

“LA INTENCIÓN ÚLTIMA” EN *CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN* DE JUAN GARCÍA PONCE

María Esther Castillo

Universidad Autónoma de Querétaro, México
marescas2014@gmail.com

Resumen: *Crónica de la intervención* presenta un movimiento pendular entre el reflejo de la realidad, su significado o su sistema de valores y los principios de coherencia del fenómeno literario. La ficción de García Ponce establece un espacio de reflexión sobre la creación literaria, el ser del escritor y su elaboración de la realidad.

Palabras clave: García Ponce, apariencia, realidad, conciencia crítica

Abstract: *Crónica de la Intervención* presents a pendular movement between the reflection of reality, its meaning or its value system and the coherence principles of the literary phenomenon. Garcia Ponce's fiction establishes a reflection space about the literary creation, the writer's self and his elaboration of reality.

Keywords: García Ponce, illusion, reality, critical conscience

“Sacrificas tu pudor y tu cuerpo para lograr lo que siempre se
ha fugado.”
Salvador Elizondo

Introducción

Crónica de la intervención (2001)¹ del mexicano Juan García Ponce, es la obra que muestra la búsqueda de la experiencia estética. La trama de las relaciones actorales, acciones, espacios y discursos, se subordina al deseo de mostrarla. En este sentido, el carácter de la novela tiene esa tendencia de tratar de convertir en literatura la realidad, incluso la del mismo autor, porque según su propia premisa: “la realidad sólo puede encontrarse en la literatura, en el nuevo espacio y el nuevo tiempo con una forma y un orden propios del arte” (García Ponce, 2000, p. 159).

Para integrar una forma de escritura que coincida con ese afán de realidad literaria, el autor integra un procedimiento basado en la suspensión (o la *epoché* fenomenológica), esta característica la notamos específicamente en la mirada del narrador cuyo discurso la sitúa entre la suspensión del mundo novelesco que describe y la vida intuitiva y vital del yo del artista, que pretende y no logra alienarse del mundo natural que le rodea. Entre los personajes de García Ponce encontraremos siempre escritores y artistas plásticos,

¹ Todas las citas, salvo se indique lo contrario, corresponden a la edición del año 2001, del Fondo de Cultura Económica (FCE).

pensadores o filósofos que reflexionan sobre esa premisa de realidad literaria, en todos y en cada uno, encontraremos el doble del autor persona que justifica ese deseo autoral.

En su *Biografía precoz* (2002)² García Ponce comenta:

Robert Musil afirma que ‘procurando una experiencia es como la creación literaria procura el conocimiento’. Sin duda me gustaría que mis obras pudieran leerse así, pero sólo puedo afirmar que la necesidad de procurar una y otra vez esa experiencia es la que lleva al escritor a la obra y determina su difícil relación con la realidad, esa continua tensión entre el deseo de abandonarla y la voluntad de volver una y otra vez a ella y buscar el material y el alimento de sus sueños y hacerla posible. (pp. 143-144)

La narrativa de Musil revela esa voluntad de transcribir la experiencia estética en la novela que estudiamos. García Ponce escribió ensayos acerca de los autores favoritos (Marcel Proust, James Joyce, Thomas Mann), pero el más profundo y elocuente está dedicado a Robert Musil; “El reino milenario” (2000) es el título de un ensayo sobre la novela *El hombre sin cualidades*. Desde el punto de vista de García Ponce, esta novela plantea intrigas a propósito de las imágenes que transcriben la

² Tal biografía la escribió en el año de 1966 a la edad de treinta y cuatro años. En la edición consultada del año 2000, Huberto Batis comenta en el prólogo que ésta y otras biografías nacieron gracias a la ocurrencia del crítico Emmanuel Carballo cuya colección nombrara: ‘Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos’ (las primeras fueron de Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo, Gustavo Sainz y José Agustín); la “sutileza” de Carballo, respondía a la popularidad alcanzada de estos nuevos escritores, deudores de la literatura europea más que mexicana, con un dejo irónico Carballo afirmaba que estas jóvenes promesas de la segunda mitad del siglo podían dar cuanta de la gestación de sus vocaciones por escribir. Salvador Elizondo, en la reedición de la suya, considera ese “Libro presuntuoso que a los treinta y tres años de edad solamente un irresponsable se hubiera atrevido a escribir para halagar su vanidad (...)”. (2000, p. 9)

experiencia artística, la tensión que el relato genera es lo que favorece la aparición de figuras ensombrecidas atrás de otras presencias, llámense formas, personajes o entes, todos comparten el carácter intuitivo del fenómeno literario. Musil, como sabemos, además de novelas y relatos, escribió ensayos, verdaderas preceptivas literarias en donde subraya la importancia del carácter simbólico de la manipulación estética. Una forma de manipulación que "es capaz no sólo de provocar placer sensible sino intelectual" (Weinberg, 2006, p. 101).

En la obra del escritor austríaco el escritor mexicano busca una escritura paralela en varios sentidos, pero sobre todo encuentra una manera idónea de considerar si 'las últimas intenciones' (2000, p. 266) buscadas por el escritor coinciden con las demandas de la realidad personal y social del artista; una última y primordial intención revelaría el enfrentamiento del hombre de lo posible a la realidad. Otra búsqueda es lograr que el placer de la lectura se origine no tanto en la anécdota que se cuenta sino en el hallazgo de los resortes más intrincados de la conciencia escritural y su relación con la realidad, una conciencia que debele los riesgos y los desencantos por los que transita el creador de la obra en el momento de escribirla.

La escritura de quien ha cultivado el ensayo y la narrativa, como lo realizaron Musil y García Ponce, ofrece la pauta para comprender que el desarrollo del pensamiento artístico se integra mediante un discurso que muestra tanto el rigor lógico como el talento poético. Gracias a un tono y a una sintaxis que dotan a las palabras, objetos, personajes y reacciones psicológicas de un lugar propio en el espacio escritural, las

novelas de García Ponce oscilan entre la reflexión del ensayo y la representación sensible de un mundo virtual pleno de vivencias significativas. Al considerar esa oscilación que pretende el placer ‘sensible e intelectual’, se presume que la incidencia del metalenguaje en el relato novelesco, determina la intención de la novela moderna en su propia búsqueda o punto de partida: “toda palabra organizada nace de una toma de conciencia inicial para tender hacia los puntos subsecuentes que sucesivamente va a tocar”, sugiere Poulet en su libro *La conciencia crítica* (1997, p. 227).

Crónica de la Intervención podría leerse como este tipo de novela, que al confrontar como punto de partida la relevancia de la intuición como toma de conciencia o actitud crítica, expresa el sentido paradójico que surge entre los ideales estéticos y la realidad social de los autores; será por ello que en novelas como la que estudiamos, abunda la caracterización de personajes-escritores, en sus discursos se evidencia una serie de conjeturas sobre la paradoja que conduce el trayecto que va de la experiencia biográfica del hombre a la creación literaria del artista.

Esta paradoja (si la hay) sustenta el conflicto que contextualiza el espacio novelesco de *Crónica de la Intervención*. El artista, presente en diferentes figuras y voces, compromete su conciencia entre el deseo de consagrarse al arte y la idea de que el artista llegue a considerarse portavoz de su época o de su patria. Así tenemos que el autor elige el punto de partida de su historia sobre dos ejes representativos, uno se ubica en el juego erótico de las relaciones sexuales, en donde transparenta el mundo de lo sensible o de las sensaciones, el otro se cifra en

el contexto de una época cultural y políticamente convulsionada y represiva, como fueron las décadas sesenta y setenta en México. El conflicto social y estudiantil de 1968, que el autor compartió y registró en la novela, involucra y repite la paradoja que surge entre el discurso de las fuerzas sociales e ideológicas del momento y el pensamiento estético que pretende construir una historia paralela.

Sobre la elección de distintos puntos de vista sobre el texto circulan opiniones críticas importantes³; la influencia de su persona y de su obra fue decisiva al mostrar las relaciones intrínsecas entre todas las expresiones artísticas (literatura, cine, teatro, artes plásticas), y al destacar el interés sobre una literatura europea cuyas ideas y formas narrativas están relacionadas con Sade, Bataille, Klossowski, Proust, Kafka, Joyce, Hesse o Faulkner, entre otros. Los escritores que conformaran la Generación de la Casa del Lago (o la Generación del Medio Siglo o de la Revista Mexicana de Literatura) a la que García Ponce perteneciera, reunía un número considerable de colegas, que coincidían en su forma de concebir el arte. Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo, José de la Colina, Sergio Pitol, Inés Arredondo, Julieta Campos, Carlos Monsiváis, Fernando del Paso, José Emilio Pacheco y algunos más, eran partidarios de una escritura en donde

³ Emmanuel Carballo lo concibe como "el espíritu crítico de toda su generación" (1997, p. 49) Entre los nombres de escritores que escribieron sobre las pesquisas del autor: José Emilio Pacheco, Juan Vicente Melo, Sergio Pitol, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Huberto Batis, Lara Zavala, Luisa J Hernández, Rosario Castellanos, Octavio Paz, José de la Colina, Ruy Sánchez, José Homero, Carmen Boullosa, Inés Arredondo, Ramón Xirau, Julieta Campos, entre otros. Nombres de críticos especializados: Armando Pereira, Carballo, Espinasa, Brushwood, Gliemmo, Trejo, Díaz y Morales, Bruce-Novoa, Juan A. Rosado, Héctor Perea, entre tantos más.

triunfase “el ser” de la literatura; para ellos era evidente la “voluntad crítica de análisis, de otorgar una óptica distinta (...), de formar otro público lector”, anota Juan Vicente Melo en su ensayo “A propósito de Juan García Ponce: el nuevo lenguaje, la óptica distinta” (1969), y para quien, “acaso Juan García Ponce haya sido quien de mejor manera haya impuesto la pauta” (1969, pp. 6-8). Julieta Campos en su libro de ensayos *Reunión de familia* (1997) considera las propuestas de García Ponce y de todos sus contemporáneos como la búsqueda de los motivos literarios que apostaban por la modernidad, no de un Estado históricamente pensable, sino de “la tradición de la ruptura” en las artes; Campos enarbola la frase a manera de consigna, ante el compromiso de articular las disidencias que inician en el romanticismo y llegan a las vanguardias, privilegiando una escritura que condujera determinadas reglas artísticas en los escritores de su generación. Según Ángel Rama, en “El arte intimista de Juan García Ponce” (1969), el autor fue “el primer escritor hispanoamericano sobre quien ha incidido esta figura capital de la vanguardia europea”⁴.

Es evidente que la actitud creativa y crítica de García Ponce convoca la obra de Musil; sobre este rasgo distintivo estructuramos este trabajo en los siguientes apartados. En el primero centramos el qué de la ‘intención última’ que califica nuestro ensayo, porque es el referente de la suma creativa del

⁴ Rama comentó asimismo que desde “un punto de vista sociológico, la situación (de los jóvenes escritores mexicanos) apunta a una actitud de rechazo para la herencia de los mayores, en especial su deificación de la literatura viril de la Revolución y de la pintura mural. Es una manera de decir no al aparato del poder cultural y a las orientaciones espirituales y artísticas que conlleva...” en Jorge Lafforge, *Nueva novela latinoamericana I* (1969, p. 193).

autor; en el segundo relacionamos el 'estado de cosas' según el contexto histórico de dos escritores, que a través del tiempo y del espacio podría desembocar en vivencias paralelas; el tercer y último apartado, previo a las conclusiones, ensaya otra forma de comprender la actitud crítica autoral como un desdoblamiento mimético de un acto de pensamiento que desemboca en una 'lectura cómplice', en una crítica de su lectura .

La trama del imaginario histórico y erótico: 'la intención última'

La lectura que apostrofamos como la 'intención última', repite el referente prefigurado por García Ponce, sobre la poética de Musil; nuestro autor reconstruye un universo para situar su obra en contacto con la de aquel, para averiguar "lo que enfrenta al hombre de lo posible a la realidad" (García Ponce, 2000, p. 159).

La novela es ciertamente una crónica, pero del deseo, de la complicidad, de la seducción y de la necesidad de reencuentro consigo mismo en la presencia del Otro. En *Crónica de la Intervención* se gesta la aventura de una intrincada complicidad (ánimica, erótica, cultural e histórica), entre personajes enfrentados consigo mismos y la realidad, al no poder aislarse de los eventos históricos del conflicto en curso: el "movimiento popular estudiantil" (MPE) y el evento inmediato: la "matanza en Tlatelolco", ocurridos simultáneamente durante 1968, el mismo año cuando se

celebraban los juegos olímpicos en México⁵. La realidad de estos eventos confrontaría el relato oficial citado en la novela:

En el terreno nacional, la gran fiesta mundial de la juventud (...) le entregaría al país el aval en el que se mostraba la confianza de todas las demás naciones, a pesar de algunas mal disimuladas suspicacias. La Revolución demostraba haber alcanzado la segura categoría de Institución. (p. 446)⁶

⁵ En julio de 1968 durante el gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz, se iniciaron una serie de manifestaciones y marchas estudiantiles en la Ciudad de México; éstas criticaban el autoritarismo del gobierno, apoyaban las protestas en el mundo, pedían que se respetara la autonomía universitaria y exigían la libertad de los presos políticos. El movimiento estudiantil de 1968 fue un movimiento no sólo universitario o intelectual, también social, en el que además de estudiantes de la Universidad Autónoma de México y el Instituto Politécnico Nacional, sus profesores y conocidos intelectuales, también participaron amas de casa, obreros y profesionistas en la Ciudad de México (y otras provincias, principalmente en Xalapa, Veracruz, aunque también repercutiera en Guadalajara, Jalisco, con menor intensidad.). Tal movimiento de protesta fue reprimido por el propio gobierno mediante la matanza de Tlatelolco ocurrida el dos de octubre del '68 en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco. La matanza se cometió en contra de una manifestación pacífica a manos del ejército y el grupo paramilitar *Batallón Olimpia*, fraguada por el gobierno en contra del Consejo Nacional de Huelga, órgano directriz del movimiento (De Mora, 1980).

Debido a la acción gubernamental al pretender ocultar información, no se ha logrado esclarecer exactamente la cantidad oficial de asesinados, heridos, desaparecidos y encarcelados. La fuente oficial reportó en su momento veinte muertos, pero investigaciones posteriores y actuales deducen que los muertos podrían llegar a varias centenas. El responsable directo es el Estado Mexicano.

Véase: Memorial del 68 – UNAM Tlatelolco. Centro Cultural Universitario, Web: <http://www.tlatelolco.unam.mx/museos1.html>

⁶ De diversa índole, otra fuerza ingresa en la ideología de García Ponce, sobre todo a través de los textos filosóficos y políticos de Herbert Marcuse, a quien nuestro autor tradujese (*Eros y civilización*, 1970); la ideología brinda un punto de apoyo sobre esta articulación interdiscursiva en *Crónica...*, delineando esas otras ansias de libertad encabezadas por las juventudes de los sesenta involucradas en un contexto de promesa, apuesta y liberación sexual. La liberación sexual como motivo en la obra es uno de los componentes subrayados por Graciela Gliemmo en su ensayo “Crónica de la Intervención: el desnudo de una escritura” (1997); ella distingue en la novela citada “dos rieles por donde avanza la novela (...) el compromiso social con el correspondiente deseo de cambio y el pedido de liberación sexual”. (p. 172) La figura de Herbert Marcuse, insistimos, apoya la búsqueda de una “nueva sensibilidad”, la que pone en contexto un acto libertario que no podía darse como un puro acto de fe en las

El MPE sería el segundo estallido revolucionario que tardaría lustros en reconocerse como tal, éste debía su radicalización a las diferentes formas de violencia que operaban también en el campo simbólico. El conflicto del 68 interceptaba con mayor énfasis la instancia cultural de las generaciones jóvenes, cuya lucha, infortunadamente, tampoco era reconocida por la gente de todos los días, en un país mayoritariamente apolítico. Si para la mayoría el conflicto "estudiantil" era algo que no les concernía, en la novela se muestra la posibilidad de ignorarlo. El punto de partida implícito es esta otra condición ética, la que provoca la interrogante de cómo crear un discurso imaginario que pueda congregarse y concebir el evento social, cultural y político, como una verdad dentro del arte. Por otra parte, los sucesos padecidos durante el Movimiento del '68 no son ajenos al resto de la producción del autor, así lo corroboramos en los ensayos contenidos en *La aparición de lo invisible*, libro publicado precisamente durante 1968. Los sucesos que García Ponce vivió y comprendió ingresan como esa pregunta ante la realidad social y política de un "México moderno", que de tiempo en tiempo da muestras de no serlo. El autor fija esta postura en diferentes antologías: *Desconsideraciones* (1968), *Trazos* (1974), y en otra novela, *La invitación* (1972).

Crónica... califica y glosa la postura autoral como *la intervención*. Esta noción indica que detrás de cada anécdota,

juventudes que perecieron en Tlaltelolco (La Plaza de las Tres Culturas); los actos fallidos dan pie a la pregunta que el novelista se hace a sí mismo y a los lectores implicados, acerca de la realidad narrable que no debería quedar sólo en anécdota. En el campo intelectual se emprendieron proyectos cuyo rasgo común fue la toma de posición fuera del nacionalismo cultural para asumirla en la ambigua de izquierda mexicana.

coexisten toda clase de *intervenciones*. Dos son evidentes, una que dirige ese problema enunciado antes, sobre cómo dar cuenta de los eventos ocurridos en una sociedad que prefiere vivir en la ignorancia. Otra que descubre lo preexistente artístico, al sustentar el relato imaginario del deseo. El vínculo de ambas sostiene el contenido de la frase arriba enunciada: ‘lo que enfrenta al hombre de lo posible a la realidad’.

No se trata, por lo tanto, de una crónica que marque la distancia y la intención de narrar los hechos que acontecieron en un determinado espacio y lugar; dado el caso, al asumir un estrato histórico, el autor estaría cerca de un concepto aristotélico, más atraído por lo simbólicamente verdadero que por lo históricamente exacto.

Ahora bien, si aventuramos la noción de lo ‘simbólicamente verdadero’ en referencia a lo histórico y al discurso del deseo sexual, corroboramos similitudes entre el discurso erótico de Bataille y el de Klossowski, sobre quien el autor confirmara la aventura como creación de un espectáculo en donde “el cuerpo también encierra su capacidad de lenguaje” (1975, p. 29). García Ponce despliega su talento para representar distintas facetas del deseo: el de reescribir la historia de una memoria que la escritura de la Historia oficial no convierte en posibilidad; el deseo de poder abstraer la idea de que “el hombre no puede hacer activa la contemplación ni puede hacer racional lo irracional” (García Ponce, 2000, p. 261); el deseo de poner en escena tanto el discurso de la actividad cognoscitiva, como el de la experiencia sensible de un sujeto cuya imagen toma cuerpo en su propio discurso. El deseo, o los deseos, conjugan y pretextan la relevancia primordial del cuerpo

sentido/sintiente, el cuerpo es el anclaje discursivo en donde permea su significado en sentido barthesiano: el cuerpo que sigue sus propias ideas. Es el cuerpo, fundamentalmente, el que aparece y desaparece en la intermitencia de su propio escenario.

Tengamos en mente los cuerpos del deseo, los cuerpos gozados, y los cuerpos muertos, torturados y desaparecidos, todos mantienen su relevancia. La escenificación del cuerpo se despliega en la intimidad (Mariana) y en la Historia (María Inés) los nombres obedecen a la figura de un *doppelgänger* (-o transubstantación – ¿Respondiendo al “Misterio” de la fe²-). El caso es que dos cuerpos idénticos aparecen y desaparecen tras la invocación de nombres similares: Mariana/María Inés. Uno convoca el erotismo y el goce; el otro la culpa y el deber. Por un lado los cuerpos se figuran y transfiguran a través de su enunciación y de su silencio, de los gestos y las huellas de tristeza o de alegría, de caricias y de brusquedades, ante la propia necesidad de ponerle un nombre a las sensaciones que el cuerpo experimenta. Por otro lado, está la realidad, la pesadez de los mismos cuerpos que efectivamente *desaparecen* a manos del Estado, cuya causa y nombre es la infamia en su múltiple sinonimia.

En los primeros resalta el deseo, su otorgación, la obligatoriedad de la entrega como una forma de sanar al otro, de donarse al otro sin buscar otra cosa “que serle fiel a esa pura fugacidad” (p. 227). En los segundos opera “la realidad contingente; tan sólo podría decirse que María Inés y José Ignacio habían desaparecido” (p. 1420). En su concreción, los cuerpos atañen a los juegos de una doble ficcionalidad:

“Entonces la vida es una ficción; pero la percepción de su apariencia la convierte en realidad y entonces esa ficción es la realidad” (p. 1405).

La posibilidad de la ficción o la potencia de que algo exista en su realidad escrituraria se traduce en constantes conjeturas⁷; en el metalenguaje de una conjetura se subraya el qué de los signos y las situaciones ambiguas. En el saber crear un territorio literario y virtual, se emplea el doble discurso que reformula al lector la esencia del fenómeno literario en complicidad con la realidad. Quizá sea ésta la causa de la emergencia de la pregunta del novelista García Ponce acerca de su quehacer como “intelectual”, frente a sus propios objetivos y contra los otros compromisos implicados que no le permitían hacerse a un lado⁸. La cercanía de los eventos políticos parecía

⁷ Renato Prada, al proponer la recepción (o la interpretación) del discurso literario como el resultado de una semiosis activa, argumenta el valor de la conjetura como el poder de dar qué pensar, de no agotarse en una significación definitiva: “la constitución interpretativa del discurso literario”, en *Hermenéutica, símbolo y conjetura* (2003, p. 155).

⁸ Carlos Monsiváis, uno de los narradores y destacado cronista del México contemporáneo, afirmó “inflingirle” a García Ponce una ‘descortesía’: “Quiero desenmascarar a este falso nihilista, que pretende sólo atenerse a las normas autosuficientes del arte y la literatura. Porque García Ponce, el obsesivo reivindicador del heroísmo artístico, es también García Ponce, el ciudadano ejemplar” (1997, p. 46). Sin que lo uno sea impedimento de lo otro, la nota de Monsiváis muestra la complejidad entre el mundo del escritor-persona y el narrador del mundo del texto. La nota resume las situaciones cronológicas de los momentos previos y posteriores a la matanza del ’68, cuando García Ponce fuera el redactor de uno de los más importantes manifiestos de protesta, publicado en el periódico *Excelsior*. Otro dato alterna entre la realidad histórica y la centrada en el relato: cuando la Ciudad Universitaria (UNAM) fuera invadida y los miembros del grupo de intelectuales se reunieran para refutar la manipulación informativa: Monsiváis recuerda una conversación entre José Revueltas y García Ponce, que con la misma intensidad hablaban sobre Dostoievski, que sobre las anécdotas absurdas y humorísticas a propósito del “Comité Olímpico” creado para tal celebración. Este mismo “Comité”, fue una de tantas burdas improvisaciones gubernamentales, previsible a los ojos de todo aquel que mirase más allá de las intenciones del gobierno de Días Ordaz. Esta situación la convierte García Ponce en parodia en el capítulo

horadar el espíritu o la intimidad que como artista quería describir. La fuerza poética de García Ponce denota este vaivén entre el deber ser, el ser para el arte y arte del ser; aquí suena el retintín de ese otro dilema entre el ser y el parecer que conmovía la conciencia en aquellos tiempos modernos durante la época referida de los años sesenta y setenta.

Esta novela conmueve el contexto de esos tiempos que urgían una actitud rigorista, moralista, y convencional, contra la que todo intelectual respondía. Esta necesidad que tiene el sujeto de encontrar su ser en el arte y de proclamar su libertad es un rasgo perceptible, determinado y cíclico, con el que está caracterizado el actuar de cada uno de los personajes en esta novela. Éste es el caso del protagonista Esteban, uno de los *alter ego* del autor, cuyo cometido es, precisamente, el de narrar la crónica: la del gozo del cuerpo en la visión erótica del cuerpo femenino (Mariana), y la que resulta en su papel de testigo ocular en los sucesos del '68 (María Inés); Esteban mantiene una relación fraterna con el personaje Anselmo, la otra cara de la misma moneda, para advertir que existe la posibilidad de alejarse físicamente de todo, de la mujer deseada y de los disturbios del país, por eso Anselmo se marcha al Japón con la intención de convertirse en monje. Otros personajes importantes: el enigmático Fray Alberto (¿Klossowski?), que al perder su fe en la religión la encuentra en la sacralidad del cuerpo (Mariana/María Inés), él parece coincidir con otro personaje alterno, el psicoanalista Raygadas quien, como

intitulado, "Páginas de Diario" (XXVII), el significativo diario escrito por el personaje Fray Alberto, donde se advierte la reflexión de los motivos glosados en la novela.

corresponde a su profesión, funge como el depositario de la narración de los deseos de María Inés o Mariana; es obvio que el papel del psicoanalista interviene como interlocutor e intérprete de lo que le toca a dios o al diablo en ese vaivén entre lo mundano y lo sagrado que conmueve asimismo la fe y los deseos de Fray Alberto. El discurso sobre la culpa, el pecado, la perversión, lo sagrado, en tanto conmina el discurso del goce y del placer originado en el cuerpo, nos conduce siempre a la figura celebrante de Mariana/María Inés: “El cuerpo de Mariana es la vida: su expresión presente. No se debe describir, no se puede tener” (15). La repetición continuada de su figura entrelaza las otras (Esteban/Anselmo, Fray Alberto/Raygadas), origina las actitudes eróticas, a las que siguen las conjeturas en sendas reflexiones. Esta composición de actores muestra también el rasgo entre pesimista e irónico del autor, al elaborar caracteres y narradores que manifiestan que la ilusión poética y la realidad física no permiten otros tonos. El aquí y el ahora desvela la mortificación del sujeto en turno (Raygadas, Esteban, Anselmo, y los demás), que narra y describe las secuelas provocadas por la inclusión irremediable de la mirada ajena. Esta inclusión forma parte de la sinonimia del vocablo *intervención* que difunde la *Crónica...* con una coherencia elíptica: “De pronto la vida privada y las acciones públicas tenían una secreta relación que le daba una poderosa calidad sensible a cada acontecimiento, como si fuera posible no estar solo, como si fuera posible pertenecer a una comunidad que no existía” (p. 1401).

Las relaciones entre la vida privada y pública, al parecer, justifican una trama que hilvana la trascendencia de esta

situación a través de treinta capítulos en 1562 páginas. Una obra tan abierta a conjeturas y tan extensa, similar a la novela de Musil que tanto admira García Ponce, plasma en colores vivos las relaciones interpersonales y los tonos satíricos que describen al país del "ahora sí". Pues parece una maldición que cuando el país se juzga destinado "a brillar", es cuando esté a punto de desplomarse, esta inferencia está en los capítulos: "Conversación sobre el futuro y el pasado" (VIII); "Grandes perspectivas" (XI); "Recapitulación y nuevos avances" (XVII); "Rendición incondicional" (XXIII); "Dificultades imprevistas" (XXVIII); los títulos revelan las condiciones de posibilidad y de subsecuente frustración. El trasunto de todos éstos se conjuga en el capítulo XXIX: "Sucesos públicos y privados". Los demás apartados están escritos con el tono de la evocación e invocación del relato que organiza Esteban en su crónica memoriosa. Esta característica en la que descansa la discursividad del libro se expresa como la escritura de una 'recordación':

Esteban recordaría, creería recordar, recordaba, no con evasivas y borrosas formas con las que la memoria evoca voluntariamente un pasado cercano o lejano por medio de una inextricable mezcla de palabras y conceptos que obligan a mostrarse a los sucesos y figuras que se desea mantener presentes y continuamente se escapan del propio ámbito de la memoria, sino con la nítida precisión de un solo sueño en el que cada imagen trae consigo su irreductible presencia y cada persona y cada suceso tienen la invencible realidad con que los lleva a mostrarse el deseo secreto del que sueña sin saber que lo hace, inmerso tan sólo en esa realidad donde no existe el tiempo y se vive fuera de uno mismo en un continuo presente. (p. 1396)

El contenido de los treinta capítulos *recapitula* los pensamientos en el recuerdo, más que el presente de las acciones desarrolladas por los personajes principales (Esteban, Mariana/María Inés, Anselmo, Bernardo Tapia, José Ignacio Gonzaga, fray Alberto, Evodio Martínez). Y así como sugerimos la posible “última intención” como el cometido de escritura poética, ahora encaminamos otro ascendiente metalingüístico sobre la que se construye su lectura:

En tanto, he fraguado una historia. Su verdad cuelga de la de mis palabras. Los hechos no importan, cambian y se transforman, son inapresables. Las palabras deben hacerlos verosímiles, darles la consistencia de un espacio cerrado que les otorga la inmutable calidad de lugares. *‘Este, que ves, engaño colorido’* empieza Sor Juana en el que considero uno de los más perfectos sonetos de la lengua. La imaginación barroca se muerde la cola en esos versos memorables y hace la crítica del engaño, del simulacro que el arte es capaz de crear en nombre la verdad del cadáver, el polvo, la sombra, la nada. Pero si detrás del simulacro *‘cauteloso engaño del sentido’* que pretende *‘excusar de los años los errores, y vencido del tiempo los rigores triunfar de la vejez y del olvido’* no se encuentran más que el polvo, la sombra, la nada, la única realidad de la existencia, la sola y exclusiva a nuestro alcance es el *‘engaño colorido’*. Tal vez pretenciosamente, para dejarnos con la verdad del engaño, yo aspiro a tocar la negativa moral de Sor Juana (...) *Au revoir*. Te será fácil comprobar la verdad de mis mentiras. (pp. 149-150)⁹

La contundencia barroca del poema de Sor Juana reconvierte el simulacro novelístico como parte del precepto

⁹ Cursivas en el texto. La procedencia de los versos de Sor Juana Inés de la Cruz provienen del poema “Éste que ves, engaño colorido”. La máxima de sus ideas se expresan en el poema filosófico: *Primero sueño*.

que resucita la estética de los valores perdidos en una cultura; es como si fuesen los fantasmas que conmueven el imaginario de García Ponce al reclamar otra vigilancia que preserve la conciencia de ser artista.

La trama de las razones y los despropósitos, de las contingencias culturales y políticas, reencuentran al unísono de la poesía, el bucle histórico de un movimiento social y cultural que también cobra verosimilitud en el oxímoron de 'la verdad de las mentiras'. Esa verdad en el panorama narrativo creado por García Ponce, cuya trama presenta en primer plano los conflictos sexuales de una elite particular que, repetimos, lidia con sus propias complicidades y divergencias, sigue cuestionando la percepción del sujeto político y poético en su individualidad y ante el Otro. Quizá la percepción que como sujeto tenía García Ponce de sí mismo y de su entorno intelectual, sea lo que provocara una toma de posición ética que no tenía por qué alejarse de su esfera artística; éste es pues un señalamiento que marca el nudo de la obra y que sigue distinguiendo al autor en su propia contemporaneidad.

La complejidad de las expectativas o 'la verdad de las mentiras' confunde incluso la ocurrencia del título¹⁰. Pero, siendo consecuentes, desde el íncipit se anuncia el tipo de *intervención*. La frase famosa que abre el mundo del texto, y que como vimos antes, anuncia la síntesis que se repite en el capítulo XXIX ("Sucesos públicos y privados"), es la que

¹⁰ Podría darse el caso en la expectativa lectora de que la novela ficcionalizara uno de los muchos episodios intervencionistas en la historiografía del México independiente; la intervención francesa, 1838-39; las intervenciones norteamericanas, 1848-49; 1914; 1916.

proviene de la voz de Esteban cuando afirma que Mariana había exclamado:

QUIERO QUE ME COJAN todo el día y toda la noche. Lo dijo, eso fue lo que dijo. De regreso del baño, mirándonos a Anselmo y a mí acostados aquí en la cama y que la mirábamos también. Huelo a ella; todo huele a ella. Desnuda en el marco de la puerta. Alzó los brazos y era como si quisiera borrarse por completo. Pero su cuerpo no la dejaba. (p. 3)

Las letras mayúsculas advierten el episodio, cuyo contenido figurativo y discursivo es profusamente repetido en el texto a partir de diferentes narradores y en distintos escenarios; en el párrafo citado se cumple cabalmente la incógnita del *voyeur* en un *ménage à trois* entre Esteban, Mariana y Anselmo. La escena detallada nubla la idea del placer buscado por el goce perpetrado, uno que siempre pondrá en cuestión el mundo entre erótico y de *pantomima pornográfica* con el que García Ponce despliega las ambigüedades entre el goce y el placer. En este caso podemos convocar las ideas de Roland Barthes en *El placer del texto* (1987), pero sobre todo, las imágenes de *Roberte* en el libro de Klossowski (*Roberte ce soir*); este es un pórtico por el que vemos a nuestro autor ingresar y apropiarse del espacio ajeno de la representación. Viene a cuento expresar la *mímica porno*, como la traducción de una lectura apasionada sobre el espectáculo en el que la vida tiene lugar sólo al transformarse en otra más provocadora.

Asumamos en el mismo trayecto paratextual del título de la novela y la célebre frase del *incipit* la connotación del placer perverso, pues también la palabra escrita “toma la forma de una suerte de autorretrato del cuerpo de quien habla, un cuerpo ‘sublimado’ y transfigurado por el proceso de lectura en el cual el texto lo compromete”, cita Éric Marty en *Roland*

Barthes, el oficio de escribir (2007, p. 140). Pensemos en los efectos de la propuesta de un cuerpo escrito en el traslado de la propia imagen perversa que traza, y que acaso mantenga el qué de la ambigüedad del nombre: Mariana/María Inés, el papel de un imaginario que emerge del cuerpo y se encuentra en el cuerpo al poseerlo, es presencia complacida y complaciente, agresiva y sufriente, según se revela en los diversos escenarios de la novela. Escenarios en donde inciden los cuerpos que gozan de manera tangible, pero que padecen la culpa y el desconcierto, que también desaparecen de la trama al igual que aquellos otros que anónimamente desaparecieron de la Historia. El cuerpo es esa figura de 'compromiso' entre la supervivencia, el sacrificio y la perversión que se magnifica con la idea central de *la intervención*.

Con la invocación de Mariana comienza el relato y con María Inés finaliza. La aparición y la desaparición del cuerpo en la intimidad y en historia, iguala ambos casos, en los dos se trata de un cuerpo intervenido. Porque el asunto es que las mismas figuras de Mariana/María Inés y de Anselmo que aparecen en escenarios de goce y de placer, desaparecen también durante el relato que describe puntualmente el acontecimiento de la marcha estudiantil (el MPE), a manera de réplica en la subsecuente eliminación física de los cuerpos. Interesa señalar que en la primerísima tríada configurada por Anselmo, Mariana y Esteban, este último debe estar presente como el testigo presencial que escribe y documenta la crónica tras el ojo de la cámara. El acto que va de la "desaparición" a la muerte en el mismo escenario, enunciado y descrito en el relato de Esteban, sucede e implica a otras figuras. Las

primeras formas de *desaparición* posibilitan la alegoría de los cuerpos muertos durante el conflicto político.

Acorde a Moreno Durán, en su ensayo “Juan García Ponce: la escritura como pasión y liturgia” (1997), el acto es una imagen retórica de la propia Historia, “Mariana (en la trama: María Inés) y Anselmo nunca se encontraron entre las víctimas de la matanza: la metáfora es cruel y la historia debe escribirse de nuevo, como siempre” (1997, p. 190). No perdamos de vista que esa *desaparición* coincide asimismo con la habitual creación de imágenes *vacías*; pareciera incluso una mera intuición de *esencias* a propósito de la imagen de *Mujer*, con letra mayúscula. Según Antonio Rosado, “en cada descripción de cada ‘ella’, García Ponce enlaza los rasgos de una especie de ‘reducción fenomenológica’” (p. 5).

En los diferentes recuerdos consignados en la memoria/crónica de Esteban, el lector identifica la inclusión del autor implícito, que al dar cuenta de los hechos también forja autorretratos en donde demuestra la dificultad de no poder dilucidar el sentido de las acciones; no obstante y demarque su presencia como observador o “sujeto enunciativo cognoscitivo” (Filinich, 2003, p. 73), al introducir la dimensión pasional que articula el propio cuerpo, adopta un proceso enunciativo en donde denuncia lo difícil que es articular su significado. Todas las relaciones eróticas parecen asentarse como experiencias inaugurales que bien a bien no son guiadas sólo por los principios de la pasión; las descripciones del cuerpo parecen un medio de comunicación con él, un “horizonte latente de nuestra experiencia” (Merleau-Ponty, en Filinich, 2003, p. 87), precisamente como lo asienta la cita que

aquí reiteramos: "El cuerpo de Mariana es la vida: su expresión presente. No se debe describir, no se puede tener" (15).

En el transcurrir de las relaciones fraternas, sexuales: eróticas y pornográficas, cada personaje enuncia la latencia de una intervención que imperceptiblemente denuncia su sensación de pérdida en relación con el otro: "Encerrado en su cuerpo, se movía por la casa como si estuviese a la espera de algo que no iba a llegar nunca porque si llegase no sabría reconocerlo (...) la revelación, aquello que esperaba sin saber qué esperaba no se producía" (171). Al denunciar lo inminente se pronuncia este no 'saber' que ubica la importancia de una mirada intrusa que se impone como esa otra forma inaugural de *intervención*.

La mirada ajena de un tercero, si se trata de analizar la puesta en discurso de la vida afectiva como típica acción *voyerista*, tampoco se aleja del *voyeurismo* como signo del visionario, de aquel que predica acerca de la significación de los eventos y que también responde al lector activo. El lector es un *voyerista*, desea mirar y "desnudar" la verdad de las mentiras configuradas en la novela, por ende *la intervención*, magnifica la captación del sentido erótico al lado del hecho político.

Estamos en esta novela frente a una actitud perversa al detenerse, al repetirse, al suspenderse, y al esperar que algo en su (in)movilidad, o alguien en su presencia, describa los hechos como una crónica encargada de sublimar la relación entre sujeto y el objeto. Al confrontar la innata ambigüedad entre el Yo y el Otro o bien la dicotomía Adentro/Afuera, narradores y narratarios enfrentan las situaciones privadas como el reflejo

de las públicas (y a la inversa), pero siempre a manera de interrogantes sobre el carácter mismo de una realidad. Si en la intimidad de las relaciones los actores no pueden comprenderse, lo propio ocurre con todas aquellas que suceden en los contextos circundantes. La perversión asume la doble disensión de los principios manifiestos en la lectura que asume la tragedia en Tlatelolco como si las versiones eróticas y perversas tampoco formasen parte de una realidad: “de todas las lecturas (apunta Barthes) la lectura trágica es la más perversa: obtengo placer escuchándome contar una historia cuyo final conozco: sé y no sé, hago frente a mí mismo como si no supiese...” (1987, pp. 76-77). La premisa de Barthes acerca de la intención perversa implicada en una lectura trágica, abre otra interrogante sobre el carácter mismo de la realidad que se repite, pero que no se acepta, como si la no aceptación demandara su abolición; como si la invasión o la irrupción al contaminar, disolviera o acallara la vida racional. En las confrontaciones de naturaleza social y ética, cuando la realidad política que se desea ajena se desliza en el sí mismo, el sujeto la experimenta como una transgresión en su intimidad, *algo* perverso la habita. Ese *algo* adquiere cuerpo porque efectivamente sucede y recubre el espacio temporal del presente, en cuyo eje novelístico se coloca el acontecer de las parejas de una clase aburguesada más preocupada por su bienestar que por los hechos contundentes que pese a ellos no pasan de largo dejándolos inermes.

La trama de *Crónica...* anticipa en su lectura la mostración erótica al lado de su supresión, la estrategia se repite en los acontecimientos públicos que tienden a eclipsarse al ser

representados; la enunciación en el relato provoca que el todo se conjugue como parte de una simulación. El autor implícito refiere y expone el mundo de Afuera en el ser de la ficción, como una correspondencia en el Adentro del mundo del texto, al aproximar el asombro y la incredulidad de una ocurrencia, dolorosa y patética en el tiempo, cuando la cotidianidad irrumpe y todo parece dejar de serlo. Porque todo quedaría en esa anécdota cruda, una crónica en donde el relato de la Historia oficial oculta la verdad de los hechos para sostenerse sólo como un desacato entre los individuos y la sociedad y no entre los individuos y el Estado, por tal razón, el autor confronta el contexto de los linajes familiares y políticos.

‘El estado de cosas’, la polifonía de la historia

García Ponce equipara el conflicto nacional como “ese estado de cosas que muestra el derrumbe de la sociedad de su tiempo (...) cuya representación se logra gracias a la ironía que pone entre el novelista y su objeto” (2000, p. 315). Todo repercute en lo social, cultural, artístico e histórico, anudando los hilos de la trama de manera análoga a *El hombre sin atributos* de Musil. Regresamos al inicio de esta escritura en donde advertimos la búsqueda de una escritura paralela: la materia íntima y política. El relato político discutido en *Crónica...* se denomina con el epíteto: “El Gran Proyecto”. La designación nominal se enlaza con el de la “Acción Paralela” en el libro de Musil.

La ‘Acción Paralela’ corresponde a los acontecimientos históricos alrededor de 1914, que desembocasen en la primera Guerra Mundial. El escenario es Viena, en él todos los personajes se preguntan cómo deberían subsistir en el mundo ante ese ‘estado de cosas’. El pretexto o intriga en la novela o la susodicha ‘Acción Paralela’, se traduce en pocas palabras como sigue: en Alemania está planeado para el año 1918 una celebración de jubileo del gobierno de Wilhelm II. Esta celebración debe mostrar al mundo la grandeza y el poder del Reich. 1918 es el año que debe estar dedicado al emperador de la paz, por tal razón se conforma un comité que glorifique las grandezas de Austria o la “Austricidad”. El Imperio Austro-Húngaro (Kakania en el texto) mantiene un *Establishment* arrogante y obtuso, mas lo importante es conmemorarlo de forma inolvidable. Tiene que ser la celebración más grande y espléndida que la que han empezado a preparar los parientes y rivales de la Alemania Prusiana para su emperador, que conmemora sus treinta años en el trono. Ante esta cuestión todos los personajes involucrados en el relato de Musil se preguntan cuál sería la idea del rasgo más alto de cultura.

En coincidencia con otros críticos, Moreno Durán considera que la obra de García Ponce, al estar profundamente dotada de la carga intelectual con el autor austríaco, “brinda una serie de homenajes a las obsesiones más caras”:

¿No es Esteban una especie de denostado hombre sin cualidades mexicano? ¿No es Berenice Falseblood una nueva versión de Dótima (...) No es sugerente ver en Enrique Alcocer y Francisca Pimentel una implacable parodia de Walter y Clarisse? ¿No hay en María Elvira algo

de la bovina actitud de Bonadea? ¿Acaso Evodio no guarda relación con el también semiidiota Moosbrugger?... (p. 183)

Los lectores podrían identificar el paralelismo, porque nuestro autor escribe además un largo ensayo sobre toda la obra de Musil, en donde destaca *El hombre sin atributos*. Sin juzgar lo anterior, aquí conjeturamos otra mirada crítica basada en el *descubrimiento* o en las perplejidades del carácter de una *revelación*, en tanto es difícil sustraerse de ciertas secuencias elaboradas con precisión fotográfica.

A ambos autores no les interesaría únicamente el retrato de las personalidades, por otro lado tan profunda y tan bien caracterizadas (y caricaturizadas) por ambos, sino los aspectos concernientes a una conciencia histórica para poder construir identidades ficticias. O lo que en su momento el propio Musil destacaba como 'la postración de lo típico espiritual'.

Esta 'postración' obtiene en *Crónica...* un tono que comienza a datar la intención de elaborar una historia a través de un abanico de técnicas narrativas que sustenta incluso la idea de un meta-objeto de *revelación* gráfico. Éste podemos constatarlo en el diario que redactara Fray Alberto en el capítulo X: "Páginas de diario" y que se interrumpe para recomenzar en el capítulo homónimo, numeral XXVII.

En el primero (X) la tensión se ubica en la pérdida de la fe religiosa de Fray Alberto y en la obligatoriedad de aparentarla; el segundo corre en paralelo con la cronología que antecede al suceso de Tlatelolco y a las situaciones concernientes a la vida privada. Las situaciones confrontan la escritura del Diario con la intimidad y la relatoría documentada con la fotografías

tomadas por Esteban. El Diario es otra *revelación*, que conserva las descripciones explícitas sobre deseo carnal y su reflexión, a la manera del libro de Klossowski, (*Roberte ce soir*). Esta innegable polifonía¹¹ lo es del discurso y de las escenas acerca de un amor perverso que concentra el brillo y el silencio de la muerte en una suerte de identidad plástica (Roberte: Mariana-María Inés). En el segundo capítulo mencionado (XXVII) sobresale la mirada de una clase social que no puede mantenerse al margen de los acontecimientos políticos, reiterando el razonamiento sobre la inclusión e intensidad de las fuerza públicas en la intimidad y cotidianidad de los individuos. El capítulo precedente, el XXVIII, intitulado como “Dificultades imprevistas”, escenifica justamente la parodia del Comité Olímpico enfrascado en la adecuación del “Proyecto”.

El discurso de estos capítulos mantiene el estilo y la estructura de una parodia que se corresponde con el relato de las acciones consensuadas por diversos medios periodísticos. El *ethos* irónico de la parodia se instala al evocar y sugerir los apodos que descubren la nominación de políticos y de funcionarios que ejercieron su papel en el dicho episodio del “Proyecto”. En la caricaturización sobresale el nombre de Berenice Falseblood (por analogía con la falsedad, y porque el carácter arbitrario y ficticio de la vida y de sus roles parece inevitable), como jefa del departamento de publicaciones en donde Esteban se empleará precisamente como el insustituible

¹¹ Polifonía en tanto representa el fenómeno de la reproducción de un discurso por medio del otro, polifonía textual en tanto el texto literario es en sí mismo “un simulacro lingüístico por excelencia, imagen de discurso desarraigada de un yo-tu, de un aquí y de un ahora determinables e históricos, es enunciación imaginaria sujeta a infinitas actualizaciones” (Graciela Reyes, *Polifonía textual*, 1984, p. 9).

fotógrafo (o la función del *voyeur* literario: García Ponce). La experiencia gráfica de Esteban anuda todas las relaciones actanciales de la trama; la reciprocidad con Mariana/María Inés, la amistad fraterna con Anselmo y las imágenes de una complicidad exigida por todos. En el episodio correspondiente, Esteban ocupa el papel del fotógrafo que daría cuenta de la "realidad", éste es un trabajo tangible y remunerativo "por vez primera en su vida", siguiendo el consejo de la tía Eugenia, "No se puede vivir sólo en la imaginación, no tiene realidad" (p. 651). En la búsqueda de una realidad ¿o de su abolición?, las imágenes del acontecer histórico, social, cultural, político y laboral, implantan la duda de si toda acción es sólo apariencia; el cuadro escenográfico de la gente encargada del "Proyecto", representa una comunidad que ya no toma decisión alguna sobre las cuestiones fundamentales, su participación en el perverso juego político exigía la adopción de un sistema que sólo inventaba y fingía un orden de economía social; en ese mostrar se imita el vacío de las instituciones (el PRI: Partido Revolucionario Institucional) que prologan la vacuidad de los medios de comunicación, que justamente darían lustre a la fiesta de las juventudes en la celebración de los juegos olímpicos del '68.

A través de un sin fin de grotescas exhibiciones gestuales y discursivas se pretendía disfrazar nuevamente la parodia revolucionaria. Los capítulos donde sobresale la mentira institucionalizada (o el PRI), reúnen los decires sociales e históricos, en ese juego de mostrar ocultando el desequilibrio total en los niveles de vida de las diferentes capas de la sociedad. No sólo se confronta la frustración de los derechos

estudiantiles en el movimiento del '68; la lucha también mostraba la existencia y las condiciones de atraso del país en la entelequia de modernidad: el rezago era palpable en la máxima pobreza de los campesinos para quienes la Reforma Agraria había sido una mala broma; el mutismo despolitizado de la clase trabajadora, la tibia satisfacción de una temerosa mínima clase media y la indiferente clase pudiente; el disimulo de la floreciente y extranjera iniciativa privada y la casi inconcebible corrupción de la clase dirigente perpetuada en el poder. En la plenitud del sexenio priista, destacaba la figura que metonímicamente muestra la realidad del simulacro en la detestable figura

de un abogaducho con gruesos lentes que parecía tener hacia fuera su propia calavera mostrando una inconcebible protuberante hilera de dientes (...) aquel que había llegado, manteniéndose siempre de acuerdo con la línea del partido que se había convertido, bajo diferentes nombres, en sinónimo del poder, a ser diputado, senador, subsecretario de Gobernación y finalmente Presidente de la República. (p. 1341)

El retrato hablado presenta a Díaz Ordaz que no estaba interesado en el “Festival de la Juventud”, pero que lo asumía como la responsabilidad heredada de un evento, que igualaba la “aceptación” de la silla presidencial:

ya era un compromiso tácito y una tradición no negar abiertamente ninguna de las decisiones de aquel que tan generosa y gratuitamente heredara el poder del presidente en turno, y no iba a ser el miope mandril convertido en primer mandatario quien negara la tradición que ya había mostrado su efectividad como uno de los principios básicos de la Revolución. (p. 1341)

El 'miope mandril' y sus secuaces dependían de la imagen ficticia de un país moderno, que trataba de ejercer todo su desmantelado poder de persuasión en el inútil intento de demostrar que la violencia ejercida sólo respondía al intento de detener y defenderse de una gran intriga internacional; ésta era, afirmaban los medios de comunicación aliados con el poder gubernamental, la real amenaza contra los insignes esfuerzos de mostrar la internacionalidad de la nación. García Ponce, al empeñarse en la representación de una parodia resulta tan auténticamente corrosivo como corrosiva era la verdad de la violencia; una vez más se pone en cuestión el repudio y la cautela de una sociedad dividida, desinformada, apolítica, amenazante y amenazada.

La conciencia crítica del novelista, la lectura cómplice

Georges Poulet sugiere que "la (labor) crítica es el desdoblamiento mimético de un acto de pensamiento (...) es volver a descubrir el sentido de una vida que se organiza a partir de la conciencia que toma de sí misma" (p. 227). Creemos que podemos entonces hablar del orden mental del escritor, que puede asemejarse al orden mental de otro escritor, que se convierte en una 'lectura cómplice', porque incluso tal orden es registrado como una *revelación* por el mismo escritor en su papel de creador, y de crítico de aquel y de sí mismo.

En tal sentido, destacaremos las secuencias en donde el crítico García Ponce suma la ironía de Musil a la propia distancia irónica sobre lo acaecido en este otro lado del

mundo. Asumamos que García Ponce quisiera percibir el espíritu artístico e ideológico de Musil como una *revelación*, interceptándolo como una ‘literatura cómplice’, donde se han mudado las ideas en una serie de signos que entonces existen por cuenta propia.

En el vaivén de la inminente crudeza de la parodia política, en la evidencia de las *revelaciones* sensitivas tras la triangulación de la mirada, y en las afinidades polifónicas atribuibles a Musil como trayecto de búsqueda: ¿De qué se trata la realidad o la fijación de identidades en la que García Ponce se interesa? Entre el primer y el segundo tomo de la novela se inserta el capítulo XVII (último del primer tomo), “Recapitulación y nuevos avances”. La metanarración se vuelca sobre sí misma para repetir la pregunta: ¿En dónde se halla la verdad de las mentiras? La pregunta que antecede la responde “el novelista”: el narrador inquiere al novelista:

¿Pero quién es el novelista? Alguien organiza una cierta y va trazando su desarrollo. Así, obliga a que se muestren diferentes figuras que van ocupando el lugar del enredo y se hacen existir como retratos psicológicos (...) pero el lector no puede dejar de advertir que, en el mejor de los casos, sólo está cediendo al atractivo que la habilidad del narrador puede otorgarle a esos sucesos, para permitir, a través de ellos, se muestre un núcleo central de obsesiones que constituyen el verdadero motivo de la historia y se disimulan entre los demás acontecimientos, que de este modo, junto con la curiosidad del lector, no son más que el pretexto para exteriorizar esas obsesiones. (p.755)

La pregunta que el narrador teje la responde “el novelista”, el autor implicado cuestiona al novelista. ¿Pero quién es el novelista además de ser quien crea una trama, el enredo, las

figuras, los retratos verosímiles y el que extiende el verdadero motivo del relato? El novelista recompone los hechos para mostrar el 'verdadero motivo de la historia' a un lector. Pero previo al lector de la obra de García Ponce, está la figura del lector García Ponce sobre sus propias lecturas, afinidades, complicidades y homenajes. Es decir, que para que exista una sincronía entre los actos de lectura se despliega tanto la técnica que transforma al narrador onnisapiente en narrador testigo, como la conciencia crítica que asumimos como "fenomenológica", conveniente al revelar el acto de lectura y el acto de escritura. En toda la obra de García Ponce podemos corroborar esta perspectiva fenomenológica que anotamos desde la introducción.

En los estratos de la obra en donde la reflexión se vuelca sobre el ejercicio y el saber hacer del escritor, se subraya la inclusión discursiva de técnicas gráficas, como la escritura y la fotografía, para mostrar la operatividad del 'novelista', que "nunca se permite durante mucho tiempo a su vez tener buenos sentimientos con respecto de sus personajes. Quizás esta actitud sea efectiva desde el punto de vista meramente artístico" (p. 803). La premisa bien afirma que nadie es inocente en la escritura de la novela ni en la lectura y que una vez finiquitada la impresión gráfica, sucede como el discurso histórico: no hay manera de volver atrás para afirmar 'si en tal época hubiera pasado esto en lugar de aquello', sobre todo porque existe un referente que lo comprueba. Conjugemos la fijación del 'Referente' en la ambigua postura creada por el autor ante sus propias creaturas en sincronía con las de los otros porque le revelan situaciones semejantes para la

construcción de las propias: el bien, el mal, el deseo y su objeto, todos son referentes para construir la historia.

Ahora bien, para incidir en la conciencia crítica del autor que se traslada de la complicidad a la *revelación* de otras lecturas con una mirada *intrusa*, se implementa la papel *voyerista* de todo escritor, pero sumándola aquí como otra función inherente a la *conciencia crítica* de la propia obra. Seguimos adjudicando esa conciencia crítica en el patrocinio de Poulet, para empatar la actitud de García Ponce leyendo a Musil en tanto nos parece que las creaciones u *objetos mentales* plasmados en la obra del autor austríaco, provocan que todos los otros objetos se desvanezcan alrededor y sean precisamente otros los que reemplazan la subjetividad que los acoge, que los piensa. Poulet sugiere que en tal situación suceden actos sorprendentes:

Pienso el pensamiento del otro. Ciertamente no habría nada extraño en pensarlo como el pensamiento de otro. Pero lo pienso como mío. Es un fenómeno insólito. (...) En razón de la extraña invasión de mi persona por los pensares de otro, soy un yo a quien le está dado pensar un pensamiento que sigue siendo ajeno (...) En cierto sentido, debo reconocer que ninguna idea me pertenece verdaderamente. Ninguna idea es de nadie (...) La lectura es exactamente eso: una manera de ceder el sitio no sólo a un montón de palabras, de imágenes, de ideas ajenas, sino al principio también ajeno de donde emanan y que las acoge. (pp. 208-209)

No es de esperar que en el acto de lectura, el autor persona se revele, pero sí el sujeto que está dentro de la obra a través de las palabras, imágenes e ideas, que configuran la identidad que surge en el lector ante la obra y sólo con la obra: “Nada de lo

que hay fuera de la obra podría beneficiar de los extraordinarios privilegios de los que goza ahora la obra en mí (...) está ahí para guardar mi atención indefectiblemente en ella (Poulet, p. 211).

Conclusiones

García Ponce, al fijar en su obra las vertientes utilizadas como imágenes de las posibles contradicciones que ofrece la realidad, la Historia y el arte (lo ético, lo político y lo estético), debe construir una trama en donde los escenarios privados y públicos coincidan. Por una parte hay un espacio, una casa, en donde una mujer y dos hombres se relacionan sexualmente, y por otra parte tal casa está en una ciudad, un país, en donde otros conflictos les son concomitantes. Esta fórmula de ida y vuelta la encuentra García Ponce precisamente en *El hombre sin cualidades*. La lectura de esa novela le provee a esta otra novela una estructura de trayectos narrativos, de imágenes e ideas que le revelan, seducen y perturban, hasta el grado de seguirla con el rigor de una preferencia literaria en donde la intriga, pese a todo, no proviene de un único conflicto.

La intriga, tal como García Ponce deduce y redacta en "El reino milenarío",

es la búsqueda del secreto y el valor de ese segundo estado de conciencia en el que se manifiesta una parte generalmente oculta de 'vida interior' y cuya aparición es provocada temporalmente por el sexo, por esa rara capacidad de sacarnos momentáneamente de nosotros

mismos, trasladándonos a un campo de la realidad en el que apenas nos reconocemos y en el que actuamos bajo impulsos y motivaciones aparentemente ajenas a nosotros (...) existe esa atracción por la suspensión del sentido de realidad y la realización de un estado oculto de conciencia (...) ‘hay un país en el que uno habita naturalmente, donde todo lo que uno hace es inocente’: pero esa inocencia muestra de inmediato su carácter contradictorio e inaceptable para el sentido moral y de justicia. (pp. 212-213)

García Ponce encuentra en las palabras de Musil la encarnación deformada y perversa de un idealismo que equiparaba aquella época y esta otra allende la mar, el tiempo y la circunstancia. Todo podría ser representable, por ejemplo, a través de un signo que le indique el punto de partida: “La Acción Paralela” y “El Proyecto”, el referente tiene el cometido de asentar el juicio crítico del intelectual austriaco y el intelectual mexicano sobre la realidad que les compete, sin que el sentido de la obra agote cualquier posibilidad.

En la doble vertiente señalada en la novela de Musil (emocional/artística - histórica/ética) y en la propia de nuestro autor, existe un mundo que se juzga pervertido y fársico, “un mundo cuyos procesos interiores son seguidos por el autor (Musil) con meticulosa precisión y asombrosa profundidad para penetrar precisamente en el motivo de la crisis que los determina” (“El reino...”, p. 217).

La obra de Musil impone objetos de reflexión, mantiene en tensión el discurso y su contenido, provoca una conciencia continua de lo que existe y se manifiesta en el interior de *El hombre sin cualidades*; esto sorprende a García Ponce al revelarle

un sentido de complicidad identitaria y de perspectiva crítica. Se conjetura ese sentimiento de identidad en la diferencia, como señala Poulet (p. 212), en ese movimiento del espíritu hacia el objeto que se mantiene opacado y que sale a la luz a partir del pensamiento crítico. García Ponce establece un pacto de lectura cómplice cuando redacta su ensayo sobre Musil (*El reino milenario*), un pacto que puede establecerse entre los novelistas frente a la literatura, pues, finalmente, siempre se trata de una transposición de lo real en la irrealidad de una concepción verbal; este pacto se transforma en polifonía literaria, porque *Crónica de la intervención* es literatura:

análisis del lenguaje, de sus signos (...) es también análisis de sí mismo y del corpus de textos al que pertenece. La deixis intertextual del discurso literario apunta pues al mundo (discursos sociales no literarios) cuanto al espacio institucional, retórico, de lo que llamamos literatura. (Reyes, 1984, p. 14)

García Ponce conduce su idea de ficción como las formas artísticas y culturales en donde se desarrolla la vida del texto literario desde un punto de partida, desde una pauta posible, un itinerario que permita un orden de pensamientos que complejice el propio contexto epocal, situacional y artístico desde donde nace. El autor emprende así el nuevo trayecto en la novela propia; algo indefinible ha cambiado: "De pronto, la vida privada y las acciones públicas tenían una secreta relación que le daba una poderosa calidad sensible a cada acontecimiento, como si fuera posible pertenecer a una comunidad que no existía" (p. 1401).

La mención sobre esa cierta comunidad también alude a la dispersión de una de las Generaciones literarias más destacadas. Moreno Durán sugiere que *Crónica...* “es como si liquidase una ilusión individual y colectiva y de paso sentenciase la agonía de una generación” (p. 188). La Generación del Medio Siglo tuvo una importancia tal que despertaba el escozor entre otras élites culturales, la calificación de “la mafia literaria” es el referente del título del libro escrito por el argentino Mario Luis Guillermo Piazza, ahí comienza a fraguarse esta imagen constante e incisiva sobre la presencia de esos jóvenes y *veleidosos* escritores. Armando Pereira en su ensayo “La Generación de Medio Siglo” (1988), resume lo siguiente:

Con el fin de truncar la creciente fuerza que cobraba en la escena nacional una corriente amplia, plural y abierta al arte y a la literatura de todas las latitudes, un cierto sector de la intelectualidad mexicana no pudo más que valerse de medios pequeños y mezquinos para alcanzar sus objetivos, pues por lo visto no contaba con argumentos suficientes en el terreno en el que por principio debía haberse dirimido el conflicto: el propio terreno de la cultura. A partir de entonces, un proyecto generacional quedaría frustrado, un proyecto que se sustentó siempre en la libertad intelectual y en el ejercicio de la crítica, y cuyas últimas manifestaciones, como grupo, serían las protestas públicas de casi todos ellos frente a la brutal represión, un año después, de los afanes libertarios del movimiento estudiantil del 68. Ese año, por otra parte, se convertiría en un año crucial para la generación, un punto de fuga, tal vez el momento definitivo de su dispersión. Después de un paso fugaz por el Comité Olímpico (que organizaba la XIX Olimpiada), que gracias a Pedro Ramírez Vázquez los acogió en su Departamento de Publicaciones y les dio trabajo por un

tiempo, la diáspora del grupo sería inevitable. Desde entonces, cada uno se dedicaría a sus proyectos personales, proyectos que, por lo demás, no dejarían de seguir marcando a la literatura mexicana con una obra rica, plural y diversa, y que, ante todo, ha sabido conservar siempre su desenfado, su ironía, su crítica punzante y corrosiva de toda pequeña moral instituida, una obra que ha abierto (y sigue abriendo) nuevos cauces a la sensibilidad y a la imaginación, y que ocupa ya, sin duda, un lugar privilegiado en el vasto y fértil panorama de la literatura mexicana de todos los tiempos. (p.132)

Referencias Bibliográficas

- Barthes, R. (1987). *El placer del texto y Lección Inaugural –de la crítica de semiología literaria del Collège de France*. Traducción de Nicolás Rosa y Oscar Terán. México: S. XXI.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Traducción de Joaquín Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós.
- Batis, H. (2002). "Introducción". García Ponce, J. *Autobiografía precoz*. México: Océano/CONACULTA.
- Benjamin, W. (1970). *Sobre el Programa de la Filosofía Futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila.
- De Mora, J. M. (1980). *Tlatelolco 68*. México: Edamex.
- Elizondo, S. (2000). *Autobiografía precoz*. México: Aldus.
- Filinich, M. I. (2003). *Descripción –enciclopedia semiológica-*. Buenos Aires: Eudeba.
- García Ponce, J. (2002). *Biografía precoz*. México: Océano/CONACULTA.

- García Ponce, J. (2001). *Crónica de la intervención*. 2 t. México: FCE.
- García Ponce, J. (2000). “El reino milenario”, en *Tres voces – ensayos sobre Thomas Mann, Heimito von Doderer y Robert Musil*. México: Aldus.
- García Ponce, J. (1975). *Teología y pornografía*, México: Era.
- Gliemmo, G. (1997). “Crónica de la intervención: el desnudo de una escritura”. Pereira (Sel. y Pról.). *La escritura cómplice*. México: UNAM, pp. 169-179.
- Marcuse, H. (1965). *Eros y civilización*. Traducción de Juan García Ponce. México: Joaquín Mortiz.
- Martré, G. (1998). *El movimiento popular estudiantil de 1968 en la novela mexicana*. México: UNAM.
- Marty, E. (2007) *Roland Barthes, el oficio de escribir*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- Melo, J. V. (1969). “A propósito de Juan García Ponce: el nuevo lenguaje, la óptica distinta”, en *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, n. 368: pp. vi-viii.
- Memorial del 68 – UNAM Tlatelolco. Centro Cultural Universitario, Web: <http://www.tlatelolco.unam.mx/museos1.html>
- Monsiváis, C. “La contradicción suspendida”. Pereira (Sel. y Pról.). *La escritura cómplice*. México: UNAM, pp. 46-48.
- Moreno Durán, R.H. (1997). “Juan García Ponce: la escritura como pasión y liturgia”. Pereira (Sel. y Pról.). *La escritura cómplice*. México: UNAM, pp. 180-194.
- Musil, R. (2004). *El hombre sin atributos*. 2 t. (Según la ed. establecida por Adolf Frisé en 1978.) Traducción de José M. Saénz. Barcelona: Seix Barral.

- Pereira, A. (1988). "La Generación del Medio Siglo", en *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 127-133.
- Poulet. G. (1997). *La conciencia crítica –de Madame Staël a Barthes*. Traducción de Lydia Vázquez. Madrid: Visor.
- Rama, Á. (1969). "El arte intimista de Juan García Ponce". Lafforgue, J. (Comp.). *Nueva novela latinoamericana I*. Barcelona: Paidós, pp. 180-193.
- Reyes, G. (1984). *Polifonía textual –La citación en el relato literario-*. Madrid: Gredos.
- Rosado, J. A. (s/f). "Juan García Ponce: los avatares del deseo". Web: <file:///Users/maresca/Downloads/494-494-1-PB.pdf>.
- Sábato, E. (1991). "La novela total: un diálogo con Sábato -1972". Klahn y Corral (Comps.). *Los novelistas como críticos*, México: FCE.
- Sor Juana Inés de la Cruz. (1981). "Éste que ves engaño colorido". *Obras completas*. México: Porrúa.

Fecha de recepción: 17/09/2016

Fecha de aprobación: 16/03/2017