercano a los cánones, estéticos de cierta tendencia modernista.

Antes hemos afirmado también que las claves para entender este fenómeno se encuentran dentro del único texto narrativo del autor que no obedece al mencionado criterio de elaboración textual, una novela absolutamente transparente, lineal, geográficamente ubicada en los Andes venezolanos, e incluso lingüísticamente caracterizada por la presencia de ciertos dialectismos propios de esa región del país: *También los hombres son ciudades*.

No obstante que no descuida los principios básicos de sus aspiraciones estéticas iniciales, la cuentística de Trejo pareciera ceder parcialmente a las exigencias de cierto regionalismo con la publicación de *Cuentos de la primera esquina* (1952). Si bien la propuesta de neutralidad lingüística continúa vigente en los contenidos de este libro, aquella presentación de espacios geográficos ilocalizables en la particularidad venezolana, abre paso a la existencia de escenarios específicos donde Caracas, Maiquetía y algunas de sus zonas se perciben como referentes espaciales, por ejemplo, en el texto titulado “Un cuento de mar”:

“... viniendo de *Catia*, vía la esquina de la *Pedrera*, existió una tienda de regalos, atendida por las Guillermo, (...) muchachas que un sábado en la tarde se fueron a las playas.”

“Al tomar la carretera que conduce hasta *La Guaira*, se repartieron los costados del camino.” (...) En *Maiquetía* y dibujando golondrinas, se acordó que era el mes de noviembre...

(...)

“Regresaron día y medio después por la misma vía hasta *Caracas*.” (CPE, p. 25, p. 27, subrayados míos, LBL.).

Integrará también este libro uno de los cuentos más conocidos del autor, basado inclusive en cierta mitología popular, y desarrollado en un espacio

montañoso, muy similar al descrito en algunos pasajes de *TLHC*. Se trata de “Aspasia tenía nombre de corneta”. Designaciones específicas de la zona meridional regionalizan el relato aunque sólo desde esa perspectiva. El tratamiento verbal de la explicación mítica que se hace de la historia de Aspasia continúa rindiendo culto a cierta aspiración de universalidad a través de la utilización del lenguaje, no dialectalizado, y de la explicación de un mito popular. En “Las lunas de San Juan”, reaparecerá la incursión en lo popular-folclórico con la inserción de una copla:

San Juan y la Magdalena
se fueron a coger mamones
encontraron la mata seca
y se agarraron a pescozones:
huyendo palo arriba
se le cayeron los calzones.

Aderezado esto con la utilización de cierta terminología local (alfonduque, caimitos, alpargatas, etc.) y con la recurrencia espacial del río Chama. Este rasgo va a estar ausente en el resto de los cuentos del libro, aunque otros de los relatos se caracterizan por la presencia de cierta ambientación rural difícil de percibir en los textos del primer libro (cfr. “Así es como son”, “Climaterio”).

Pero en el tercer libro — *Depósito de seres* (1965) — ya la narrativa de Trejo parece volcarse completamente sobre los espacios urbanos. Ahora, en la mayoría de los cuentos, historia y lenguaje producen la impresión de fundirse en busca de una especie de equilibrio, como si las aspiraciones de universalidad alcanzaran una jerarquía mayor. Este procedimiento es el mismo que en los inicios de la década del cincuenta había planteado Guillermo Meneses con textos como “La mano junto al muro” (1951) y *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952). El mismo tratamiento del lenguaje abordado en *LCP* sirve ahora de soporte formal para el tratamiento de una temática de dimensión universal: la soledad. Tema de fondo presente en cuentos como “El cuarto”, “Victoria”, “Una oferta de Trabajo”, “Las islas” “El gajo de la tarde” y “Horas escondido en las palabras”, cuento este último que será la clave fundamental para explicar la incursión de Trejo en una abierta proposición textualista que lo caracterizará desde ese momento y que marcará su destino futuro como escritor: a partir de allí su proyecto estético deja a un lado la localización espacial particularizada y la insistencia en textos narrativos que conceden cierto peso a la anécdota (como “Aspasia” o “El cuarto” por ejemplo). Y es posible que, muy aparte de que las exigencias de un lector modelo para sus textos sean mayores, este giro lo proyecte mucho más hacia cierta dimensión descontextualizada del entorno inmediato y lo ubique en una perspectiva con mayores posibilidades de proyección dentro de la literatura que se escribe en español, puesto que toma como asidero primordial el lenguaje: posición muy cercana a aquel famoso postulado de Mallarmé según el cual la poesía se elabora con palabras y no con

ideas. En síntesis, sin haberlo explicitado directamente, Trejo retoma un proceso de escritura de proyección universal. La propuesta textualista de “Horas escondido en las palabras” así lo confirma. Veamos:

Bajo la excusa de una fiesta a la que acude una serie de amigos — entre ellos muchos escritores —, y con la presencia de un extraño invitado — Mauricio —, se desarrolla una diversión colectiva consistente en jugar con las palabras ofrecidas a partir de un diccionario y ante las órdenes de un Juez escogido entre los participantes. En el fondo, la anécdota es un recurso para fijar posición sobre la escritura gastada y tradicional (la de los escritores “imbéciles”):

- ¡ Lo sorprendente, además de eso, es que ha nacido un escritor... O qué se yo...!
- ¡ No será arquitecto como dicen sus padrinos!
- ¡ Será un escritor... Es un escritor...!
- ¡ Déjame abrazarte, Mauricio. ¿Cómo es posible que hayas superado a los escritores que jugaron?
- Es cierto... la madurez los envejeció e hizo...!
- Dilo... pero a gritos...!
- ¡ Imbéciles...!
- ¡ Los ha cansado el asistir a toda clase de reuniones!

Mauricio, el único extraño del grupo, estudiante de arquitectura, llevado a la fiesta por una pareja invitada (los Pérez-Dobo), entra en el juego de las palabras, del cual inicialmente rehusa. La resultante de su participación produce el asombro del resto de los asistentes, quienes anuncian entonces que “ha nacido un escritor”. Se puede intuir que se declara el nacimiento de un nuevo tipo de escritor, más cercano al experimento, a la forma del lenguaje, que a los contenidos. En el juego se había incluido un fragmento del Quijote. Sería interesante determinar la relación entre esto y el desgaste de la narración anecdótica que tal libro pudiera representar, pero lo cierto es que suponemos que el relato mencionado constituye una especie de manifiesto donde se critica duramente la tradición de una escritura local, anecdótica y gastada, al tiempo que se propone un nuevo sistema de creación literaria basado en la búsqueda de aspiraciones menos regionales y más neutrales, más inclinadas hacia la ruptura de fronteras temáticas y formales.

Esta tendencia se va a imponer en el desarrollo sucesivo de la obra del autor, y en cuanto a la narración breve, se materializará en un libro como *Al trajo trejo troja trujo treja traje trejo* (1980), mientras que en la narración más extensa encontrará realización plena con *Andén lejano* (1968), *Textos de un texto con Teresas* (1975) y *Metástasis del verbo* (1990). Razones de tiempo y espacio nos obligan a referirnos solamente — y por ahora — al último libro de narraciones breves mencionado.

Nadie podría negar que *Al trajo trejo troja...* es un libro de relatos extraños

y por tanto atractivos en su diseño. Tal vez la explicación más cercana de los contenidos y la estructura del mismo se justifique por la vía de la conformación de los discursos oníricos, hipótesis que hemos desarrollado con anterioridad (Barrera, 1991). En este caso particular, habría que destacar el interés que pone el autor para convertir la literatura en un fenómeno social capaz de trascender el reducido ámbito histórico-geográfico en que se producen los textos y proyectarlos hacia espacios mucho más amplios. Ahora, a diferencia de los dos libros intermedios de Trejo (*Cuentos de la primera esquina* y *Depósito de seres*), y tal vez en cierta concordancia con el primero de ellos (*Los cuatro pies*), se percibe en este último una especie de carencia de referencialidad espacial directa. Es decir, no hay alusión abierta a tiempo alguno ni focalización en espacios geográficos definidos en ninguno de los relatos del libro. Quizás pudiera hablarse de una curiosa mezcla referencial en la que los ámbitos de *La Divina Comedia* se cruzan con la vaga imagen de alguna avenida caraqueña, pero nada más.

Quisáramos detenemos entonces en la parte del libro que a nuestro criterio resume su propósito general, la que se titula "Memorandum para cuando vuelva Dante". El conjunto estructural de la misma propone una demarcación formal bastante específica. Aparte de la espera por la llegada de Dante, a quien el narrador constantemente alude apalándolo como si dudara de su identidad (Dante: "como te llames", "como vayan a llamarte", "como quieras llamarte"), el texto propone una división de estratos parecidos a aquellos de la *Divina Comedia*: Dos hileras de escalones numerados: una correspondiente a los números pares (del 10 al 2), otra a los impares del 9 al 1). Sin referencialidad espacial ninguna, cada escalón corresponde a la ubicación de cierta tipología de personajes muy particulares. Digamos de modo muy hipotético que aquí parece recurrir otra vez la posibilidad de diferenciación de dos tipos de literatura: uno, predecible, anecdótico, quizás localista, limitado al contexto socio-histórico inmediato; el otro, vinculado a lo inesperado, desligado tal vez de lo regional, casi siempre descontextualizado histórico-geográficamente de lo inmediato, y, al parecer, relacionado con la proposición general en que entraría la obra de Dante. Independientemente de su tendencia, todos los escritores aparecen vinculados al escalón número diez, pero no en la misma dimensión. Los primeros lo disfrutaban desde adentro; se les llama los "acometedores". Los segundos estarían fuera del escalón sin poder entrar.

Por otro lado, melenas, minifaldas y "blue jeans" se ubican el escalón número nueve, aspiran constantemente a la ruptura, pero también ansían el ascenso hacia la parte interior del escalón superior:

Los tiros al blanco de melenudos y minifaldas eran sus tumultuosos señalamientos y señales dilapidatorias de costumbres, y conducíanse en el escalón, noblemente, generosamente, de manera distinta de como... se comportaban... enseriados, por más edad, o por resabios,... llevando pelo corto y corbata... y

aún más sometimientos, acaso ya aspiraban... a competir con los agrupados, asociados, organizados" (*Al traje trejo troja...*, p. 48).

Se plantean así las aspiraciones de renovación de los más jóvenes, desconocedores de pautas y optimistas para el cambio, quienes inicialmente tienen como destinatario y como modelo a Dante. Pero se sugiere también el cambio de postura que pudiera ocurrir al sumarse estos a los "agrupados, asociados, organizados" en el escalón diez. Digamos que ello explicaría parcialmente la actitud y la escritura de quien en casi toda su producción literaria ha intentado ser distinto, permanecer al margen de los "asociados" y participar del sistema literario venezolano muy desde la periferia de lo establecido. Hay aquí una especie de intención paródica que se ratifica cuando vemos que el escalón número ocho es el lugar para lo folclórico, el espacio para los "telúricos", quienes "se apretujaban para darle paso a sofisticados pájaros guarandoles, pájaros sebucanes, indios con la culebra a cuestras..." y a los que debería encargarse la "presentación del espectáculo del día del recibimiento" (p. 52).

Digamos que para los propósitos de este trabajo, los demás escalones apenas si ofrecen claves que pudieran ayudarnos en el problema de la oposición regionalismo/universalismo. El séptimo escalón, por ejemplo, aparece vacío, en tanto el número seis hospeda a los "visitadores caídos del cielo", gente vinculada a la TV, a la publicidad, etc. Mientras el quinto peldaño está reservado a la pareja Pablo y Francisca, el cuarto vuelve a ser interesante para la relación arte-literatura: es el lugar para los artistas y los intelectuales, todos "de espaldas al espejo", es decir anclados en lo que consideran la realidad, despreocupados de la existencia de otras posibilidades que vayan más allá de lo objetivable. Otra vez Trejo se explica por sí mismo mediante su producción. La misma enfatizaría en indagaciones por un universo casi onírico, alejado de la copia fiel de la realidad, cuestión que pertenecería a los agrupados en la cumbre de la escalera, reforzados por los integrantes del cuarto peldaño:

Pero este lamento, como te llamen, no lo conocerán nunca aquellos escogidos que saliendo cargados de palabras hacia escalones, los encuentran y en vez de ascender se quedan en el primer escalón por miedo a la aventura en los siguientes, de que entren las palabras llevadas, estirándolas, encogiéndolas, provocando ese milagro de que exploten, que es cuando los escalones están dentro de las palabras y éstas están dentro de los escalones, viniendo entonces en la explosión la realidad. (p. 70)

La propuesta universalista implícita en la escritura de Oswaldo Trejo se postula entonces como una búsqueda incesante para que la literatura se despeje de un anecdotismo repetitivo y siente su base fundamental en el soporte de la palabra. Esto puede parecer o no original, sobre todo si recordamos movimientos como el concretismo brasileño y celebridades ligadas a la llamada "poesía experimental" (Mallarmé, Apollinaire, Pound, etc.), pero pareciera por lo

menos bastante arriesgado en el ámbito de una narrativa como la nuestra, invadida casi durante todo el siglo por una avalancha anecdotista y marcada por el peso de una escritura que no se propone como eje de su propio desarrollo, sino que más bien descansa en pocas innovaciones de carácter formal, salvo escasas excepciones como las de Julio Garmendia, Antonio Márquez Salas, Enrique Bernardo Núñez y Guillermo Meneses, para recordar sólo algunos casos suficientemente representativos dentro de la narrativa. El único problema con la situación particular de este autor es que su propuesta puede conducir a la aniquilación misma del texto narrativo como tal. Quizás el riesgo sea mucho menor en el terreno de la poesía, donde lo "experimental" ha sido bastante probado y comprobado como recurso de innovación estética³. El ludismo verbal puede resultar interesante si se le dosifica de acuerdo con las posibilidades de la competencia narrativa del receptor de nuestro tiempo: las marcas textuales y contextuales del discurso narrativo soportan efectivamente cierto regodeo y alguna manipulación lúdica, pero siempre que no se rompa con determinados esquemas mentales establecidos para el procesamiento cognitivo de esa tipología discursiva. Nuestra creencia es que esa posibilidad continúa vigente en buena parte de los textos de *Al traje trejo treja...*, pero se ve seriamente amenazada con el penúltimo y último de los relatos allí incluidos, "Con el marrano atrás" y "Cuando, nosotros cuando", contruidos ambos con excesivo apego a la distribución espacial y a los juegos tipográficos y fraseológicos, con una absoluta indiferencia hacia la estructuración de los contenidos. Esta tendencia ya se percibía en obras narrativas anteriores de Trejo (*Andén lejano*, 1968, *Textos de un texto con Teresas*, 1975) y se consagrará con la aparición de su último libro (*Metástasis del verbo*, 1990).

Por último, una hipótesis para explicar ciertos fenómenos relacionados con la escasa recepción y la reticencia que actualmente todavía despierta la obra de Trejo en Venezuela. Da la impresión de que la longitud, los propósitos, el contexto psicológico, y el marco contextual general, requeridos por las particularidades del texto narrativo, exigen la permanencia de unos requisitos mínimos que, sin negar las posibilidades de la innovación, mantengan al receptor integrado al hecho comunicativo que es la literatura. La violación de este requisito lesiona de alguna manera las posibilidades de un proyecto que aquí hemos calificado de universalista, independientemente de lo que su autor haya explicitado al respecto. Si bien lo excesivamente localista puede limitar la posibilidad de proyección y trascendencia de un texto literario, si bien la sujeción extrema a variantes dialectales implica también una posible limitación divulgativa del mismo, debemos pensar adicionalmente que el hecho de que la palabra se convierta en protagonista y soporte único de una narración, pudiera conducir a un camino donde texto narrativo y discurso lírico-experimental se den la mano y, en consecuencia, sea necesario redefinir algunas producciones del autor en discusión, tarea que nos queda pendiente para un trabajo posterior.

NOTAS

1 Viene al caso citar aquí algunas afirmaciones del mismo Oswaldo Trejo en relación con este aspecto de la oposición regionalismo/no regionalismo que, por lo demás, será punto central de discusión en esta ponencia: "...cuando escribo trato de impedir que algo asuma un carácter regionalista, en la mayoría de mis textos no se precisan lugares, efectos, costumbres, salvo cuando ciertos factores se cuelan en la reinvención de situaciones y las nacionalizan, o lo que me parece peor, la regionalizan." (cfr. Ortega, 1991, p. 7).

2 Refiriéndose a su novela *Andén Lejano* (1968), hace el autor una afirmación que muy bien pudiera servir para ampliar esta especie de aislamiento en el sistema de la literatura venezolana contemporánea: "Mis preocupaciones de ese momento... eran la continuación de cuanto venía inquietándome en la escritura de mis textos, pensándolos para que no se parecieran a la mayoría de los ajenos, apegados a la tradición del bien contar correctamente, en la que la supremacía era la anécdota cabalgando la lengua sin permitirle a ésta, ni por equivocación, la posibilidad de ser lenguaje..." (ibidem).

3 Información general y bastante actualizada sobre la poesía experimental, sus antecedentes y otros aspectos puede ser consultada en el libro de Juan Pintó (1983).

OBRAS CITADAS

Directas

Trejo, Oswaldo. *Los cuatro pies*. Caracas: Tip. La Nación, 1948.

Trejo, Oswaldo. *Cuentos de la primera esquina*. Caracas, 1952.

Trejo, Oswaldo. *También los hombres son ciudades*. Bogota, 1962.

Trejo, Oswaldo. *Depósito de seres*. Mérida: Gobernación del Estado, 1965.

Trejo, Oswaldo. *Andén lejano*. Caracas: Monte Avila, 1968.

Trejo, Oswaldo. *Escuchando al idota y otros cuentos*. Caracas: Monte Avila, 1969.

Trejo, Oswaldo. *Textos de un Texto con Teresas*. Caracas: Monte Avila, 1975.

Trejo, Oswaldo. *Al traje trejo troja trujo treja traje trejo*. Caracas: Monte Avila, 1980.

Trejo, Oswaldo. *Una sola rosa y una mandarina*. Caracas: La draga y el dragón, 1985.

Trejo, Oswaldo (1948). *Metástasis del verbo*. Caracas: Fundarte, 1990.

Indirectas

Araujo, Orlando. *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.

Balza, José. "Meneses: dos textos". En *Espejos y Disfraces*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

Barrera Linares, Luis. *Aproximación al texto narrativo en el marco del cuento venezolano contemporáneo*. Trabajo de Ascenso. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1991.

Dijk, Teunvan. *Estructuras y funciones del discurso literario*. México: Siglo XXI, 1980.

Dijk, Tuenvan. *La ciencia del texto*. Madrid: Paidós, 1983.

Hanson, Clare. *Re-reading the Short Story*. Londres: MacMillan Press, 1989.

Lázaro Carreter, Fernando. *Estudios de Lingüística*. Barcelona: Grijalbo, 1980.

Liscano, Juan. *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Publicaciones españolas, 1972.

Lyons, J. *Lenguaje, significado y contexto*. Buenos Aires: Paidós, 1983.

Macht de Y., Elvira. *Indagaciones en el universo narrativo de Oswalde Trejo*. Caracas: Fundarte, 1983.

Meneses, Guillermo. *Espejos y Disfraces*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

Miliani, Domingo. *Tríptico venezolano*. Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1985.

Ortega J. "Oswaldo Trejo y la naturaleza exploratoria de una escritura". En *Imagen*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura (abril de 1991), 100-76.

Picón Salas, Mariano. *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Caracas: Edit. Cecilio Acosta, 1940.

Pintó, Juan. *La poesía experimental*. Mérida: Universidad de los Andes, 1983.

Rama, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.