

TRADICION Y NOVEDAD: BREVE HISTORIA DE TODAS LAS COSAS

POR

FERNANDO HERRERA VILLALOBOS

Universidad Nacional Pérez Zeledón, Costa Rica

La publicación de la novela *Breve historia de todas las cosas*, del escritor Marco Tulio Aguilera Garramuño, generó no pocas polémicas y contradicciones en San José de Costa Rica y el extranjero. No voy a ocuparme de ellas por insuficientes, aunque sí daré cuenta del meollo de aquella controversia y algunos otros pormenores no menos importantes, previo al análisis de la novela de Aguilera Garramuño¹. Debo señalar que la obra, desde su nacimiento, venía deforme: los editores en la cubierta del libro establecían una similitud entre *Breve historia de todas las cosas* y *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. La comparación, lejos de aclarar, ocultó, y la obra se vendió para satisfacción o decepción del lector; luego vino el aplauso mecánico y el vilipendio censurador: unos y otros fueron miopes, cayeron en la trampa de la relación ingenua. No digo que esa correspondencia no exista, adelanto que esa similitud, lejos de parecerse, vive la *distinción*. Y agrego: la crítica literaria o periodística, que yo sepa, no dio cuenta de la *semejanza disímil* de las dos novelas². Ya en el abismo, fue difícil situar, aunque no imposible. Ahora bien: como ha dicho Marco Tulio Aguilera en su defensa

¹ Marco Tulio Aguilera Garramuño, *Breve historia de todas las cosas* (Buenos Aires: Ediciones La Flor, 1975). Sólo esta edición usaré en adelante.

² Seymour Menton escribió un ensayo importante sobre la novela de Aguilera Garramuño: «*Breve historia de todas las cosas*: un Macondo costarricense», en *La novela colombiana: planetas y satélites* (Bogotá: Plaza y Janés, 1978), pp. 325-356. Allí, si bien Menton establece la comparación entre las dos novelas, sigue muy al «pie de la letra» la semejanza (véase el título del trabajo); él ve ésta como relación diferente, no disímil. Agrego: *lo diferente* es aquello que no tiene todas las cualidades, accidentes y la forma de la otra cosa; la *disimilitud* significa desemejanza, no parecido. Me alienta que Seymour Menton pida la reivindicación de esta novela.

propia, una cosa es el editor (generalmente un comerciante) y otra el escritor (un artista). Esto salva al joven novelista: no fue cómplice del ardid publicitario.

Si esa falsa percepción comparativa deparó equívocos críticos, también es cierto que la polémica llegó hasta el problema de nacionalidad de la obra y del autor. El patrimonio, *eso* que cada país y Estado quiere hacer suyo sin que le pertenezca, fue aguijón de la crítica. ¿Era Aguilera Garramuño un escritor costarricense o colombiano? Más aún: ¿era su novela *Breve historia de todas las cosas* una obra que pertenecía a la literatura costarricense o, por el contrario, formaba parte de la narrativa colombiana? No sé, y no me importa; en todo caso, nacionalidad y patrimonio se unen para separarse. Aquí los críticos no cayeron en la trampa, fueron absorbidos; esa absorción era una irrealidad: la frontera, el pasaporte. No desconozco la peculiaridad de la literatura costarricense, colombiana o latinoamericana en general, pero no quisiera que esa idiosincrasia nacional me nuble para mirar una universalidad mayor: el lenguaje por el que los hombres hablan y dicen, aman y se devoran, palabra dicha y negada. Si se quiere, la confusión imperó sin reinar totalmente. Recordaré que la obra recibió en Costa Rica el premio Nacional de Novela «Aquileo Echeverría» ese mismo año (1975), y quizás con el galardón se sujetaba a nuestra literatura una obra literaria y un futuro novelista. La premura con que se dio el premio abre la duda. Más aún si se toma en cuenta que el huracán crítico que descubrió la obra fue presagio del pronto olvido en que la echaron. Pocos se acuerdan de la novela e incluso no se encuentra registrada en el índice de ninguna de las mejores bibliotecas de Costa Rica.

Marco Tulio Aguilera nació en Colombia, pero creció y vivió —también realizó estudios— en la ciudad de San Isidro de El General (Costa Rica), cabecera del cantón Pérez Zeledón. Se nacionalizó costarricense en 1968, lo cual habla muy poco; su novela gusta más porque dice lo que no trae el pasaporte o la fe de bautismo. Ahora bien: el hecho de que Aguilera Garramuño no sea costarricense señala cómo a veces los «foráneos» ven con ojos más frescos la realidad que nuestros escritores desprecian o asumen con un marcado aldeanismo. Lo digo sin el menor desprecio por la literatura costarricense; por el contrario, como un reto que debe afrontarse, y que la tradición literaria registra, con ejemplos claros, esta particularidad; por ejemplo, dos grandes novelas que se han escrito en y desde México: *Bajo el volcán* y *La serpiente emplumada*. Los autores de estas dos obras, Malcolm Lowry y D. H. Lawrence, vivieron en México y se nutrieron de esta experiencia para crear dos excelentes novelas, que captan, como si fueran autores nacionales, la realidad del país. Ninguno

de ellos deja de ser menos sajón o más mexicano al escribir sobre el país azteca; sus aportaciones son a la literatura y al lenguaje³. También debo señalar cómo algunos de los mejores poemas escritos sobre Costa Rica han sido creaciones de poetas nicaragüenses; pienso en «Ciudad Quesada», población costarricense, escrito por José Coronel Urtecho, y «Visión de San José», por Ernesto Cardenal. Nuestra crítica, en vez de revelarnos esta insuficiencia, ha querido ocultarla a base de prejuicios. Algunos hablan de Aguilera Garramuño como escritor costarricense-colombiano; otros, a la inversa; poco importa. Su novela pertenece a la gran tradición de la novelística hispanoamericana y contemporánea; eso es suficiente, y en este ensayo haré las conexiones y diferencias con esa tradición. Pero antes unas palabras de autoubicación del mismo novelista: «... pues si nosotros pensamos que el arte es arte porque es costarricense o porque es colombiano o argentino, nos damos cuenta de que es realmente una tontería. Si la novela está enraizada en Costa Rica, tiene lenguaje costarricense, fue escrita en Costa Rica y molesta o agrada a los costarricenses, esa obra es costarricense»⁴. Está claro; aun así, pienso que Aguilera Garramuño da algunas concesiones de su novela. En todo caso, su obra, costarricense o no, es quizás la primera obra literaria escrita sobre Costa Rica que posee rasgos modernos y cuya deuda con la gran narrativa contemporánea es enorme. Cuando digo que es la primera novela moderna afirmo que el lenguaje y estilo forman parte de lo mejor de la tradición novelística latinoamericana contemporánea. Sabido es que la narrativa costarricense, desde principios del siglo xx, carece de profundidad y madurez. Nuestros escritores estaban más preocupados por las ideas y la conformación del Estado tico que por las ficciones. En este sentido, los clásicos costarricenses Carlos Gagini y Joaquín García Monge fueron más que precursores. No voy a realizar un panorama de esta literatura: sólo recordaré que en sus obras encuentro buena parte de las inquietudes y transformaciones de la sociedad tica de ese período; sus novelas son opúsculos no por la brevedad, sino por el alcance y dirección de las mismas. Durante esta época, nuestra tradición no es literaria, sino más bien filosófica, con escritores preocupados por el destino del hombre y del continente. Pertenecemos al arielismo de José Rodó, y nuestros escritores

³ Octavio Paz se ha referido a estas dos novelas y a esta particularidad. Véase *Corriente alterna* (México: Siglo XXI Editores, 1967), pp. 16-18.

⁴ Estos criterios están o fueron parte de una entrevista que le hiciera el periodista costarricense Carlos Morales al escritor colombiano en el programa o sección literaria «Café de las cuatro». Marco Tulio Aguilera, «Desvíos vocacionales me condujeron a tomar conciencia de escritor», *Forja* (Suplemento del periódico *Universidad*), núm. 54 (1979), p. 3. El subrayado es mío.

ven con buenos ojos a los españoles de la «Generación del 98»: una conciencia y una raíz.

Habrà que esperar a la mitad de este siglo, poco antes, para encontrarnos con escritores que fijan un período, un estilo y una tradición. Algunos críticos los llaman «Generación del 40» o del agro costarricense, pero indistintamente ellos son la *conciencia* que se había perfilado al inicio del siglo. Las novelas de estos literatos son voz que se traduce en clamor, a veces en grito. No es para menos: casi todas nacen en el período de la segunda conflagración mundial y tienen como antecedente o precedente la crisis de la sociedad costarricense, que estalla con la guerra civil de 1948: el pleito que separa a la familia tica. Estos novelistas quieren «despegar» y fundan su propia tradición, que es una deuda: novela social. ¿Quiénes son? Cito a algunos: Carmen Lyra, Carlos Luis Fallas, Fabián Dobles y Joaquín Gutiérrez; también Yolanda Oreamuno, en otra perspectiva⁵. Durante esta época, lo social se liga a lo antiimperialista: provienen de una misma raíz; por eso, a veces, se unen para refundirse; otras veces se separan sin quedar desligadas. Este es un arte de conflicto. Quiero decir: novela de negación no porque la niega, sino porque se afirma de la negación de la sociedad; también de la interioridad que nos devora. Algunos de estos novelistas son conocidos en el extranjero, lo cual es una señal de que hemos salido de «casa»; una salida que nos permite volver: encontrarnos y ligarnos con la tradición literaria. Ese mundo en donde la creación y la imitación se copian mutuamente sin reproducirse: invención.

Después de la segunda mitad de este siglo, nuestra narrativa ha sido de experimentación, como toda la gran literatura contemporánea; no obstante, esa indagación experimental muchas veces falla no por falta de capacidad, sino por la prisa de publicar. Si muchos de nuestros escritores se fijaran en la escritura de Juan Rulfo no dudo de que aprenderían una lección, y si también miraran la obra de Alejo Carpentier: dos modelos no para imitar, sino para crear. En concreto: guardo reserva con este período; habrá que medir el impacto de estas últimas novelas, si lo ha tenido, en el extranjero. Aun así, durante este lapso aparece la novela de Marco Tulio Aguilera *Breve historia de todas las cosas*. La modernidad de esta novela consiste en ser una construcción que se mira en el espejo

⁵ Algunas de estas novelas son: *Bananos y hombres*, de Carmen Lyra; *Juan Varela*, de Adolfo Herrera García; *Mamita Yunai*, de Carlos Luis Fallas; *El sitio de las abras*, de Fabián Dobles, y *Puerto Limón*, de Joaquín Gutiérrez. Todas se publican en este período. El caso de Yolanda Oreamuno es particular; *La ruta de su evasión* quiere e introduce el monólogo. Nada más singular; el soliloquio es propio de la sociedad en crisis.

de otras edificaciones literarias contemporáneas; digo espejo a propósito, porque reflejo no es fiel reproducción de la sombra, antes bien, la imagen. Y la obra de Aguilera Garramuño es proyección no sólo de la narrativa de «experimentación» actual, sino también de los clásicos: el *Quijote*, novela de fundación; incluso *Breve historia de todas las cosas* guarda cierta relación con esta obra que da nuestra modernidad novelística. No voy a extenderme y señalo así esa deuda: en la novela de Aguilera Garramuño, el narrador, Mateo Albán, escribe sus «Cuadernillos», que dan origen a la novela, por medio de las historias contadas por los reclusos. Sólo así se puede comprender cómo el narrador se aburre del relato, dude de su propia narración e inclusive sea consciente de ciertas incoherencias. Es decir, Mateo Albán no narra las historias breves, sino que las recopila; aquí surge un abismo: el de la ficción y la realidad. En el *Quijote*, el narrador tampoco narra los hechos, ese papel le corresponde a Cid Hamete Benengeli, quien, según Cervantes, es quien originalmente escribe la novela. Ahora bien: no tengo que decir cómo surgió lo que hoy día se llama literatura latinoamericana contemporánea, por todos conocida; sí, en cambio, manifestar cómo buena parte de la narrativa ficcional moderna nació de la pregunta. Me explico: la novela actual puso en entredicho la realidad a través de una interrogación tenaz al mundo circundante; lejos de la seguridad y consentimiento, vivió su incertidumbre, la negación y, por sobre todo, la insatisfacción⁶. La construcción de la novela hizo ver la devastación de la sociedad, que tiende siempre a perpetuarse; toda edificación ficcional supuso también la de la misma escritura. Así, la obra fue a menudo certidumbre incierta. O mejor: mundo donde la realidad es ficción. Sólo así se puede comprender por qué la novela que nos ocupa comienza y termina de manera semejante: sueño con los ojos abiertos.

⁶ Esta actitud es propia de Aguilera Garramuño y se expresa en su novela; él pertenece a una generación que, como dice Seymour Menton, no cree en ninguna de las instituciones establecidas. No cree en *nada*: su obra es novela frenáptera (así como de locos). Esta narrativa es de ruptura. Quiero decir: de negación total. Y lo digo a propósito: sabido es que en Colombia se dio en la década de los años sesenta un movimiento poético de características importantes dentro de este espíritu: *el nadaísmo*. Sobra decir el impacto y la repercusión que tuvo a pesar de un hecho concreto: las obras de los poetas como Gonzalo Arango, Eduardo Escobar o Jotamario, para citar algunos, no se consiguen fácilmente. Me pregunto: ¿tuvo el escritor que nos ocupa alguna información o influencia del nadaísmo? ¿Hizo suya la filosofía de aquéllos? Coincidencias inexplicables. Reconozco que el movimiento fue efímero, en 1970 casi había desaparecido. Marco Tulio Aguilera regresó a Colombia (donde escribió la novela) precisamente ese año, si no me equivoco. ¿Por qué tanta afinidad en su actitud literaria con sus coterráneos? Para una mayor información sobre el nadaísmo, Darío Jaramillo Agudelo, «La poesía nadaísta», *Revista Iberoamericana*, núms. 128-129 (1984), pp. 757-819.

Esa actitud crítica hacia la sociedad es lo que hace de *Breve historia de todas las cosas* una gran novela; también la presencia crítica y activa de la historia como escritura. Dicho de otra manera: la obra relata dos historias en una sola. La primera da cuenta de la degeneración de un pueblo que quiere ser ciudad: San Isidro de El General, y la transformación que experimenta en su tránsito. Aquí yace la similitud que se ha establecido entre esta novela y *Cien años de soledad*; analizaré esta relación como semejanza disímil: distinción. La segunda manifiesta el proceso de la escritura en tanto creación ficcional; su mejor delimitación sería: autocrítica. Como se verá en adelante, crítica y autocrítica son actitudes permanentes del narrador en sus dos direcciones establecidas atrás; ambas sostenidas por la *ironía*: recurso que transmuta lo formal y que defino como *parodia*. Por último: las historias se relatan desde un ángulo oscuro: la celda de una cárcel. No podía ser de otra forma: espacio reducido que da cabida a un universo social complejo; allí, en medio de la oscuridad, el narrador encuentra luz: con ella nos hace mirar lo que nunca vemos. Al final no sabemos si esa luz era real; poco importa. La escritura y la historia se mantienen, o sea, *Breve historia de todas las cosas*⁷.

El nombre de la novela es paradójico; esa contradicción se llama *ironía* y adelanta un estilo y una actitud del narrador. En efecto: no se trata de una historia breve, aunque sí de «todas las cosas». Corrijo: de muchas cosas. Si no fuera porque al inicio de la obra la mayoría de los personajes están establecidos en el pueblo, diría que esa historia es desde su fundación; no supone la génesis, sino el tránsito, que es transformación. Si se quiere, novela de provincia; *Breve historia de todas las cosas* sitúa el dilema de una comunidad que se debate entre el pueblo o ciudad: su propia historia, la de cada uno de los personajes y la de todos los pobladores: Tribilín, el padre Coto, Californio el Simple, Bladimiro, Eutrifón, Benito Chúber, Patícorvo Palomo, Penélope Fernández, la «Musoc», etcétera. Provincia no indica aldea, sólo contraposición con la ciudad, microcosmos universal: lugar de juicio y condena. Aquí no existe vida privada; la boca se encarga de anularla. Por eso ningún personaje es úni-

⁷ Conozco un solo trabajo donde su autor alude a la historia de la escritura y de la novela misma. Enio Víquez, *Algunos aspectos de la literariedad en «Breve historia de todas las cosas»* (San José: Escuela de Filología, Universidad de Costa Rica, 1976). No obstante, el análisis consiste en la aplicación del método estructuralista (Greimas, Todorov) a la obra de Aguilera Garramuño. Como sucede casi siempre en estos casos, al final el lector *conoce* la estructura de la novela (tiempo, modo, etc.): sabe poco de la obra; lo digo porque el autor pudo «sacar partido» de esa doble relación: historia del relato y escritura (proceso creativo). No censuro este tipo de análisis, afirmo que impide comprender; es decir, mutila el conocimiento.

co dentro de esta historia; su pluralidad no nace con él, sino con los otros. Sabido es que, en pueblo pequeño, infierno grande; esa historia infernal es la que nos cuenta el novelista. Presencia crítica y crisis de una sociedad que vive el deseo, la pasión; los pobladores aman y se devoran. A diferencia de la ciudad, mundo novelesco que han tratado algunos escritores nuestros: Carlos Fuentes, José Donoso, Ernesto Sábato, etc.; mundo abierto donde los hombres viven solos entre la multitud (en monólogo), la provincia cierra las puertas y las ventanas ante la mirada de los foráneos. Los pobladores quieren salvar el alma y entregan el cuerpo; por lo primero, la Iglesia los absorbe e inmoviliza; en lo segundo, viven de la pasión y el prostíbulo: el padre Coto los bendice, pero la «Casa de los Fernández» los condena (en el caso de la novela que analizo).

La historia de este pueblo, San Isidro de El General, que quiere ser ciudad, tuvo otro antecedente en la literatura tica y latinoamericana a principios de este siglo y en otra dimensión: el campo y la incipiente ciudad. Esa contradicción se vive ahora en otra dirección; no es el deseo de *desplazarse*, sino el ansia de parecerse; su mejor delimitación sería salir sin tener que trasladarse. En la novela, los personajes viven su propia vida a expensas de lo ajeno, de lo exterior, que no conocen, pero que intuyen. Dice el narrador: «Y él se fue —se refiere a la historia de Nicéforo— con esa cara de santo patricio y todos quedaron muy tristes, y más tristes cuando supieron por un folleto clandestino que en Yugoslavia la gente era mala porque allí vivían los comunistas, y por eso cuando llegó la carta, la ciudad (entonces Pueblo) se puso de luto...»⁸ Ahora bien: esta ausencia de confrontación con lo otro suma al pueblo en el prejuicio, el temor y la reclusión; también lo inverso: ansia de aventura y aceptación por lo que llega de afuera; eso que llaman progreso, el infierno moderno, la llaga que todos cargamos con un placer enorme. No pienso suplir mi argumentación con citas extensas de la obra; no obstante, esta visión infernal del progreso, ligado al pueblo-ciudad con todas sus implicaciones, reza así en la novela: «Y entonces, cuando llegaron los gringos hubo progreso y dólares en cantidad y una carretera en construcción (que más parecía en obstrucción) y todos estaban muy contentos porque ya la Ciudad, que algunos retrógrados se empeñaban en seguir llamando pueblo, tenía cara de cosa importante, sobre todo con esa gran cantidad de maquinaria estorbando el paso» (p. 121). Así, la comunidad se escinde: unos quieren afirmar lo que ignoran y deslumbra; otros, negar el hechizo de la modernidad. Todos juzgan y son juzgados, quieren absolverse y terminan condenados; del pleito surge la controversia: la historia crítica del pueblo.

⁸ Marco Tulio Aguilera, *Breve historia de todas las cosas*, p. 53.

Bien mirado, paraíso y purgatorio viven y conviven sin fundirse en *Breve historia de todas las cosas*; claro está, no al estilo en que se señala en *Pedro Páramo* o *Al filo del agua*. Pienso en estas dos novelas mexicanas de Juan Rufo y Agustín Yáñez porque ambas se generan en un pueblo; son evocaciones de provincia y participan de la visión infernal de los pobladores y de la comunidad. No obstante, entre ellas y la novela que nos ocupa hay una distancia. No digo que se separan, pertenecen a la misma tradición de la narrativa contemporánea: el lenguaje, el estilo y la actitud de los escritores son distintos a los novelistas de principios de siglo. Ese espacio que hay entre Rufo y Yáñez con nuestro escritor se llama profundidad, no sólo porque ellos tratan de pueblos desaparecidos, aunque no por ello menos presentes hoy, sino por otro factor: madurez. Sé que Aguilera Garramuño no se ofendería por lo que digo. No afirmo que su novela carezca de *profundidad*, sostengo que es de otra índole: irónica, esa contradicción que es mordaz y termina en parodia, o sea, burla. Agregó: sólo así se puede comprender el efecto de la novela, su sentido humorístico del que habla Gustavo Alvarez y yo denomino *sátira*⁹. Esta dirección que asume Marco Tulio Aguilera es un arma de doble filo —tiende más a la caricatura que a la imagen humana— ya se lo apuntaba Jairo Mercado; pero es un riesgo que hay que correr¹⁰. En todo caso, almas que viven del cuerpo para devorarlo y abstinencia pecadora son reflejos de todo paraíso que se purga. Si se quiere, la historia de San Isidro, su controversia como pueblo o ciudad, es un drama en donde la sangre no se derrama, sino que bulle; hierve porque todos sus pobladores están insatisfechos¹¹. ¿De qué? Ausencia de confrontación y con una fantasía que los devora; ellos quieren vivir el paraíso con el disfrute de la carne. El ansia de convertirse en ciudad los acerca al pecado y les abre una herida mayor: el progreso, por el que este continente posee características de catástrofe; las venas abiertas que nos recuerdan nuestro desarrollo espurio, víctima del cáncer gringo, disfrazado de salvación y tutela. La referencia en la novela a los norteamericanos que construyen

⁹ Gustavo Alvarez Gardeazábal, «Aguilera Garramuño, el nuevo novelista colombiano-costarricense», *Revista Vivencias*, Bogotá, 29 de noviembre de 1975.

¹⁰ Jairo Mercado, «Breve historia de *Breve historia*», *El pueblo estravagario*, 23 de diciembre de 1975.

¹¹ Si la novela de Aguilera Garramuño supone el drama de San Isidro llevado a la narrativa, no puedo callar el decir que conozco la tragedia de estos pobladores de provincia realizada en el verso. Se trata del libro *Expediente*, del poeta Joaquín Soto; no es extraño que Soto sea también médico. El libro no se ha publicado, pero no tardará en salir. Me dirán que es poco serio hablar o citar poemarios que no tienen publicación; prefiero hacerlo así antes que nombrar algunos con sello editorial.

la carretera no es gratuita; menos el final de Bladimiro, primer negro del pueblo, muerto en vida gracias a la compañía yanqui y a la prosperidad bárbara.

Hay que señalar que si la historia de la novela de Aguilera Garramuño supone un drama, como, en efecto, es, este drama termina en la degeneración; en el sentido que lleva al poblado a cambiar su propia naturaleza, de pueblo a ciudad, o a encontrar la que soñaba. Esa transformación, lejos de unificar a la comunidad en torno a una actitud semejante, reafirma la controversia en que se fundan como provincia. A propósito: «Por las calles céntricas se veía gran cantidad de mujeres estrepitosamente maquilladas y con vestidos ceñidos, guiñándole descaradamente a los transeúntes día y noche. Para el San Isidro Ciudad, ésta era una de las lacras de las cuales no había podido librarse; para el San Isidro Pueblo, una entre tantas formas de ganarse el gallopinto. Los prostíbulos ocupaban sitios céntricos y ninguna ley había podido erradicarlos, porque precisamente aquellos que legislaban eran quienes más protestaban y menos hacían; más bien parecía que si se quejaban era por cumplir con su deber» (p. 159). Si se presta atención, es posible dar cuenta de la contradicción, aunque la óptica cambia. Me explico: los pobladores que optan por San Isidro Pueblo, los que se recluyen y niegan la modernidad, terminan habituándose a lo exótico: ante la prostitución ven el pecado inevitable; en tanto que los ostentadores de San Isidro Ciudad, los aventureros, sienten la degeneración como un mal necesario del cual nadie puede librarse. Unos y otros se unen para separarse; ambos son cómplices de la historia que corroe a los sanisidreños: su degeneración y tránsito de un pueblo que quiere ser ciudad.

Dije antes que aquí yacía (con la historia que cuenta la novela) la relación establecida con *Cien años de soledad*. Me he apartado de esa similitud, sin proponérmelo, porque el análisis así lo indicó. Con todo, afirmé que esa correspondencia existía como distinción: *semejanza disímil*; lo reafirmo y me propongo decir en qué consiste esa disimilitud parecida. Aunque me repita, digo así: la euforia de tal nexo comenzó en la cubierta de la novela de Aguilera Garramuño, poco después con los críticos y más tarde con el mismo autor, pero con una prudencia necesaria y distinta. Así se expresó el novelista: «Los vínculos entre *Breve historia de todas las cosas* y *Cien años de soledad* son evidentes y yo no lo niego. Escribí *Breve historia de todas las cosas* después de haber leído *Cien años de soledad*, que la leí en una noche, de principio a fin, y me deslumbró la novela. Incluso podría mencionar dos o tres pasajes similares entre ambas, pero resulta que esos dos o tres pasajes similares o sucedieron en San Isidro de El General o me los inventé yo [*sic*] en base a personajes de

San Isidro, es decir, el problema yace en el hecho de que las *realidades de Macondo y de San Isidro de El General son similares*»¹². No hay duda de la sinceridad del novelista; la desconfianza nace con el vocablo «similar». Estoy seguro de que muchos interpretan el término como copia, fiel reflejo de la soledad centenaria de *Cien años de soledad*. Similitud significa semejanza y, como todo parecido, se funda en la distinción; al parecerse quiere decir que hace suya la diferencia, o sea, la desigualdad. Más aún, Aguilera Garramuño imita y su imitación es acertada: inventa, y esa invención, como buena parte de ellas, se funda en la realidad: mundo de ficción.

Es un hecho que las realidades de Macondo y San Isidro son semejantes: no obstante, esa verdad es incompleta. Interpreto que en Macondo se asiste en la *historia de una familia*, los Buendía, que se transforma en pueblo; sus características son míticas: génesis de la estirpe y fundación del poblado. Por el contrario, San Isidro es la *historia de un pueblo*, la de sus habitantes, que viven como familia, se ve como tal y la vida de cada uno de los personajes es la del otro: su semejante; su vida y tránsito es la de provincia: infierno donde todos se devoran, crítica y negación de lo privado. Ahora bien: Macondo se abre, sale de sí mismo y se convierte en provincia con categoría capitalina; vive la transformación histórica. El poblado tico no se decide: oscila entre pueblo y provincia; esa indecisión los define y los indefine. Por lo primero, mantienen cierta autenticidad, que los condena al aislamiento; viven de lo exterior y, si se quiere, de lo extraño, que fascina mortalmente en el segundo caso. Finalmente, en la novela de García Márquez el pueblo colombiano deja de existir: apocalipsis del mundo macondiano, que se corresponde con su fundación. San Isidro, como pueblo, termina similar a su comienzo, con el establecimiento de los primeros pobladores; esto indica que la comunidad es la misma, no ha cambiado. Apenas tengo que recordar que los pueblos de provincia son así: evolucionan lentamente. La diferencia con lo que sucede en la ciudad es total: transformación desequilibrada, y Macondo fue producto del desajuste citadino. En concreto, el pueblo tico no cambia, varía si acaso; esa variación se llama alteración de su naturaleza, duda y oscilación entre pueblo y ciudad. En Macondo existe cambio, metamorfosis que produce su propia ruptura, historia que indica perpetua alteración del *statu quo*. Agrego: San Isidro, en su tránsito, no erige la historia, aun cuando la construye. Macondo sí la funda: proceso circular. Puedo seguir: los dos pueblos se parecen de manera distinta.

¹² Marco Tulio Aguilera, «Desvíos vocacionales me condujeron a tomar conciencia de escritor», p. 3. El subrayado es mío.

Me he referido a los pueblos tal como aparecen en la novela de cada escritor: puntos de partida. Quisiera hacerlo también con dos espacios concretos: *casa* y *cárcel*, en una y otra novela, que dan dimensión y rasgo a la narración, sobra decirlo que de manera muy distinta. En efecto: la casa en *Cien años de soledad* transforma y es modificada, espacio múltiple que da acción e intensidad a los acontecimientos en esta novela. La cárcel, más que espacio en *Breve historia de todas las cosas*, es perspectiva desde la cual el narrador Mateo Albán cuenta o le cuentan las historias breves de algunas cosas de la comunidad. La cárcel participa sin ser cómplice de los hechos o acontecimientos provinciales; la casa es protagonista: cambia cambiando la historia de la ficción. Me detengo porque este análisis no corresponde realizarlo aquí y en este momento; adelanto lo necesario, a expensas de confirmar que se trata de otra semejanza que no tiene ningún parecido en ambas novelas. Otra razón que me impide abundar en esta distinción es la siguiente: tanto casa y cárcel colindan con el relato mismo de manera diferente. Quiero decir: la casa es espacio físico por el cual el narrador cuenta la historia de una familia hecha pueblo; la cárcel no sustenta tanto la historia de la degeneración de una comunidad que oscila entre pueblo o ciudad, sino la historia de la escritura, tal como delimité esas dos al inicio de la exposición. Ahora bien: dentro de esta semejanza disímil doy prioridad a los «dos o tres pasajes similares» que, según Aguilera Garramuño, están en su obra y que se encuentran en *Cien años de soledad*. Esta prioridad la hago a fin de que se note cómo las realidades de Macondo y San Isidro viven de la semejanza disímil.

El escritor que nos ocupa habla de «dos o tres pasajes similares»; yo digo que son *dos*. Si existe un *tercero*, ya lo situé: las realidades de Macondo y San Isidro son semejantes. Por si acaso: viven la distinción. Aunque me repita: la familia transformada en pueblo y el pueblo hecho una familia para uno y otro caso. Ahora bien: esos dos pasajes son un *baile*, de características impresionantes en ambas novelas, y que reafirma la relación de parecido distinto, y la *aparición del ferrocarril en Macondo* y de la *carretera en San Isidro*. Hay que señalar que estos dos hechos suponen un cambio en la comunidad provincial de cada pueblo, si se quiere una controversia. Es obvio, pero lo digo: el baile en Macondo es familiar, surge a partir de la inauguración de la casa nueva. Por eso «Ursula hizo una lista severa de los invitados, en la cual los únicos escogidos fueron los descendientes de los fundadores...»¹³ Baile familiar quiere dar unidad a lo que es perenne dispersión: sus descendientes. La casa es espacio

¹³ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1979), p. 60.

múltiple, dije antes; esa multiplicidad se llama tiempo, historia. Sólo así se podrá comprender el juicio del crítico Juan Durán: «Un baile que se ofrece para inaugurar las ampliaciones —se sobrentiende que son de la casa de los Buendía— sirve también el propósito de celebrar el fin de un período histórico —la colonia— y tiempos nuevos —el siglo XIX—»¹⁴. Al lado de la fiesta, lo foráneo hace ingreso en Macondo: la pianola y con ello la fuerza del amor. La provincia participa del romanticismo. Pietro Crespi, el europeo que llega a instalar el piano, es el otro que no somos y que quisiéramos imitar: fascina y crea reserva. Más aún: el baile familiar inaugura o presagia el progreso del pueblo, su transformación, que es infierno, apocalipsis.

El baile al que asisten los sanisidreños es popular. Quiero decir: el baile de un pueblo que se mira como familia y actúa como tal. No podía ser de otra manera. Aquí no existirá una lista de invitados: los habitantes sienten el deber de asistir, su oportunidad para dejar la categoría de pueblo y convertirse en lo que son: familia. Si acaso es necesario decir que el baile en San Isidro nace como inauguración, similar al de Macondo, sólo que esa ceremonia festeja la construcción de la carretera: «Y entonces, cuando llegaron los gringos, hubo progreso y dólares en cantidad y una carretera en construcción...» Fue debido a esto que la Cámara Junior, acaudillada por Denario Treviño, aprovechó el acontecimiento para celebrarlo, organizó un baile con la mejor orquesta del país...¹⁵ Baile popular hace del pueblo una familia a través de la reunión; la mesa, una comunión que se perpetúa en el comentario y la conversación. Agrego: el baile define un momento, si se quiere el instante, no la perennidad del tiempo ni de la historia. Quiero decir con esto que la vida provinciana vive del acontecimiento pequeño en «grande», el festejo popular sustituye a la concentración masiva. Las fiestas populares son una visión de la familia de cada comunidad: allí la gente bebe, y por la bebida dicen y dedicen: cada uno es víctima de su propia orfandad. Huérfanos de la prosperidad, los pobladores transitan de nuevo entre pueblo o ciudad. Aun así, esa celebración significa el progreso: un desarrollo que, lejos de curarlos, deja a la comunidad más enferma. En suma: reconozco que el pasaje del baile es similar en las dos novelas en mención, pero sólo en un sentido: aparición de lo foráneo que alucina. El resultado es distinto, como queda establecido. Agrego: en Macondo, la familia baila; en San

¹⁴ Juan Durán, «Cien años de soledad: quinientos años de historia americana», en *Creación y utopía: letras de Hispanoamérica* (San José: Editorial Universidad Nacional, 1979), p. 183.

¹⁵ Marco Tulio Aguilera, *Breve historia de todas las cosas*, p. 121.

Isidro, el pueblo, que es familia, no: goza, la boca asume el ritmo y el movimiento del cuerpo.

En cuanto al segundo pasaje, es donde la similitud se acentúa con más claridad, a pesar de su desemejanza. En *Cien años de soledad*, el ferrocarril, palabra y realidad primigenia como todo Macondo; la carretera en San Isidro de El General: construcción y obstrucción de un pueblo que teme la confrontación con el otro; también ansiedad y deseo por abarcar lo desconocido. Más aún: en el primer caso, Aureliano Triste no sólo moderniza la industria (con el hielo), sino que busca vincular la provincia con el resto del mundo: una salida que anuncia el progreso, también la ruina. En el segundo caso, la carretera unirá a San Isidro con la capital, San José, de la cual forma parte sin considerarse ciudad. Vuelve el dilema: ¿con una vía de comunicación el pueblo será ciudad? Es difícil saberlo. Aun así, si la carretera une, también es cierto lo contrario: separa al pueblo familiar; su identidad se torna sombra, presencia de los forasteros: movimiento discontinuo que confunde. En ambos casos existe unidad: una vía de comunicación. La distinción es temporal: el siglo xix trae el ferrocarril; el siglo xx, las carreteras de asfalto. Ahora bien: dije que el transporte ferroviario presagia el progreso y la ruina; lo reafirmo así: poco después, en los vagones vinieron los gringos y Macondo se pobló de forasteros y desconocidos: asentamiento de la compañía bananera, con sus consecuencias. Nombro algunas: saqueo, explotación, huelgas y la masacre, mundo de represión que recuerda nuestra realidad diaria. De manera tal que la historia de Macondo es tiempo: «Y el siglo xix culmina pronto su transcurso con la llegada del ferrocarril al pueblo. El camino de fierro hacia el progreso, como lo creyó Sarmiento, se transforma en vía hacia la ruina y el despojo: por él llega la Compañía Bananera»¹⁶. Ciertó; el incipiente comercio nos devora: el trato desigual.

A diferencia de la vía de comunicación en Macondo: primero el ferrocarril, luego los gringos y la Compañía Bananera, en *Breve historia de todas las cosas* la construcción de la carretera trae a los gringos: ellos son los constructores. Con la vía de comunicación, San Isidro sale al mundo, digo a la capital; luego entra a las relaciones de mercado: el progreso es olvido, también robo, bandolerismo de los gringos de la compañía. Importante señalar cómo también aquí el narrador mantiene la oscilación de la provincia entre pueblo y ciudad: «... la reconstrucción y pavimentación de la carretera Panamericana que emprendería la B. R. A. (Ballenger, Ropino and Ashville) en poco tiempo terminaría por convertir a San Isidro en lo que siempre había aspirado: una ciudad» (p. 110). No

¹⁶ Juan Durán Luzio, *op. cit.*, p. 187.

obstante, esta aspiración es un arma de doble filo; San Isidro será puente entre San José y Panamá: tierra de tránsito, no de reposo, vive su propia negación como ciudad. Así, el transporte no descubrirá a San Isidro: la carretera pasa y el pueblo queda obnubilado por el Cerro de la Muerte. Los habitantes están condenados a vivir con la mirada ajena: su historia es la tragedia y el infierno. En Macondo, el ferrocarril abre la salida del pueblo, por eso desaparece: apocalipsis; antes vivieron el paraíso, el purgatorio y el infierno. Concluyo: en ambos, la vía de comunicación significa comercio, apertura; el mercado les da respiración, no vida. Macondo termina en el cardíaco: su propia destrucción, San Isidro vive la inercia.

Sé que todo parecido es un equívoco, hijo de la analogía; queriendo establecer una relación, funda su contrario: la disimilitud. Toda semejanza se apoya en la distinción; al comparar «cosas» o personas y decir que se parecen establezco una relación en lo que se distinguen. En concreto, toda similitud nace de una semejanza disímil en el no parecido. Así *Breve historia de todas las cosas*. Entonces, ¿por qué caer en la relación ingenua? Creo que el escritor colombiano Gustavo Alvarez dijo algo al respecto; si no recuerdo mal, cómo Aguilera Garramuño usaba idéntico procedimiento creativo al de *Cien años de soledad*, pero no para entregar el mismo resultado¹⁷. En efecto, aun cuando discrepo en cuanto a lo de «idéntico procedimiento». ¿Qué significa? De García Márquez se ha dicho mucho, me interesa lo poco. Su procedimiento creativo y estilo la crítica lo situó como realismo mágico. No voy a discutir el término, menos a recordar su historia: nació con la pintura allá por 1925. Un procedimiento tan particular, no semejante, como el de Alejo Carpentier: lo real maravilloso. Tampoco voy a establecer sus semejanzas y distinciones; hay un ensayo, casi definitivo, de Alexis Márquez en donde delimita estas categorías¹⁸. Hago la mención porque da horror topar con artículos o ensayos literarios poco rigurosos en el uso de esta terminología; también lo cito a propósito: aquí reside otro aspecto de la relación disímil no de las novelas, sino de los escritores. Si García Márquez hace suyo el *realismo mágico* —un procedimiento literario que, partiendo de los hechos reales, y mediante el uso de la fantasía y la imaginación, depura esa realidad hasta transmutarla en otra realidad distinta y parecida a la original— y «Ursula destapó la olla de la leche en el fogón, extrañada de que se demorara tanto para hervir, y la encontró llena de gusanos»¹⁹, Aguilera Ga-

¹⁷ Gustavo Alvarez, «Aguilera Garramuño, el nuevo novelista colombo-costarricense», *Vivencias*, Bogotá, 29 de noviembre de 1975.

¹⁸ Alexis Márquez, «Teoría carpenteriana de lo real maravilloso», *Revista Casa de las Américas*, núm. 125 (1981), pp. 83-95.

¹⁹ Gabriel García Márquez, *op. cit.*, p. 159.

rramuño crea algo nuevo: a él le pertenece la *magia realista*. Si acaso tengo que decirlo, es un proceso inverso. La imaginación del novelista se sitúa en primer plano; con ella él intuye y descubre su propia fantasía y la de otros: el mundo real en que vivimos con nuestras irrealidades. Este estilo se nutre del sueño; apenas despertamos vemos alrededor la magia de la realidad: «Y se trajo a una mujer flacucha desde un lugar tan lejano, que llegó transparente del viaje, y cuando la bañó casi se le esfuma, y con ella tuvo un sietemesino con cara plana de sapo, que él aborreció desde el primer momento y ella adoró con toda su alma...» (p. 211). Se puede decir algo más; en todo caso, la similitud disímil queda establecida.

He señalado lo más importante de la historia del relato y su contrapartida disímil con la obra del clásico colombiano García Márquez. No es suficiente, no lo podría ser; ésta es la historia como *crítica*. Hay otra historia tan importante como ésta: la de la *escritura*. No me contradigo, completo. En efecto: en *Breve historia de todas las cosas* se cuenta la historia de la escritura, cómo nació y se gestó: su propia autocrítica²⁰. Hay más: el proceso de la escritura remite a una construcción, la que supone todo acto ficcional. Aquí interesa, en la novela, la edificación de la escritura del relato. Sólo así se puede comprender la presencia activa, crítica e introspectiva del narrador y protagonista, del historiador-literato-periodista Mateo Albán²¹. Ahora el novelista no interroga el mundo, no critica la historia de un pueblo que ansía ser ciudad; antes bien pregunta por su propia actitud, la del narrador, al escribir una obra de ficciones reales. ¿Qué quiero decir? Es una paradoja alegórica y que en la novela de Aguilera Garramuño se llama *ironía*: abismo entre lo real y lo imaginario. El historiador literato escribe su obra, pero ésta y los críticos (los presos en la cárcel, donde se encuentra el narrador) lo escriben a él. Es harto conocido por todos la tradición de esta actitud y estilo; lo señalo de paso sin menor énfasis: leer a Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, José Donoso, Ernesto Sábato, Roa Bastos, etc.²² (es decir, leer una novela latinoameri-

²⁰ Véase la nota 7. Complemento: Seymour Menton, *op. cit.*, p. 327, dijo algo al respecto, es decir, cómo *Breve historia de todas las cosas* comenta su propio *proceso creativo*. Esta particularidad, dice Menton, se aplica a la novela autoconsciente.

²¹ De nuevo se mantiene el poco interés que han mostrado los críticos por este recurso tan importante. Raymond L. Williams lo menciona solamente, «Aguilera Garramuño: en defensa de la invención», *Revista Arco*, núm. 181 (1976), pp. 57-62.

²² Este proceso de la escritura en Aguilera Garramuño es similar, en otra dirección, al de Augusto Roa Bastos en *Yo el supremo*. El escritor paraguayo, y usando el recurso de la intertextualidad, crea en esta novela dos historias: la del dictador, José Gaspar Rodríguez de Francia, y la de su propia escritura: la ordenación intertextual de los materiales históricos. Se entenderá por qué lo cito.

cana) es caer en el mundo de alegoría paradójica: nuestra realidad es irreal, no creemos que así haya sucedido; por el contrario, el mundo irreal se nos hace real: lo insólito es parte de lo cotidiano nuestro.

La historia de la escritura, la construcción de la novela, colinda con la preocupación de Mateo Albán por finalizar su ficción, es decir, con el relato mismo. Este proceso «escritural» empieza en un espacio simple: la cárcel, adonde ha sido recluido el narrador por supuesto delito de conspirador comunista en el año 1948. El historiador literato y periodista encuentra aquí su vocación, que es una devoción: preguntarle a cuanto recluso llegaba los motivos y razones por los cuales era encerrado y los relatos del mundo de afuera. Así da inicio a los «cuadernillos», que hablan de algunas cosas de la historia larga del pueblo rural: *Breve historia de todas las cosas*. Ahora bien: para enlazar con *Cien años de soledad* y reafirmar la distinción entre ambas novelas desde otra perspectiva, digo así: si los pueblos (Macondo y San Isidro) son puntos de partida en cada obra, *casa* y *cárcel*, suponen puntos de llegada en García Márquez y Aguilera Garramuño, respectivamente. En el primer caso llegan los Buendía: construcción del recinto, que hará de la familia un pueblo; en el segundo aparece el historiador literato, quien nos cuenta el infierno en que viven los habitantes de un pueblo que se mira como familia. No obstante, la casa es un espacio múltiple que modifica a los personajes y es modificado por ellos. La cárcel no sufre ninguna transformación; quienes sufren mutaciones son los «cuadernillos» del narrador: la historia crítica, que varía a manos de la autocrítica. Aun así, tanto la casa como la cárcel se separan radicalmente. Me explico, aun cuando lo he dicho en otra oportunidad: la casa es el espacio físico que da sentido a la historia de la soledad centenaria de una familia hecha pueblo; por el contrario, la cárcel no sostiene la historia de un pueblo que vive como familia, sino la historia de la escritura misma.

Al decir así afirmo que las dos historias (en Aguilera Garramuño: la del pueblo y la de la escritura) se complementan por oposición; en el caso de García Márquez estas dos historias no están delimitadas; es más, no existen. A la historia de Macondo sucede el desciframiento de la escritura; ésta forma parte de la misma historia: encuentra su sentido allí. En Aguilera Garramuño predomina la historia de la escritura de la novela misma; sólo así se podrán comprender las críticas formuladas por los mismos presos y por el narrador, Mateo Albán: «Cada cual tenía una objeción por hacer: el Loco, como regidor de cuantos allí estaban, tomó la palabra y dijo que de su experiencia en diversas lecturas de textos políticos y algunas novelas no poco famosas deducía que los cuadernillos aquellos tan locos... no tenían ni norte ni sur porque entraba un personaje y salía

otro...» (p. 60). Sin ningún riesgo a equivocarme, afirmo que la historia es una: la edificación de una escritura fantástica de los acontecimientos reales de un pueblo que quería ser ciudad, San Isidro de El General. Esta unificación narrativa implica una deformación, en el buen sentido de la palabra, de la historia del relato en beneficio de la historia de la escritura. Por eso los presos «le gritaban: Mateo Albán, ¿por qué nos juzgas?, ¿por qué mientes, Mateo? Deformas la historia, Mateo; agrandas mis vicios, te olvidas de nosotros los pobres, te ríes de todos, rebuscas palabras para ocultar tu ignorancia y tu cobardía, ajustas la realidad para darle gusto a tu ficción morbosa...» (p. 24). En suma: al narrador le interesa *primus inter pares* no la historia, sino la escritura del relato; con ello da inicio a una contradicción: la dualidad de escribir entre el sueño y la realidad.

Ahora bien: si la historia de la escritura sustenta la otra, la historia del pueblo rural, y si toda la novela revela el enfrentamiento (y preocupación despreocupada) del historiador literato y los personajes en torno a la ficción de los «cuadernillos», afirmo que el novelista busca el recurso de *verosimilitud*. No obstante, con lo verosímil no justifica tanto la historia provisional, sino el proceso de la escritura, y, simultáneamente, la verosimilitud, queriendo efecto de realidad de la escritura, abre el mundo de apariencias e irrealidad de la historia. Quiero decir: por la verosimilitud, la novela define la unidad y separación de las dos historias o, como lo señalé anteriormente, la derivación en escritura de la historia. Más aún: lo verosímil asegura la escritura y falsea la historia del relato: «Esto dio mucho que pensar al historiador literato, quien, a pesar de estar registrando los hechos fielmente en uno de sus cuadernillos, no pudo dejar de sumirse en una divagación heideggeriana y de admirarse cómo, en realidad, la realidad no era real, sino la apertura de lo cotidiano hacia la verdadera realidad, es decir, lo monstruoso...» (p. 24). Si acaso la escritura de la novela se lleva a cabo —no lo sabemos y poco importa—, interesa la presencia crítica del narrador: la crisis de la narración y de la escritura. Si se quiere, crisis del proceso de la escritura y crítica del relato y la historia. Así se mantienen autocrítica y crítica enlazadas por la ironía: una contradicción que termina en parodia, burla que queriendo mofarse de sí mismo, lo hace con los otros; recurso que transmuta todo a fin de asegurar el abismo entre lo real y lo imaginario.

La historia de la escritura se torna en parodia de otros textos: el *Quijote*. El narrador, muchas veces se aburre de su propio relato, pero no lo deja pendiente al estilo de la obra clásica española cuando Don Quijote y el vizcaíno se enfrentan, sino que le «pone color» (en la novela que nos ocupa, el capítulo 4) e introduce personajes insólitos y saca otros «descoloridos» para usar el mismo lenguaje del novelista. Además, agrega

posdatas a algunos capítulos, sistemas de digresiones, que le permiten justificar y satirizar su propia escritura. O lo que es insólito: el narrador apela a un cierto descuido en la coherencia de su escritura: «Como podrá darse cuenta cualquier lector atento, el Negro en cuestión es un personaje que aparece cuando se le da la gana. Antes, en uno de los pasados capítulos, llegaba a San Isidro y se quedaba mirando las torres de la catedral; ahora resulta que vivía allí desde que la construcción se estaba iniciando» (p. 95). Esta actitud la hace con el pretexto de justificar aún más la escritura y dar cuenta del «descuido de los cronistas» (los presidiarios críticos de los «cuadernillos») y de su propio comportamiento «escritural»: *la magia realista*; con ello reafirma la ironía. Más aún: la variedad de asuntos y personajes hace pensar en lo quijotesco del relato y de la narración, para no hablar del sentido y tratamiento de las situaciones y del mismo lenguaje con un espíritu humorístico. Aún más: los títulos que encabezan los cuadernillos remiten al *Lazarillo de Tormes* y a buena parte de la picaresca española. Todo ello busca cuestionar el proceso de la escritura: escribe desde una tradición que no quiere, le parece insuficiente; nace la parodia: al imitar un estilo, lo contradice. Agregó: el narrador finge recopilar su historia; quiere que sea suya sin que le pertenezca. En esta recopilación transmuta la realidad. Mejor: la fija según las directrices de la imaginación. Quiere cuestionar y termina divirtiéndose; en este cuestionamiento, la dislocación de la realidad es real. Dice el narrador: «Mateo, como era costumbre, buscó en su cerebro baúl de argumentos y concluyó que una cosa era la realidad y otra la ficción, y que si se veía pigmea la una y dolménica la otra era producto de la naturaleza aberrante y patológica del arte, que, como los microscopios, telescopios y lupas, aumenta lo diminuto, colorea lo pálido y hace veraz lo inverosímil para que, de este modo, los miopes, por nacimiento o por hábito, puedan ver y tocar lo que de otro modo no verían ni palparían» (p. 82). Como se nota, la escritura mira en un mundo de ciegos y la historia del relato habla en una sociedad muda.

Un poco más: la escritura nace como compendio. Quiero decir: supone la recopilación de historias de algunos de los personajes del pueblo. Entre el recluso que cuenta la historia y el historiador literato, Mateo Albán, que la escribe, hay una barrera; ese obstáculo no limita, todo lo contrario: ilimita. Por la boca del detenido la historia es real, habla convencido de un referente; en el historiador el oído escucha pero la mano inventa la escritura. Así nace la paradoja de la narración, la alegoría que es ironía. Es decir, la distancia entre el mundo real y el imaginario con que está teñida la novela de inicio a fin. Si acaso tengo que corroborar lo que digo. Dice el narrador, refiriéndose a una historia reciente que había ter-

minado de escribir Mateo Albán: «Esta última, la del Coro de las Doscientas Voces, arrancó aplausos y exclamaciones de júbilo, pero no se escapó de la inquisición que le hiciera el Loco: ¿Cómo era eso de que un suceso en el cual no participó ni la mitad de San Isidro se viera agrandado a tales dimensiones con semejantes adjetivos, si lo que en realidad vino fue un miserable mormón con tres esposas, dos panderetas y un vozarrón impresionante?» (p. 82). Estamos en presencia de un divorcio que no separa, une: el de la historia (lo que le cuentan al historiador literato o él mismo relata) y el de la escritura; por la segunda, la novela le da sentido a la primera. Aguilera Garramuño ha sido claro en este sentido. Ha dicho: «Sólo bastaba que yo me sentara, para que ese pequeño universo de seres ficticios (sin embargo, muy reales) comenzara a adquirir vida»²³. Esta contradicción señala una actitud: la de escribir; también una estética, visión y, si se quiere, revisión para justificar la razón de escribir una novela. Ahora bien: sólo resta decir que el narrador, al reproducir las historias, lo hace fielmente; es decir, con la imaginación que todo lo ve, con el sueño que es vigilia. Cito de nuevo las palabras del escritor: «Escribir una novela es incurrir en un delito con la realidad. Es aislarse del mundo de los objetos y las personas, pero mirarlos con ojos de soñador...» (p. 11). La crítica sería ha reconocido esta característica en Garramuño. Me explico: su gran imaginación y la fantasía con que escribe; esto no significa evasión, sino encuentro con la escritura²⁴.

La historia de la escritura deviene como reproducción de la historia del relato. Esa reproducción no es copia, sino que es transcripción, y, como todo traslado, ahonda las distancias entre el decir y escribir; surge un desequilibrio que equilibra todo el proceso de la escritura: edificación y desvanecimiento, el mundo de la ficción y el de la realidad, el del sueño y el de la vigilia. En realidad, la escritura ha sido una fantasía. O mejor, sueño real. Sólo así se puede comprender cómo el historiador literario, al final de la novela, se interroga: «¿Y ahora qué hago con esto?» (con la novela). Al despertar de la escritura se da cuenta de que la ficción ha sido una realidad: la elaboración de un lenguaje y de un universo; lo suyo ha sido una pesadilla: catálogo de personajes, situaciones y tiempos inconexos. La misma reclusión del narrador protagonista fue una imagen; por qué no, una metáfora. La verdadera cárcel no la vivió Mateo Albán;

²³ Marco Tulio Aguilera, «Nacimiento de una novela», *Diario de Occidente*, Cali, 7 de octubre de 1975, p. 11.

²⁴ Eduardo Pachón Padilla, «El nuevo cuento colombiano», *Revista Iberoamericana*, núms. 128-129 (1984), p. 892. No obstante, es lastimoso que se hable de Aguilera Garramuño como cuentista solamente y se ignore la novela que nos ocupa en este ensayo. ¿Por qué mencionar sólo el libro de cuentos *Alquimia popular*?

él hizo suya la prisión donde todos habitamos: el sueño. Aun así, al final de la escritura queda libre, no del todo. Veamos: «Ahora que estaba libre de sus sueños, de sus personajes y de sí mismo quedaba en medio de un mundo neutro infinitamente poroso y discontinuo, de tiempos y espacios ajenos, huraños, de situaciones que se le escapaban» (p. 269). Viene la paradoja: la realidad y el sueño se miran en su propia fragmentación. Ahora bien: el historiador literato, libre de la imaginación, pide la absolución de su delito (conspirador comunista) y cargo que lo hace estar recluido: «Cuando pidió la revisión de su sentencia supo que había sido derogada hacía tiempo, que la única prisión había sido su propio cuerpo y que los fantasmas de su novela le habían robado los años...» (pp. 269-270). Vuelve la paradoja: todo ha sido una ficción, el proceso de la escritura y el del relato como historia. Una explicación que concuerda con la semejanza del inicio y el final de la novela. Mateo Albán, «cuando salió, se percató de que los yamiles, moiseses y demás judíos todavía no habían conseguido que el Gobierno Cantonal pavimentara las calles donde ellos tenían instaladas sus tiendas y por eso sacaban agua del caño con un bastón a cuyo extremo amarraban un tarro...» (p. 270). Principio y fin son los mismos. Aunque me repita: todo ha sido una ficción; la ironía de la escritura y la historia, el espacio que separa la realidad de la imaginación, y que aquí se llama *Breve historia de todas las cosas*.