UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA SUR

ÁREA DE CONOCIMIENTO DE CIENCIAS

SOCIALES Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO ACADÉMICO DE HUMANIDADES

TESIS

El discurso de la historia: *Crónica de la intervención* de Juan García Ponce

QUE COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN INVESTIGACIÓN HISTÓRICO-LITERARIA

PRESENTA:

VIANEY OLIBAMA GUADALUPE RUELAS VELÁZQUEZ

DIRECTORA:

DRA. MARTA PIÑA ZENTELLA

LA PAZ, B. C. S., OCTUBRE DE 2019

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA SUR

ÁREA DE CONOCIMIENTO DE CIENCIAS

SOCIALES Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO ACADÉMICO DE HUMANIDADES

TESIS

El discurso de la historia: *Crónica de la intervención* de Juan García Ponce

QUE COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN INVESTIGACIÓN HISTÓRICO-LITERARIA

PRESENTA:

VIANEY OLIBAMA GUADALUPE RUELAS VELÁZQUEZ

DIRECTORA:

DRA. MARTA PIÑA ZENTELLA

LA PAZ, B. C. S., OCTUBRE DE 2019

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA SUR
Área de Conocimiento de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento Académico de Humanidades
MAESTRÍA EN INVESTIGACIÓN HISTÓRICO-LITERARIA

MIHL Maestría en Investigación Histórico-Literaria

Fecha: 04/10/2019

DR. GABRIEL ANTONIO ROVIRA VÁZQUEZ
JEFE DEL DEPARTAMENTO ACADÉMICO DE HUMANIDADES
P R E S E N T E

Los abajo firmantes, Miembros del Comité Académico Asesor del proyecto de tesis finalizado, cuyo título es:

El discurso de la historia: *Crónica de la intervención* de Juan García Ponce

Que presentó: Vianey Olibama Guadalupe Ruelas Velázquez

Otorgamos nuestro voto **aprobatorio** y consideramos que dicho trabajo está listo para su **defensa,** a fin de obtener el **Grado de Maestro(a)** en **Investigación Histórico-Literaria**.

Comité Académico Asesor

Dra. Marta Piña Zentella (NOMBRE COMPLETO) Director(a)	FIRMA
Dr. Gabriel Antonio Rovira Vázquez (NOMBRE COMPLETO) Asesor(a)	FIRMA
Dr. Ignacio Rivas Hernández (NOMBRE COMPLETO) Asesor(a)	FIRMA

U. A. B. C. S.
09 OCT 2019 HORA 12:03
RECIBIDO
DEPTO. ACADÉMICO DE HUMANIDADES

C.c.p. Expediente del alumno.

Profundo agradecimiento

Por su apoyo al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT),

por su generosidad a la Dra. Marta Piña Zentella,

a mi familia y a Pablo.

ÍNDICE

Introducción……..……. 9

1. CONTEXTO SOCIAL: MÉXICO HACIA LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

1.1 Aproximaciones al año 1968 en México: crisis política y social..... 11

1.2 La generación de la Casa del Lago…….. 29

1.3 Primera imagen de Juan García Ponce: semblanza…….…… 43

2. *CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN*

2.1 Revisión general de la forma y principales aspectos de la diégesis..…. 58

2.2 En torno a la interpretación de *Crónica de la intervención*……... 73

2.3 Referencias espaciales, temporales y actoriales……... 80

2.4 Narración factual en la novela, motivación de realidad……. 91

3. EL DISCURSO HISTÓRICO-LITERARIO EN *CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN*

3.1 *Crónica de la intervención,* novela histórica…… 99

3.2 Intelección e ideología…… 106

3.3 Mímesis, metáfora y representación……. 127

Mímesis…… 127

Metáfora……... 135

Representación……... 145

Conclusiones……..……..……. 154

Bibliografía……..……158

Introducción

A partir de una perspectiva histórico-literaria surgida en el marco de los nuevos paradigmas que han creado las coyunturas epistemológicas en los últimos tiempos, me ha parecido pertinente la elaboración de este trabajo, que lleva por título *El discurso de la historia en* Crónica de la Intervención *de Juan García Ponce.* En él hago un estudio de los puntos que unen a las disciplinas de la literatura y la historia desde una de sus herramientas en común: la narración.

Al abordar el primer capítulo encontraremos un breve planteamiento contextual de la época que la novela acomete, el año de 1968 en México, mismo que se aborda a partir de las relaciones políticas exteriores, la situación sociopolítica en el interior del país y las condiciones que propiciaron el surgimiento de una generación crítica como la de la Casa de Lago, conformada por los escritores más relevantes en la creación de aquellos años. El objetivo fijado para el fin de su desarrollo fue identificar los tópicos y recursos que el autor utiliza a lo largo de toda su obra narrativa, tanto cuentística como novelística, para ello también se han revisado y sintetizado los hallazgos de los principales estudiosos que aportaron a su análisis e interpretación.

El segundo capítulo es ya una entrada en materia y responde a las técnicas que Juan García Ponce utilizó para entramar una narración ficcional con la narración factual. Aquí es vital el acercamiento a los principales aspectos de la diégesis de la novela, tanto a las dimensiones espaciales como a las temporales y actorales. En este capítulo también resultó de gran importancia destacar que la narración factual de la novela va en pos de la motivación de realidad que se logra en el pacto de lectura.

El tercer capítulo aborda la obra como un producto histórico, es decir, un producto de su tiempo, y en este ataque se comienza por establecer si el texto es una novela histórica, dadas las discusiones que se dan desde el

pensamiento de los diferentes teóricos. Valga decir que en este capítulo se han retomado los principales autores revisados en el programa de la Maestría en Investigación Histórico-Literaria para cada uno de los subtemas, de manera que sobre el tema de la “Novela Histórica” la revisión abarca desde las nociones de Georg Lukács, Seymour Menton y Noé Jitrik, además de Frank Ankersmit, quien ha hecho aportaciones más recientes a la reflexión de lo que debería considerarse una novela histórica. Para el subtema de “Intelección e ideología” se toma prestado tanto de Michel De Certeau como de Roland Barthes, y se retoman las ideas de Herbert Marcuse insinuadas a lo largo de la novela, sobre todo de *El hombre unidimensional* y *Eros y la civilización*, que fueron textos en boga durante la época representada en la novela y, sin duda, textos que el mismo Juan García Ponce tuvo oportunidad de prestar atención. Es durante el sub apartado titulado “Mímesis, metáfora y representación” donde se ponen en práctica en conjunción con la novela los textos del hermeneuta francés Paul Ricoeur y del historiador Roger Chartier, primordialmente para encontrar indicios sobre los efectos de la lectura de una novela como la que se intenta abordar. Gracias a ellos se puede afirmar una conciencia del autor sobre la búsqueda del lector ideal, pero sobre todo de los frutos que se siembran y cosechan en dos momentos íntimos: el acto configurativo de la escritura, íntimo por su carácter eugenésico, y el acto de la lectura, íntimo por su carácter revelatorio.

Capítulo I. CONTEXTO SOCIAL: MÉXICO HACIA LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

1.1 Aproximaciones al año 1968 en México: crisis política y social

Al ubicarnos en el contexto del año de 1968 advertimos el clima de suspicacia que prevalecía en los ámbitos sociales del mundo occidental. Por su parte, la relación entre las distintas condiciones políticas internacionales y la condición política de México tuvo uno de sus momentos más fuertes a partir de los gobiernos mexicanos posrevolucionarios, que compartían con la empresa privada el proyecto de transformar el país de agrícola y exportador de materias primas, a uno cuya base económica fuera el capitalismo industrial moderno.[1]

Alrededor de treinta años antes de la década del setenta del Siglo XX hubo un aceleramiento en el proceso de transformación económica a través de la sustitución de importaciones, primero de bienes de consumo, después de consumo duradero y, finalmente, de bienes de capital. Esta bonanza correspondió al gobierno del presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1946) pero también a los efectos económicos de la II Guerra Mundial.

Sin embargo, aquel proyecto orientado al capitalismo industrial moderno que tanto era anhelado por el gobierno de México no fue posible por dos causas: la primera fue que mientras la industria nacional en desarrollo se abastecía en el mercado interior del país, la extensa zona fronteriza entre México y Estados Unidos prefería abastecerse con productos norteamericanos. Además, la tecnología mexicana iba muy por detrás de las vanguardias del país vecino, así fue que para adecuar las tecnologías y que

[1] Lorenzo Meyer, *México frente a Estados Unidos.* El Colegio de México, 1982, p. 175.

éstas fuesen competentes, México buscó la participación del capital extranjero, sobre todo estadounidense, mismo que invertiría en los ramos de productos químicos, aparatos eléctricos y en la industria automotriz.[2] Para 1950, la deuda contraída por 506 millones de dólares había sido cubierta, de manera que el crédito fue reabierto, y ya para 1970 la deuda ascendía a 3, 226 millones, de modo que los préstamos externos que habían sido signo de confianza a México, se convertían ahora en indicador de graves problemas de la economía mexicana. A pesar de que se hicieron grandes esfuerzos para industrializar el país, éstos no habían logrado conducirlo a un desarrollo autosostenido.[3] Además del fracaso de dichos esfuerzos, otra consecuencia relativamente grave fue el inicio de una relación dependiente que México comenzó con el país del norte en la cuestión económica, misma que a su vez se aunaba a los rezagos de desconfianza política generados entre 1942 y 1945, pues a pesar de que ambos fueron aliados formales contra la ofensiva nazi, en los conflictos entre Estados Unidos y la Unión Soviética, México se decantó por no interferir en las acciones de Washington en la llamada "guerra fría." En un afán nacionalista (legado de los conflictos del México revolucionario) el gobierno mexicano había mantenido así la validez del principio de "no intervención" y autodeterminación frente a Estados Unidos, por ello había sido importante para México aclarar ante Norteamérica que estas actitudes nacionalistas vistas por los vecinos del norte como disidencia, no significaban el apoyo a la Unión Soviética, pero el gobierno de Washington no distinguía en este caso entre nacionalismo y socialismo.

Esto explica las diferencias notables que se observaron en los años sesenta con el gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz, quien debió negociar con el país vecino del norte sobre problemas fronterizos tales como el de la salinidad de las aguas del Río Colorado recibidas por México (1965) y el acuerdo que otorgaba derechos recíprocos de pesca a embarcaciones de los dos países, en una zona comprendida entre nueve y doce millas náuticas

[2] Meyer, *México*, p.176.
[3] *Ibíd*. P.179.

a lo largo de la costa (enero de 1968).[4] En 1965, el presidente Lyndon B. Johnson invadió la capital de la República Dominicana con la fuerza de los *marines*, situación que ponía a México una vez más en medio de un conflicto en el que se violaba la no intervención en el continente americano, más el presidente fue coherente con su tradición nacionalista: Díaz Ordaz condenó la acción norteamericana en el informe anual ante el congreso de ese año.

Según Vicente Lombardo Toledano, la política exterior de Gustavo Díaz Ordaz no fue del agrado de Estados Unidos, pues no conforme con haber reiterado los principios de autodeterminación y de no intervención, había mantenido relaciones con Cuba (el peor enemigo público de los Estados Unidos en aquel entonces), había rechazado el propósito de Washington de crear un ejército interamericano, había exigido precios justos para importaciones y exportaciones nacionales y se había pronunciado a favor del pueblo panameño con respecto a la zona del canal de Panamá.[5]

Al iniciar el gobierno de Díaz Ordaz, México presumía de cuarenta años de ininterrumpida estabilidad política, de paz, orden y progreso, siendo así un caso excepcional no solo dentro del "casi siempre inestable mundo del subdesarrollo"[6] o en el contexto latinoamericano, sino excepcional incluso en Europa. Fuera de México ocurrían sucesos vertiginosos como la declaración de Cuba como República Socialista en 1962, y en América Latina, luchas sociales constantes derivadas de las clases medias emergentes, luchas que no se habían visto antes en la historia en esta parte del mundo.[7] La época de los años sesenta para México era una mezcla de los restos del vértigo de la Revolución nacional[8] y de los incipientes inicios de la Globalización y la Guerra Fría.

---

[4] Meyer, *México*, p. 208.
[5] Vicente Lombardo Toledano, *Todos contra México,* México: Fundación Vicente Lombardo Toledano, 1998, pp. 37-53.
[6] Luis Medina Peña, *Hacia el nuevo estado: México, 1920-2000.* México: FCE, 2006, p. 215.
[7] Mónica Bruckmann en " Los movimientos sociales en América Latina, un balance histórico", recuperado el 7 de marzo de 2018 en: http://www.medelu.org/IMG/article_PDF/article_35.pdf
[8] Para la historiografía formal de nuestra época, no es novedad que el definir la Revolución mexicana como un "conflicto nacional" es impreciso, primeramente porque el término "revolución" ha sido abordado a lo largo de los estudios de movimientos sociales alrededor

Medina Peña apunta que en cada protesta social llevada a cabo en México, sobre todo si era estudiantil, se sospechaba de una conspiración transnacional,[9] lo que seguramente llevaba el ambiente de desconfianza constante y paranoias internacionales al ámbito nacional, a un contexto más cercano. Y aunque las tendencias a movilizaciones masivas desestabilizadoras que se presentaron en el país no fueron tan graves, ya que los conflictos de trabajo presentados ante las autoridades laborales (como

---

del mundo. Jordi Canal, que cuenta entre su producción numerosos estudios sobre revoluciones y contrarrevoluciones, la define como una serie de cambios que se dan a lo largo de mucho tiempo y que proceden de una sólida, profunda conciencia social. Luego, el cambio de conciencia genera una suerte de transformaciones a nivel político así como de legislaciones, educación y economía, tal y cual lo hizo la Revolución francesa, donde la adición de alteraciones generadas todavía se prolongaba hacia los cien años de haber estallado. Para Canal, la citada mexicana sería mejor definida en clave de guerra civil, fenómeno que normalmente y alrededor del mundo suele ser manejada en lo público como "guerra de independencia o de liberación nacional" y cuya parte de fratricidio se mantiene oculta a la luz de las historias nacionales. Las razones de este ocultamiento, arguye Canal, es la connotación de desorden que conllevan los conceptos de "guerra civil", "revuelta", ya que contienen visos de inconformidad social y rebelión hacia un poder que, por ende, sería el de un estado fracasado. Pero aunque revolución y guerra civil no sean necesariamente locuciones sinónimas, no significa que no sea posible la una sin la otra, dice Canal: "Tampoco la revolución excluye, aunque el grado de confusión haya sido muy elevado desde siempre, el componente fratricida. Todas las grandes revoluciones de la historia contemporánea, desde la francesa a la china pasando por la rusa y la mexicana, resultan incomprensibles sin la guerra civil." Octavio Paz a la vez coincide y difiere en cierta medida acerca de si la Revolución en México trajo consigo grandes cambios, para Paz sí hubo revolución en territorios económicos, sociales y técnicos, "cambió y educó en gran parte al país, pero, sobre todo, creó una nueva clase empresarial y un nuevo proletariado." Desde su opinión, fue un hecho histórico que abrió la puerta a la cultura en México por medio de un redescubrimiento del país de los mexicanos, toda vez que para él las revoluciones son, por una parte, pretensiones filosóficas fundadas en la universalidad de la razón. No obstante, Paz ha concluido que más que una revolución, la mexicana es "una maravillosa revuelta popular" y es ahí donde coincide con Jordi Canal, y quizá con muchos otros historiadores. Ya en *El laberinto de la soledad* (1950), Octavio Paz ejercía una crítica tajante sobre dicho episodio: "Porfirio Díaz suprime la anarquía, pero sacrifica la libertad. Reconcilia a los mexicanos, pero restaura los privilegios. Organiza al país, pero prolonga el feudalismo anacrónico e impío que nada suavizaba. Estimula el comercio, construye ferrocarriles, limpia de deudas la Hacienda Pública y crea las primeras industrias modernas, pero abre las puertas al capitalismo angloamericano. En esos años México inicia su vida de país semi colonial. A pesar de lo que comúnmente se piensa, la dictadura de Porfirio Díaz es el regreso al pasado." Paz se mantiene optimista al ver que gracias a la Revolución aparece el arte popular, la pintura o la novela realista, y los mexicanos redescubrieron con ello su presente y su país. Para más detalles, ver Jordi Canal, "Guerras civiles en Europa en el siglo XIX o guerra civil europea" en: Jordi Canal y Eduardo González Calleja (dir.) *Guerras civiles, una clave para entender la Europa del siglo XIX y XX* pp. 25-38. Madrid, Casa de Velázquez, 2012. Publicación en Open Edition Books: 07 marzo 2017 EAN (publicación papel): 9788496820791 EAN electrónico : 9788490961384 173 p. recuperado el 30 de mayo de 2018 en: http://books.openedition.org/cvz/1094?lang=es y *El país,* "Octavio Paz dice que la revolución mexicana evitó dictaduras" de la edición impresa de agosto de 1993, recuperado el 26 de mayo en: https://elpais.com/diario/1993/08/30/cultura/746661602_850215.html

[9] Medina, p. 168.

emplazamientos a huelga y huelgas estalladas tanto federales como locales)[10] en 1966 y 1965 fueron menores que en 1964, los miembros de la llamada "familia revolucionaria" supusieron que la soberanía corría peligro porque "estaba en puerta una invasión comunista".

La ideología de la burocracia sindical respecto al capitalismo, la iniciativa privada y el gobierno que profesaban los dirigentes del Congreso del Trabajo se traslucía en el discurso con el que los líderes sindicales manejaban la situación con sus agremiados de forma pública, como en el documento que enviaron a la oficina presidencial con motivo del informe de gobierno de 1967, donde calificaban al gobernante de "noble, generoso, patriota y previsor" y "presidente obrerista de México."[11] Afirmaban aquí también las bondades del capitalismo, y del papel positivo que había jugado la inversión privada al responder a los llamados del presidente en todos los rubros de la economía.[12] Después del IV informe de gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, durante la III Asamblea Extraordinaria del Congreso Nacional del Trabajo, Alfonso Sánchez Madariaga, a nombre de la Confederación de Trabajadores de México (CTM) dijo: "nos toca vivir momentos de tensión provocados por intereses internacionales empeñados en obstaculizar no solo el desarrollo de nuestra economía, sino también en quitar a México su condición de abanderado del respeto entre las naciones como base de la paz."[13] Pero los dirigentes también traslucían el verdadero rostro del régimen político hacia la clase obrera y burguesía: la llamada "extrema izquierda" denunciaba los efectos del desarrollo estabilizador.[14]

En 1966 hubo un movimiento estudiantil en Michoacán en protesta por el cobro excesivo en las tarifas de transporte, a lo que Díaz Ordaz respondió

---

[10] Según Paulina Fernández Christlieb y Octavio Rodríguez Araujo, se dieron en los gremios textiles, de transporte, de teléfonos, de radio y televisión, de cinematografía y en agencias aduanales, en: Paulina Fernández Christlieb y Octavio Rodríguez Araujo, *La clase obrera en México en el sexenio de Tlatelolco (1964-1970),* Siglo XX, p. 303.
[11] Fernández Christlieb y Rodríguez Araujo, p. 347.
[12] *Ídem*.
[13] Christlieb y Araujo, *La clase obrera en México en el sexenio de Tlatelolco (1964-1970),* Siglo XX, p. 341.
[14] *Ibíd.,* p. 302.

con la toma de la universidad por el ejército. La declaración oficial pretextaba que la representación estudiantil había sido usurpada por agitadores nacionales e internacionales, misma evasiva que se utilizaría dos años después para justificar la violencia ejercida en Tlatelolco. Hubo además otros movimientos acerca de los cuales apenas hay análisis, como los estudiantiles de Morelia y de la UNAM en 1966, y el de Sonora en 1967, cuya solución desde la esfera estatal fue represiva, salvo en la UNAM, que terminó con la renuncia de su rector. Además hubo intentos guerrilleros como el del cuartel de Chihuahua en 1965 y el Movimiento Revolucionario del Pueblo en 1966, "cuyas características sobresalientes fueron su aislamiento de los sectores proletarios tanto por su composición como por sus apoyos activos."[15] El movimiento médico iniciado en el último mes de gobierno de Adolfo López Mateos, el 26 de noviembre de 1964, se desarrolló hasta su derrota parcial en el año siguiente, y fue la expresión más aguda y evidente del fenómeno de proletarización del sector de la clase media o pequeña burguesía. Los médicos trabajaban treinta y seis horas por doce de descanso, sin derechos laborales.[16] Este movimiento fue también una buena muestra de las formas violentas de represión: el 20 de agosto el director del hospital "20 de noviembre del ISSSTE" desalojó a los médicos paristas mediante el uso de granaderos.[17]

Desde el análisis de Paulina Fernández Christlieb y Octavio Rodríguez Araujo, en el sexenio de Díaz Ordaz no se dieron movimientos obreros significativos, lo cual se debió a que los salarios reales de los trabajadores manufactureros crecieron en el periodo. En su II Informe de Gobierno, el presidente aseguraba: "somos uno de los pocos países en proceso de desarrollo económico que ha logrado integrar a la clase obrera en el sistema institucional de la nación".[18] Pero si esto fuera cierto, el terreno de los jóvenes y sus manifestaciones no tendrían al mandatario igualmente satisfecho,

[15] *Ibíd.* p 7.
[16] *Ibíd.* p. 305.
[17] *Ibíd.* p. 307-308.
[18] Christlieb y Rodríguez Araujo, p. 301.

Enrique Krauze menciona que “el régimen de mano dura de Díaz Ordaz iba a contracorriente de la ola de rebeldía juvenil que recorría el mundo en la década de los sesenta”,[19] comenzada con las manifestaciones contra la guerra de Vietnam en Estados Unidos en 1967 y seguida por los movimientos estudiantiles de Alemania, Francia y el conocido como la “Primavera de Praga” (todos en la primera mitad de 1968), que mostraban su descontento con la sociedad industrial y de consumo. Jean Delumeau en 1978 hablaba ya en retrospectiva de la voz reaccionaria con que los jóvenes comenzaban a lanzarse a las calles en protesta por el rumbo que estaba tomando la civilización occidental; máxime dentro de las aulas, en donde todavía se estilaba una gran distancia entre alumno y profesor, los jóvenes exigían mayor apoyo académico al sentirse mal preparados para la vida laboral. El Mayo francés, también estallado en 1968 se nutrió igual que en México de la pluralidad académica y la revisión del sistema de parte de una juventud más politizada y participativa devino una revisión de los sistemas políticos, económicos y epistémicos:

> Pero otro miedo más difuso, expresado menos concretamente (después ese miedo ha tomado mayor consistencia cada vez), se sumaba al anterior. En todo el mundo son los jóvenes los primeros que han lanzado el grito de alarma ante los peligros y el materialismo inhumano del crecimiento por el crecimiento. Más interesados que los adultos en lo que será el destino de la humanidad mañana y pasado mañana, han demostrado que nuestra civilización se equivoca de camino, que técnica y felicidad no son sinónimas, que las ciudades se vuelven inhabitables, que la polución amenaza a la tierra con la asfixia, que el exceso de organización y de tecnocracia constituye una opresión invasora. [20]

[19] Enrique Krauze en *Gustavo Díaz Ordaz y el ’68,* recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=rUf6gW1PCJE
[20] Jean Delumeau, *El miedo en occidente.* España: Taurus, 1978, pp. 147-148.

Según Medina Peña, aunque las causas del Movimiento Estudiantil en México eran distintas a las de los otros movimientos que se daban en el globo, “las altas esferas gubernamentales vieron en las protestas estudiantiles el apéndice de una gran conspiración mundial”. Medina Peña expone también en *Hacia el nuevo Estado: México, 1920-2000* que la personalidad autoritaria, sin carisma y de profunda actitud conservadora del presidente Gustavo Díaz Ordaz fue elegida por su antecesor, Adolfo López Mateos por el temor que había generado hasta entonces el triunfo de la Revolución cubana,[21] esto sumado a que Díaz Ordaz se había dado a notar por otorgarle un valor supremo a la estabilidad y al principio de autoridad que haría frente ante cualquier amenaza externa. Y sí. La matanza de Tlatelolco fue un acto distintivo del régimen mexicano en todo el mundo, “incluyendo a los países por dictaduras donde también hubo movimientos estudiantiles”.[22]

Luis Medina Peña explica que este temor en México no era infundado, pues la situación era la siguiente: a medida que la Revolución cubana se afianzaba, la retórica estadounidense sobre el tema de la “amenaza comunista” subía más de tono; esto cimbraba la política mexicana aún pese a la “exigua influencia” que el Partido Comunista Mexicano (PCM)[23] había logrado en el movimiento obrero de los años treinta. Sin embargo, era un hecho que por influjo de la Revolución cubana se había conformado la nueva izquierda en México. Dicha izquierda había surgido a finales de los años cincuenta al margen del PCM y estaba conformada por politólogos y escritores e hizo una doble aportación a la cultura política mexicana:

a) Por un lado, importó a México el arquetipo del intelectual cosmopolita y comprometido con las causas de izquierda.

b) Por otro, renovó el arsenal retórico superando incluso el dogmatismo del Partido Comunista Mexicano.

---

[21] Medina Peña, p.202.
[22] Fernández Christlieb, p. 7.
[23] Partido que, precisamente, Vicente Lombardo Toledano presumía de cumplir veinte años en junio de 1968.

Las primeras cabezas de la nueva izquierda eran, según Medina Peña, Carlos Fuentes, Víctor Flores Olea, Enrique González Pedrero y Francisco López Cámara; el primero escritor, los demás académicos y fundadores de la Escuela Nacional de Ciencias Políticas, y fundadores también de la revista *El espectador* (1959), en donde se declaraban a favor de la Constitución, el voto, la implantación de una democracia sindical y el establecimiento de "verdaderos partidos políticos". Así, "la nueva izquierda fue procubana, prodemocrática, antipriísta, antiimperialista, cosmopolita, universitaria y emprendedora".[24] A esta publicación se unirían Luis Villoro y Jaime García Terrés, este último, precursor del espacio crítico de los jóvenes de la Casa del Lago, en lo que se ahondará más adelante.

Además, figuras importantes de la intelectualidad crítica de altos vuelos habían manifestado abiertamente sus tendencias ideológicas de izquierda, tal es el caso Herbert Marcuse, heredero del marxismo quien en 1964 había publicado *El hombre unidimensional*, que declaraba la represión como producto de las revoluciones, y de esta forma cuestionaba la institucionalización de las nuevas revoluciones:

> En tanto que la mayor libertad envuelve una contracción antes que una extensión y un desarrollo de las necesidades instintivas, trabajo por antes que contra(viene) el *statu quo* de represión general; se podría hablar de «desublimación institucionalizada». Esta última parece ser un elemento vital en la configuración de la personalidad autoritaria de nuestro tiempo.[25]

[24] Medina Peña, p. 203.
[25] Herbert Marcuse, *El hombre unidimensional,* España: Planeta-De Agostini, 1993, p. 104. Marcuse balancea en este libro una escala de valores platónica, por medio de la analogía critica la epistémica de la razón kantiana (logos) y la antepone al catálogo de necesidades primitivas (eros), y con esto termina criticando también el sistema global capitalista, lo que formaría el eje de dicho título. En el prefacio a la edición francesa se lee: "Los individuos y las clases reproducen la represión sufrida mejor que en ninguna época anterior, pues el proceso de integración tiene lugar, en lo esencial, sin un terror abierto: la democracia consolida la dominación más firmemente que el absolutismo, y libertad administrada y represión instintiva

El 18 de noviembre de 1966, Bertrand Russell emitió un “Mensaje al Tercer Mundo”, que publicó en el periódico *Marcha*, en Montevideo, que decía que “la respuesta definitiva al imperialismo norteamericano es un Vietnam en cada continente”.[26] En el contexto de las publicaciones de América Latina, las revistas argentinas más prestigiosas de la época, como fue el caso de *Contorno* (1953-1959)*, Pasado y Presente* (1963-1965 y 1973)*, la Revista de la Universidad de Buenos Aires*-RUBA (entre el N° 1 del Año 4 -1959- hasta el N° 4 del Año 8,1963), traducían asiduamente entrevistas, artículos y libros de Jean Paul Sartre. En sus páginas repetían sin cesar que la vida humana es la realidad radical y la razón histórica la razón suprema: "El hombre es primero un proyecto que se vive subjetivamente; nada existe antes que este proyecto; nada hay en un cielo inteligible, y el hombre será lo que ha proyectado ser."[27]

En México, otras publicaciones cuestionadoras también hacían dura crítica política, las revistas *Siempre!*, y *La cultura en México*, para Jorge Volpi encierran la historia precisa de 1968, pues ahí se escribía la historia intelectual y se reflexionaba sobre los hechos recientes como la guerra en Vietnam, la primavera de Praga o el asesinato de Martin Luther King.[28] Luis Medina destaca por esa época el libro intitulado *La democracia en México* (1965) de Pablo González Casanova,[29] que desentrañaba las estructuras de poder en México con las decisiones en torno al crecimiento económico. En resumen, González Casanova denunciaba que la estabilidad política en el país había servido para “imponer un modelo de crecimiento económico

---

llegan a ser las fuentes renovadas sin cesar de la productividad. Sobre semejante base la productividad se convierte en destrucción, destrucción que el sistema practica «hacia el exterior», a escala del planeta.” p.7.

[26] Vicente Lombardo Toledano, *Todos contra México*, 199, p. 51.

[27] Pablo M. Ponza, “Los sesenta-setenta: intelectuales, revolución, libros e ideas”, en Revista Escuela de Historia, No. 6 ene/dic 2007, consultado el 16 de marzo de 2018 en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-90412007000100008

[28] En Jorge Volpi, *La imaginación y el poder, una historia intelectual de 1968*. México. Era, 1998, p. 52.

[29] En 1965, Pablo González Casanova ya había hecho una publicación con una voz disidente sobre el desarrollo económico de México, su libro, llamado *La democracia en México*, aclaraba que no podía hablarse de un desarrollo económico, sino solo de crecimiento. Detalles en Luis Medina Peña, obra citada, pp. 168-169.

injusto, lo que contravenía los ideales de la Revolución mexicana que pregonaba la clase política priista".[30] Fue en este tenor que la clase intelectual aprovechó su poder de difusión para denunciar a la par de las políticas económicas y la represión que comenzaba a asomar en todos los gremios laborales: electricistas, telefonistas, ferrocarrileros, de salud, etcétera. El mismo año de dicha publicación, el gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz había anunciado recortes al presupuesto de servicios que incluían salud pública y educación.

A partir de entonces surgieron dos convicciones en la crítica hacia este mandato: la primera era que el presidente Díaz Ordaz era el primero en mermar la educación universitaria; la otra (derivada de la primera), era que el sistema limitaba los caminos de progreso tanto económicos como sociales. A este malestar se sumaban las protestas de los sectores obreros, el médico y los universitarios (tanto estudiantiles, como de autoridades académicas):[31] tres mil maestros de escuelas preparatorias demandaron aumento salarial, 450 fábricas textiles se fueron a huelga y, en general, el nivel de hostilidad y tensión fue tal que, en la segunda mitad de esta década, las instituciones públicas de educación superior se encontraban vigiladas por agencias policiacas, quienes tenían agentes disfrazados de estudiantes encargados de detectar el más mínimo acto de manifestación contra el gobierno.[32]

Volpi escribe que los aconteceres futuros en el incipiente año del '68 pasaron inadvertidos para los intelectuales mexicanos, pues en medio de la vorágine no pudieron conservarse como observadores imparciales de los hechos, sino que estaban convertidos es actores del drama.[33] Ese preciso año las cosas iban adquiriendo un toque azaroso: regresaban a México dos intelectuales del exilio, Octavio Paz y Carlos Fuentes; en abril tanto el líder ferrocarrilero Demetrio Vallejo como el luchador comunista Valentín Campa, detenidos en 1959 durante el mandato de Adolfo López Mateos, cumplieron

[30] Medina Peña, p. 205.
[31] Para más detalles, ver la obra citada de Luis Medina, pp. 213-215.
[32] Medina Peña, p. 210.
[33] Volpi, *Op. Cit*., p. 19.

nueve años en la cárcel tras haber sido juzgados con el principio del artículo 145 bis del Código Penal, que una vez más se había vuelto célebre entre los ámbitos rebeldes estudiantiles.

En el discurso del Cuarto Informe de Gobierno, el día 1º de septiembre de 1968, el presidente Gustavo Díaz Ordaz negó públicamente la derogación de los artículos 145 y 145 *bis* del Código Penal, que establecían:

> Comete delito de disolución social el extranjero o nacional mexicano, que en forma hablada o escrita, o por medio de símbolos o cualquiera otra forma, realice propaganda política entre extranjeros o entre nacionales mexicanos, difundiendo ideas, programas o normas de acción, de cualquier gobierno extranjero, que afecten el reposo público o la soberanía del Estado mexicano. Se afecta el reposo público cuando los actos de disolución social definidos en el párrafo anterior, tienda a producir rebelión, tumulto, sedición o escándalos.
>
> La soberanía nacional se afecta cuando los actos de disolución social puedan poner en peligro la integridad territorial de México, obstaculicen el funcionamiento de sus instituciones legítimas o propaguen el desacato de parte de los nacionales mexicanos a sus deberes cívicos.[34]

La derogación de estos artículos había sido una de las peticiones estudiantiles en un pliego petitorio el anterior 4 de agosto, pero en el mismo discurso, el presidente Díaz Ordaz incluso advirtió que utilizaría mano dura contra el movimiento si así fuera necesario. En este caso como en el ferrocarrilero, la vigencia de dicho artículo serviría para condenarlos por el delito de *disolución social.*

La represión era la única vía para mantener el orden civil, dadas las frágiles condiciones de paz, tanto del interior del país como con el vecino del

[34] Carlos Monsiváis, *Días de guardar,* México: Ediciones Era, 1970, p. 258.

norte, aunadas al presidencialismo del entonces jefe de estado de México. Ya en 1950, Octavio Paz había definido el "presidencialismo" como una cualidad en la tradición de la política mexicana, surgida en diversas matrices culturales (india, española, mestiza y criolla) que decantaban en "una falta de ideología" y que promovía "una respetuosa veneración de los mexicanos a la figura del Presidente."[35]

La crisis del sexenio de Díaz Ordaz, según Medina Peña, fue más política que económica,[36] pues con el principio de la conservación del orden a toda costa el presidente había sembrado la pauta de que habría un límite a la negociación, y estaba abierta la opción de la violencia estatal.

Es importante mencionar aquí que los autores Paulina Fernández Christlieb y Octavio Rodríguez Araujo han explicado el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz desde el plano económico; ellos sostienen que aunque los gobiernos mexicanos se han autodenominado posrevolucionarios, adoptaron un modelo de desarrollo económico basado en la acumulación del capital de las clases dominantes impuesto por el imperialismo.[37] A su vez, este modelo condujo a México a adoptar el modelo denominado "desarrollo estabilizador", artilugio sugerido por las instituciones extranjeras de crédito, y una marca que caracterizaría la política económica de los gobiernos de Adolfo López Mateos y, más todavía de Gustavo Díaz Ordaz. Los propósitos de este desarrollo estabilizador eran los siguientes:

1) Crecer más rápidamente (PIB).
2) Detener las presiones inflacionarias.
3) Elevar el ahorro voluntario.
4) Elevar la inversión.
5) Mejorar la participación de los asalariados.
6) Mantener el tipo de cambio (con respecto del dólar).[38]

---

[35] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 2000, p. 170.
[36] Medina Peña, p. 200. El PIB en su administración había crecido en un 46 %.
[37] Christlieb y Rodríguez Araujo, p. 51.
[38] *Íbíd.,* p. 85.

Fernández Christlieb y Rodríguez Araujo han señalado al desarrollo estabilizador como un modelo de acumulación que para 1968 estaba evidentemente agotado, por lo cual se manifestó abiertamente la crisis germinada hasta entonces. Así, el crecimiento desequilibrado dio lugar a una profunda desigualdad social. Pero más que errores del proyecto gubernamental, sostienen los autores, "esta desigualdad fue la confirmación (…) de que el crecimiento económico y bienestar social son fenómenos excluyentes en el sistema capitalista (…) y que la acumulación del capital exige la concentración del mismo para seguirse reproduciendo",[39] pues como Lenin dijo en 1902, "el capitalismo engendra necesariamente la autodefensa de los obreros".

Con respecto a los sucesos del año más crítico de la década de los sesenta (que fueron varios, entre manifestaciones en las calles, ataques por parte de la autoridad, manifiestos de intelectuales, etcétera), Daniel Cazes relata en *Crónica 1968*[40] que a raíz de un enfrentamiento entre alumnos del Instituto Politécnico Nacional y la preparatoria privada Isaac Ochoterena, en el que intervienen alumnos y maestros, además de granaderos; estos últimos son acusados de violar los derechos humanos, reprimir la libre expresión y lastimar físicamente a maestros y alumnos; los hechos mencionados tuvieron lugar el 22 de julio.

Desde este momento y hasta el día 27 de julio se suceden a diario marchas estudiantiles y ataques de la policía contra éstas; el diálogo de manifestaciones y represión se alarga hacia el mes de agosto y septiembre, lo que generó diversas críticas de sociólogos, novelistas, periodistas y toda clase de opinión en las publicaciones con más circulación,[41] Hugo Hiriart en

[39] Fernández Christlieb y Rodríguez Araujo, p. 101.
[40] Daniel Cazes, *Crónica 1968.* México: Plaza y Valdés, 1993, p. 180.
[41] En la revista *La cultura en México* publicaron sus artículos Carlos Monsiváis ("Grandeza de la democracia"), Rosario Castellanos ("Autonomía universitaria y libertad"), José de la Colina ("Los malos son los otros") y Ricardo Guerra ("La represión como ideología"), en un número especial intitulado "Represión o democracia".

Excélsior y Leopoldo Zea en *Novedades*, condenando la violencia a los estudiantes, el primero, y defendiendo la autonomía universitaria, el segundo. Antes de la catástrofe que se aproximaba, Carlos Monsiváis anotaba: "A partir del 26 de julio, México se ha transformado de modo orgánico, esencial, y el cambio se advirtió con nitidez en el mismo momento en que el movimiento devino de estudiantil en popular, de capitalino en nacional".[42]

El día 13 de septiembre, los estudiantes organizaron la que se conoció como la Marcha del Silencio, del Museo de Antropología al Zócalo, en la cual se calcula que participaron 300 mil personas, número insólito para una movilización en esos tiempos. Lo impresionante de la marcha fue en conjunto, la cantidad de manifestantes que marchaban con pañuelos en la boca, Luis de Alba la describe así: "de aquellas decenas y después de cientos de miles solo se oían los pasos, el silencio era más impresionante que la multitud. Parecía que íbamos pisoteando toda la verborrea de los políticos, todos los discursos, toda la demagogia".[43]

El día 1ro de octubre el Consejo Nacional de Huelga lanza una invitación para el mitin del día siguiente en Tlatelolco, pero el 2 de octubre los asistentes son masacrados por la policía y el ejército.[44] La voz de la visión estudiantil de la época puede leerse en palabras de Enrique Krauze, quien anota en *Letras Libres* lo siguiente:

> Fui uno de los cientos de miles de jóvenes que a lo largo de unos meses exaltados y angustiosos marchamos por las calles para afirmar nuestro derecho a disentir. Aunque solo pedíamos la reparación de un agravio (el allanamiento de una escuela, la represión brutal) y un diálogo público con las autoridades, nos sentíamos testigos de un drama mayor: la decadencia del régimen "emanado" de la Revolución Mexicana. Para 1968 esa remota fuente se

[42] Volpi, p.167.
[43] Enrique Krauze, México Siglo XX, https://www.youtube.com/watch?v=rUf6gW1PCJE, minuto 27:36.
[44] Volpi, p. 220.

> había desgastado. El gobierno era cada vez más autoritario y privaba solo la verdad oficial, con su discurso pomposo y hueco. Nos propusimos denunciarlo. En respuesta, el presidente Díaz Ordaz ordenó la matanza de cientos de estudiantes reunidos en la Plaza de Tlatelolco. El régimen perdió la legitimidad que le quedaba.[45]

José Revueltas y Heberto Castillo[46] fueron capturados y llevados presos a Lecumberri, pero no todos los intelectuales de la época apoyaron el movimiento estudiantil, sino que otros ocuparon cargos en el gabinete del presidente Díaz Ordaz: Martín Luis Guzmán[47] fungía como presidente de la

---

[45] Krauze, *Cavilación del '68.*, recuperado el 18 de octubre de 2017 en: http://www.letraslibres.com/mexico-espana/politica/cavilacion-del-68

[46] Pese a haberse escondido durante las semanas posteriores al 2 de octubre de 1968, José Revueltas fue detenido en noviembre de ese año en la colonia Portales al salir de una conferencia que recién había dictado en Ciudad Universitaria. Fue acusado, entre otros cargos, de robo, daño en propiedad ajena, sedición, asociación delictuosa, acopio de armas y homicidio. En su declaración aceptó las acusaciones de las autoridades de ser el autor intelectual del movimiento con el fin de satisfacer al gobierno y asumir las acusaciones injustas. Fue sentenciado a dieciséis años de encierro, pero liberado bajo palabra después de un año y medio de haber ingresado. Carlos Monsiváis redime sus palabras dirigidas al jefe de policía del D.F., general Luis Cueto Ramírez después de conocer las acusaciones: "Dicen los periódicos que se me acusa de ser el responsable intelectual de movimiento estudiantil. Al margen de la realidad de estas afirmaciones, lo cierto es que soy un perseguido y que seguramente mi vida corre grave peligro; en rigor, soy un condenado a muerte por el sistema que usted representa. Según la costumbre internacional, los condenados a muerte tienen derecho una última petición, cuyo cumplimiento es cuestión de honor para quienes lo van a justiciar. A sabiendas de la existencia de esta tradición entre nosotros, y en la creencia de que será honrada, puntualmente, le informo de mi último deseo, con toda la cortesía de la que soy capaz. Estimado señor: Le solicito a usted que vaya y chingue definitivamente a su madre. Le agradezco de antemano la respuesta afirmativa a mi petición. Atentamente José Revueltas." Carlos Monsiváis: *Escribir, por ejemplo: de los inventores de la tradición*, FCE, 2008. Revueltas ya había pisado la correccional de menores y las Islas Marías entre 1929 y 1934, de dichas experiencias como de su estancia en el llamado Palacio negro de Lecumberri produjo *Los muros de agua* (1941) y *El apando* (1969). Heberto Castillo fue ingresado en el mismo penal en 1969, tras su intento vano de escapar, como lo relata en su libro *Si te agarran te van a matar* (1983): "Fui aprehendido con lujo de fuerza, como si mis armas fueran otras que la Constitución. Tratando de escapar salté bardas y alarmé vecinos inútilmente, para quedar al fin a merced de las armas cortas y largas que desde múltiples vehículos surgieron empuñadas por 'celosos guardianes del orden." Heberto Castillo, *Si te agarran te van a matar*, México: Ediciones Océano, 1983.

[47] Martín Luis Guzmán en su novela *La sombra del caudillo* (1929) evidenciaba la criminalización del estado mexicano moderno, donde el sufragio en realidad no existe, sino que es la disputa violenta de los grupos que ambicionan el poder. Esta crítica hecha casi veinte años después de la revolución ya presagiaba el germen de la creencia en que democracia es sinónimo del sufragio efectivo y la no-reelección, así como presagiaba los rituales acostumbrados en la cúpula del poder, uno de ellos, el de alentar a varios candidatos para ver cuál de todos tiene más influencia popular y, por tanto, llega más lejos.

Comisión del Libro de Texto Gratuito y Agustín Yáñez como secretario de Educación Pública.

Después de los hechos sangrientos, Sócrates Campos Lemus y Elena Garro inculparon a una larga lista de intelectuales involucrados en la "conspiración" contra México. Estas revelaciones, ya sea que fueran reales o falsas, mostraron la desconfianza del poder hacia escritores y artistas que intervienen en la política. La prensa y el gobierno crearon la llamada "conjura de intelectuales" para justificar la represión, a quienes señalaban como responsables y verdaderos culpables de los disturbios, de la sangre derramada y del desprestigio nacional, los críticos de la izquierda habían alentado a las masas estudiantiles.[48]

La descripción de la situación política que prevalecía durante el año de 1968 y que terminó manifestando la crisis en México es la siguiente: a cambio del llamado "desarrollo estabilizador" que protegía en exceso al sector privado con la legislación fiscal excesivamente a su favor, el gasto público en los niveles más básicos se vio mermado: educación y salud pública. Por el lado de la autoridad, se percibía una necesidad de contener un movimiento social, más que estudiantil, y que venía gestándose desde el sexenio anterior con el movimiento de ferrocarrileros (mismo que fue sofocado gracias a los artículos 145 y 145 *bis*), pero que además tenía ecos ya en los ejemplos exteriores como los movimientos de izquierda y los movimientos estudiantiles de Europa. El pensamiento crítico medular era el planteamiento de que el desarrollo estabilizador se gestaba a costa de un excesivo presidencialismo que, sin duda, no dejaba margen a la expresión popular.

Carlos Monsiváis, en el prólogo a Sergio Zermeño[49] explica la situación del poder en ese entonces: por medio de la táctica llamada Unidad Nacional, que "pospone oficialmente una lucha de clases" y perpetuaba la colaboración armoniosa entre los que mandaban y los que obedecían. Para Monsiváis, el

[48] Volpi, p. 17.
[49] Sergio Zermeño, *México: una democracia utópica. El movimiento estudiantil del '68,* S. XXI, 3ed. 1998, pp. XI a XIII.

presidente no era el más importante responsable de los hechos, aquí sus palabras:

> Díaz Ordaz no les debe nada a los políticos concretos ni al PRI. Su deuda es con el Sistema, pero el Sistema es una abstracción que solo vivifican con nitidez la construcción del capitalismo, la represión de toda índole y las crisis económicas y políticas. (…) Él no es el dueño, sino el representante más visible del Sistema.

A pesar de que, como dice Luis Medina Peña, la crisis de ese sexenio fue más política que económica, sin duda que las deudas contraídas con el extranjero obligaron al gobierno de México a adoptar el modelo económico liberal y con ello, implementar el desarrollo estabilizador tantas veces mencionado, pues en el momento era la solución para lograr seguir avanzando como antaño. Sin embargo, la desigualdad económica entre clases, surgida de la acumulación de capital generada por el modelo económico, provocó un tenso ambiente que emanó desde la clase trabajadora.

Pablo González Casanova ha advertido los efectos de las inversiones extranjeras; de *La ideología norteamericana sobre las inversiones extranjeras* recuperamos un fragmento que viene a ratificar el fenómeno ocurrido en México durante el sexenio del presidente Díaz Ordaz:

> Las inversiones extranjeras no son un fenómeno puramente económico, sino un fenómeno social integral, cuyos orígenes y repercusiones abarcan toda la vida social de la nación en que se invierte, tendiendo a alterar en la forma más inmediata la totalidad de la estructura económica, social y cultural de los países subdesarrollados.[50]

[50] Pablo González Casanova, *La ideología norteamericana sobre inversiones extranjeras,* México, ENE-IIE-UNAM, 1955, p.176.

El golpe del 2 de octubre no fue contra los estudiantes, aunque hayan sido los que murieron en mayoría, sino contra la insurgencia sindical en potencia que los estudiantes estaban logrando al desnudar las formas autoritarias del gobierno de ese momento, "los sucesos del 2 de octubre fueron el punto final, la solución de estado para evitar que la crisis política en el poder se extendiera al modo de dominación de clase".[51]

1.2 La Generación de la Casa del Lago

Para Armando Pereira (quien ha estudiado a la generación de la Casa del Lago y su contexto), la década situada entre la mitad de los años cuarenta y la mitad de los años cincuenta en México significa el paso de la cultura rural a una en la que predominaba un carácter urbano y cosmopolita,[52] esto como consecuencia de la migración y el crecimiento demográfico que trajo consigo la industrialización de la Ciudad de México, a la vez que en la literatura se había pasado por la corriente del Estridentismo, que aludía a la revolución de la maquinaria como nuevo escenario de expresión artístico.

Así como esta tendencia pudo verse en la pintura con el muralismo mexicano que dio paso a obras de carácter vanguardista, pudo verse también en la literatura; si revisamos el salto que se da en las temáticas desde la publicación de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* (Juan Rulfo, 1953 y 1955) a *La región más transparente* (Carlos Fuentes, 1958) notamos que esto significaría también el paso de una preocupación por los problemas del

[51] Octavio Rodríguez Araujo, "Apunte para el estudio de las crisis políticas en México, 1940-1983", en *Sábado* (suplemento de *Unomásuno*) 24 de septiembre de 1983, pp. 6 y 7.
[52] Armando Pereira, "La generación del Medio Siglo, un momento de transición de la cultura mexicana." *México: Instituto de Investigaciones Filológicas*, UNAM, Volumen 6, No. 1, 1995. recuperado el 29 de agosto de 2017 en: https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/178/178.

campesino y el indígena, a otra más individualista y existencial de la nueva cotidianeidad.

Además, a la caída de la República Española en 1939, el panorama cultural de México se ve influido por la inmigración de intelectuales españoles, quienes se integran a la vida académica y artística del país, colaborando con el Fondo de Cultura Económica (FCE) y publicando las revistas que caracterizarían la literatura del exilio: *España peregrina* (revista de José Bergamín, 1940)*, Romance* (dirigida por Juan Rejano y Martín Luis Guzmán a partir también de 1940)*, Ruedo Ibérico* (revista franco-española, con sede en París, a cargo de José Martínez y Jorge Semprún, quien había sido expulsado del Partido Comunista de España, PCE, y había pasado a ser jefe redactor de los Cuadernos de Ruedo Ibérico),[53] *Las Españas* (de Manuel Andújar y José Ramón Ayala, 1946). La mayoría de estos españoles serían parte de los que heredaran su equipaje cultural y un tanto contestatario a la generación de la Casa del Lago, ya que, según Víctor Flores Olea, fueron profesores de varios integrantes de la generación los exiliados José Gaos, José Pascual Buxó, José de la Colina, Ramón Xirau, Manuel Pedroso.[54] La otra parte de la herencia de esta generación sería por el lado de los Contemporáneos, como lo dice: Alfonso D'Aquino:

> Son herederos directos de los Contemporáneos, aun no siendo poetas, pues prosiguen y culminan haciendo suya a través de los múltiples medios a los que tuvieron acceso la misma voluntad de abrir la literatura y el arte mexicanos a las influencias externas, "para no retrasarse al paso de la cultura universal".[55]

[53] José Luis de la Granja Sáinz, "Disidencias en el exilio. La valoración de Manuel Tuñón sobre Ruedo Ibérico y Jorge Semprún a través de su correspondencia con Max Aub" en *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, 2017, No. 52, pp. 189-200.
[54] Víctor Flores Olea en: Luciano Concheiro y Ana Sofía Rodríguez, *El intelectual mexicano: una especie en extinción*, México: Taurus, 2015.
[55] Alfonso D'Aquino, "Signos de contradicción". Recuperado en: *Letras Libres*, del 31 de diciembre de 1999, sitio web: http://www.letraslibres.com/mexico/juan-garcia-ponce

Parafraseando a Carlos Monsiváis, una vez entrada la década de los sesenta en México comienza un auge en las publicaciones periódicas; revistas como *El Hijo Pródigo*[56] (1943-1946) *y Tierra nueva* (1940-1942), son sustituidas por suplementos culturales, como el del periódico *El Nacional*, dirigido también por Juan Rejano y *México en la Cultura*, de *Novedades*[57], dirigido por Vicente Rojo y Jaime García Terrés, entre otros. De acuerdo con Luis Medina,[58] fue este último junto a Carlos Fuentes quien participó más activamente en la izquierda mexicana de la época, misma que antes de 1964 se había replegado exclusivamente al claustro universitario, lo que en valores de producción académica significó un descenso en la investigación y reflexión del acontecer político y social.

Al panorama editorial antagonista al gobierno de la década (liderado en ese entonces por el mencionado Jaime García Terrés, quien dirigía Difusión Cultural de la UNAM), se integran los escritores que conformarán la generación del Medio Siglo, también llamada la generación de la Casa del Lago[59] o de La Ruptura. A propósito de la "ruptura" como también es llamada la generación del Medio Siglo, ellos mismos admiten que su intención era una especie de anarquía, pero no política, sino *snob*, razón por la cual la revista fundada por Salvador Elizondo, Juan García Ponce y Emilio García Riera se llamó *S.nob*, o sea *snob*, término que en *La rebelión de las masas,* el filósofo español Ortega y Gasset explica como una contracción del término *sine nobilitat* que significa en latín, "sin título nobiliario" *y* que, según él, era el nombre con que se etiquetaba a los primeros burgueses en Inglaterra.[60] Y en

---

[56] Donde colaboraron Jorge Guillén, Luis Cernuda, Manuel Altoaguirre, Pedro Salinas, entre otros. Información obtenida en: *Enciclopedia de la literatura Mexicana,* octubre 06 de 2017. Consultado el 5 de septiembre de 2017 en: http://www.elem.mx/institucion/datos/1848

[57] Daniel Cosío Villegas. *Historia general de México*, Siglo XXI, vol. 2, p. 1489.

[58] Luis Medina Peña, *Hacia el nuevo estado: México, 1920-2000.* México: FCE, 2006, p. 203.

[59] Llamada así a la casona ubicada en el bosque de Chapultepec, que Juan José Arreola en 1959 mantuvo en su dirección y en la que fundó el primer Centro Cultural Universitario fuera del espacio físico de Ciudad Universitaria. Los artistas y creadores de la generación de Tomás Segovia, sucesor de Arreola en la dirección del centro, tomaron el nombre de la casona por ser además el punto de reunión de la también llamada generación del Medio Siglo.

[60] José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, p. 4. Documento recuperado en: http://idd00qaa.eresmas.net/ortega/biblio/

su *Autobiografía precoz*, García Ponce explica su sentimiento hacia esta ruptura como el desamparo de no encontrar en las letras de su país autores tan cautivadores como los que había conocido en territorios y lenguas extranjeras: "(…) el paso de la costumbre de gozar la literatura a la necesidad de estudiarla, el descubrimiento, obvio y sin embargo desconcertante, de que si iba a escribir escribiría en México y sobre lo que yo conocía y deseaba expresar llegó el reconocimiento de una profunda ruptura."[61]

Enrique Krauze en el ensayo "Cuatro estaciones de la cultura mexicana",[62] enumera a distintos novelistas, ensayistas, historiadores, lingüistas, demógrafos, pintores, politólogos, sociólogos y antropólogos pertenecientes a la generación, también llamada del '68, que "se autodesignan de izquierda, anticapitalistas y antinorteamericanos", entre ellos van: Carlos Bosh, Luis González, José de la Colina, Juan Vicente Melo, Margo Glantz, Salvador Elizondo, Sergio Pitol, Inés Arredondo, Huberto Batis, entre muchos otros.

Ricardo Pozas Horcasitas, quien se extiende ampliamente sobre la labor de la *Revista Mexicana de Literatura,* y de la que tres quintas partes de su tiraje regentearon los integrantes de la Casa del Lago, explica que como sus miembros habían nacido y crecido durante el periodo de la institucionalización de la Revolución Mexicana (1928-1956), ellos crearon su propio territorio intelectual, precisamente la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965), frente a un horizonte cultural todavía dominado por el nacionalismo revolucionario. Pozas Horcasitas hace una explicación sobre la labor de ésta y su Comité respecto a los valores de la Revolución Mexicana que estaban quedando caducos en una época como tal, y declara:

> No era la primera vez que en ese siglo los creadores enfrentaban el nacionalismo cultural. Lo habían hecho ya,

[61] Juan García Ponce, *Autobiografía precoz.* México D.F.: CONACULTA, 2002, p.72.
[62] Enrique Krauze, "Cuatro estaciones de la cultura mexicana", consultado en: http://www.enriquekrauze.com.mx/joomla/images/ENSAYOS/Vuelta-Vol5_60_13Est4CltMxEKz.pdf

> en una batalla por lo universal y desde la vanguardia, los miembros de la generación de Contemporáneos (1928-1931). Pero la *RML* es la expresión de un proceso de cambio en la organización y en la estructura social, que transforma de manera radical las identidades colectivas, los valores y las representaciones cobre la política, los derechos colectivos e individuales y la moral pública.[63]

Claudia Albarrán, por su parte, hace la descripción del perfil de la generación del Medio Siglo, que posee ciertos aspectos que jamás fueron vistos en el país ni antes ni después de la existencia de ésta[64]. Recuperando los más importantes, la lista de Albarrán de los rasgos característicos de la generación del Medio Siglo es la siguiente:

1. La generación adoptó una postura contraria a ciertas tendencias nacionalistas de los años cuarenta. Esta postura se basaba en el cuestionamiento de los presupuestos de la Revolución Mexicana y en la denuncia del incumplimiento de las promesas que el gobierno mexicano había hecho, y de las cuales, solo quedaba aquel nacionalismo que los integrantes consideraban como "vacío", puesto que no era compartido por las masas de manera consciente ni libre, sino impuesto por la clase dirigente en pos de una "revolución institucionalizada".
2. El cosmopolitismo, que fomentó y enriqueció su labor cultural, pues con ellos se abrió el panorama a autores que sólo los miembros de la generación traducían al español y publicaban dichas tradiciones en las revistas en las que participaban. Así fue que se conoció en México la obra de Cesare *Pavese*, James *Joyce*, Thomas Mann, Robert Musil, Pierre Klossowski, Vladimir Nabokov, entre muchos otros.

---

[63] Ricardo Pozas Horcasitas, "La revista mexicana de Literatura: territorio de la nueva élite intelectual (1955-1965)" en: Carlos Altamirano (Compilador), *Historia de los intelectuales en América* Latina, Buenos Aires: Katz Editores, 2010. pp. 259-284.

[64] Claudia Albarrán, "Inés Arredondo y el México de los años sesenta", en *Revista del Instituto Tecnológico Autónomo de México*, No. 60-61, año 2000. Pp. 19 a 46 recuperado el 20 de octubre de 2017 en: http://mef.itam.mx/es/54/contenido/ines-arredondo-y-el-mexico-de-los-anos-sesenta pp. 19-25.

3. El pluralismo, que implicó la apertura de sus miembros al quehacer cultural y literario de Sudamérica y Europa, y gracias al cual, en sus publicaciones presentaban autores de la talla de Julio Cortázar, Bioy Cazares, Gabriel García Márquez, José Lezama Lima, Jorge Luis Borges, etcétera, que además mezclaban con nuevos valores nacionales utilizando como filtro la calidad de los textos.

4. El apoyo de sus integrantes a otros jóvenes intelectuales tanto nacionales como extranjeros, quienes mostraron a la sociedad mexicana de los años sesenta otros rumbos y puntos de vista sobre el quehacer literario y cultural de México y que vieron en las revistas una oportunidad para darse a conocer.

5. Una actitud privativamente crítica ante la cultura en general, y en particular ante algunas instituciones, actitud que manifestaron en diversas revistas del país en las que los miembros divulgaban sus polémicas reflexiones; revistas como *Universidad de México*, *Revista Mexicana de Literatura, Cuadernos del Viento*, *S.Nob* y *La palabra y el hombre*, entre otras, y los suplementos "México en la Cultura" (del periódico Novedades) y "La Cultura en México" (de la revista *Siempre!*).

6. Su participación en distintas instituciones culturales, como el Centro Mexicano de Escritores, y en distintas dependencias de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

7. El apoyo que recibieron de diversas editoriales, como la Imprenta Universitaria de la UNAM, Era, Empresas Editoriales, Joaquín Mortiz, el Fondo de Cultura Económica (FCE) y la editorial de la Universidad Veracruzana, por citar sólo algunas.

Además de desarrollar una obra creativa propia,[65] los miembros de la generación también desarrollan una labor crítica en distintos campos sociales

[65]Se da cuenta cronológica de las publicaciones con la intención de brindar una idea de las producciones originales que se daban simultáneamente con la crítica y las traducciones de autores extranjeros, como un todo complejo en la actividad intelectual: 1958. *Luz de aquí* de Tomás Segovia (FCE). 1959, *Zamora bajo los astros* de Segovia (Imprenta Universitaria) y *Ven, caballo gris y otras narraciones* de José de la Colina (Universidad Veracruzana). 1960, *El sol y su eco* de Segovia (Universidad Veracruzana). 1962, *Los Muros enemigos* de Juan

y artísticos, como el teatro, el cine, la pintura y la ensayística, lo que para Alfonso D'Aquino basta para identificarlos como “la conciencia crítica de la época”,[66] dicha conciencia crítica era ejercida no solamente hacia la vida política, sino que además cuestionaba la cultura social, abriendo espacios a la modernidad cultural y sexual, y ello se retrató inevitablemente en las obras de corte profundamente erótico de Salvador Elizondo, Juan García Ponce e Inés Arredondo, por mencionar algunos. Juan Vicente Melo destacaría después el sentido crítico de esta generación como su principal distintivo:

> Esta generación ha alcanzado una visión crítica, un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de valores que nos han permitido una firme actitud ante la literatura, las otras artes y los demás autores. Cada uno de los miembros de esa supuesta generación ha alcanzado responsabilidad y compromiso con el arte. No es raro que todos nosotros, poetas, novelistas, ensayistas, campistas, nos preocupemos por la crítica de una manera que, desde hace algunos años, no existía en México.[67]

Para Agustín Cadena, la de Medio Siglo fue una generación llena de búsquedas, dudas e intentos por definirse ideológicamente no tanto como

---

Vicente Melo (Universidad Veracruzana); *La lucha con la Pantera* y *El cine italiano* de José de la Colina (Universidad Veracruzana y UNAM, respectivamente). 1963, *Imagen primera* y *La noche* de García Ponce (Universidad Veracruzana y Ediciones Era, respectivamente). 1964, *Figura de paja* de García Ponce y *Fin de semana* de Melo (ambos en Ediciones Era). 1965, *Cruce de caminos* de García Ponce (Universidad Veracruzana); *La señal* de Inés Arredondo (Ediciones Era); *Farabeuf o la crónica de un instante* de Salvador Elizondo (Joaquín Mortiz) e *Infierno de todos* de Sergio Pitol (Universidad Veracruzana). 1966, *La casa en la playa* de García Ponce y *Los climas* de Pitol (ambos en Joaquín Mortiz); *Narda o el verano* de Elizondo (Ediciones Era) y la colección de *Autobiografías* de cada uno de los miembros de la generación que publicó Empresas Editoriales y que más tarde publicó Joaquín Mortiz bajo el título *Nuevos escritores mexicanos presentados por sí mismos*. 1967, *Anagnórisis* de Segovia (Siglo XXI) y *Morirás Lejos* de José Emilio Pacheco (Joaquín Mortiz) y *No hay tal lugar* de Pitol (Ediciones Era). 1968, *Desconsideraciones*, *Entrada en materia, Nueve pintores mexicanos* y *La aparición de lo invisible* de García Ponce (en Joaquín Mortiz, Imprenta Universitaria, Ediciones Era y Siglo XXI respectivamente); *Historias y poemas* de Segovia (Ediciones Era) y *El hipogeo secreto* de Elizondo (Joaquín Mortiz). 1969, *La cabaña* de García Ponce; *No me preguntes cómo pasa el tiempo* de Pacheco; *El retrato de Zoe y otras mentiras* de Elizondo (los tres en Joaquín Mortiz) y *La obediencia nocturna* de Melo (Ediciones Era).

[66]Alfonso D’Aquino, 1999, *Op. Cit.*

[67] Armando Pereira, *La Generación del Medio Siglo*, México: Empresas Editoriales, 1966.

colectivo, sino de manera individual. Esta empresa, para Cadena conforma también la poética narrativa que viste a la generación:

> Paradójicamente, esto nos permite ahora encontrar con más facilidad sus puntos de contacto. Libertad técnica, una insaciable curiosidad experimental y una gran fascinación por lo insólito, los personajes misteriosos y las situaciones límite, son algunos de los elementos que compartieron de manera más visible.[68]

En la concepción de Agustín Cadena, el estilo de la generación era más poética y sensual que el de los narradores precedentes. Otro de los rasgos que el autor destaca es el hecho de que hayan privilegiado la brevedad del cuento sobre la novela (quizás como una medida para concentrar la insistencia de sus imaginarios estéticos, de sus ambiciones ideológicas).

Por otro lado, Armando Pereira nos dice que la generación del Medio Siglo se movía entre dos tendencias:

> La cultura mexicana en la transición de Medio Siglo… se ha movido en dos ejes fundamentales… por una parte, un afán nacionalista que la restringe a moverse en el interior de sus fronteras y en franca contraposición a todo lo que pueda venir de fuera y, por otra, una actitud más amplia y comprensiva que sabe que una cultura vive y se enriquece por su contacto con el exterior.[69]

Pero para Huberto Batis, contemporáneo y miembro de dicha generación al igual que Melo, describiría los objetivos de la misma como: "una defensa de los valores literarios, vengan de donde vengan; un repudio a lo

---

[68] Agustín Cadena, “Medio Siglo y los sesenta” Casa del tiempo. Universidad Autónoma Metropolitana, 1998. Recuperado el 5 de abril de 2017 en: http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/cadena.html

[69] Pereira, p. 46, los puntos suspensivos son originales.

nacionalista, a lo oficialista, a lo 'mexicano', así, entre comillas, (…) es lo que a nosotros más nos unió."[70]

Según Claudia Albarrán, esta labor creadora y crítica "abrió nuevos caminos a la literatura mexicana, a sus posibilidades temáticas y estilísticas, y a una concepción del quehacer literario basada en las nociones de calidad y universalidad".[71] Pero a la vez, esta proliferación de textos y las exigencias cualitativas de la labor editorial de la generación levantaron las sospechas sobre una mafia, cosa parcialmente cierta, ya que la generación gozaba del favor de muchas de las instituciones editoriales tanto públicas como privadas,[72] mismas que promovían y facilitaban su integración. Sin embargo, también es cierto que esta proliferación se debía a su permanente actividad creativa, no está de más decir que a la par de los particulares trabajos editoriales y críticos, los integrantes de la generación crearon algunas revistas y participaron fervientemente en otras.[73]

Con el apoyo de García Terrés, los escritores de la Casa del Lago se apropian de la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM): Tomás Segovia y Juan Vicente Melo estuvieron en el frente de la Casa del Lago; José de la Colina manejaba los cineclubes; Juan José Gurrola estaba a cargo del teatro y televisión universitarios; Inés Arredondo toma la Dirección de Prensa, y Huberto Batis, la Dirección General de la Imprenta Universitaria; de tal manera que la participación del grupo en estos centros proyectaba la difusión de la cultura con alcances que no se limitaban exclusivamente al ámbito universitario.[74]

---

[70] *Ibíd*. P. 48.
[71] Claudia Albarrán, *Op. Cit.*
[72] Por ejemplo, Ediciones Era, Imprenta Universitaria de la UNAM, Joaquín Mortiz, FCE y Universidad Veracruzana.
[73] *Cuadernos del viento, S.Nob, La Palabra y el Hombre*, Suplemento *México en la cultura.*
[74] Armando Pereira, *La generación del Medio Siglo, un momento de transición de la cultura mexicana.* México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, Volumen 6, No. 1, 1995. Recuperado en: https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/178/178 el 29 de agosto de 2017.

También, de 1962 a 1965, Tomás Segovia y Juan García Ponce dirigieron la *Revista Mexicana de Literatura*[75] (fundada en 1955 por Carlos Fuentes, el primer número fue septiembre-octubre), donde además de la colaboración creativa y crítica que caracterizaba al grupo, se publicaban traducciones de autores norteamericanos y europeos (algunos nunca antes traducidos al español), como Cesare Pavese, James Joyce, Thomas Mann, Robert Musil, Roland Barthes, por contar algunos, y antologías de poesía y narrativa de escritores latinoamericanos, tales como José Lezama Lima, Julio Cortázar, Álvaro Mutis y Jorge Luis Borges. La revista, según Pereira, llegó a recibir contribuciones de más de ciento ochenta colaboradores y muchos de ellos no llegaron a publicar ni siquiera diez artículos, lo que nos habla de la gran demanda que tuvo ésta entre los autores para publicación y entre los lectores. La revista continuó con su programa y su ideario, Pereira anota: "los jóvenes escritores que (Ramón) Xirau presentó a Segovia mantuvieron ese espíritu de lucha en contra de la ideologización de corte nacionalista que había predominado en décadas anteriores, al mismo tiempo se permiten cierta beligerancia, en muchas ocasiones con tono satírico, contra el sector nacionalista."[76] Con toda la agudeza de que los jóvenes autores eran capaces de alcanzar, las publicaciones no eran de un carácter agresivo sino de crítica de un profundo análisis; Armando Pereira pone como muestra de ello las secciones "Talón de Aquiles" y "Aguja de navegar cultos" que, si bien mostraban un tono violento en sus inicios, por lo menos hacia el nacionalismo, durante su edad más madura fue teniendo matices más suaves. Pero ésta

[75] Respecto a la *Revista Mexicana de Literatura*, los más insignes de la generación estuvieron a su cargo durante sus tres últimas épocas: la cuarta época, (1961, dirección Juan García Ponce, Juan Carvajal, José de la Colina, Jorge Ibargüengoitia, Juan Vicente Melo, Tomás Segovia, Gabriel Zaid), durante una 5ta época (1961-1963, dirigen Tomas Segovia y Juan García Ponce, consejo de redacción: José de la colina, Isabel Fraire, Juan García Ponce, Jorge Ibargüengoitia, Juan Vicente Melo), y durante la 6ta época, (1963-1965, dirige Juan García Ponce, consejo de redacción Inés Arredondo, Federico Álvarez, Huberto Batis, Ibargüengoitia, Juan Vicente Melo, Tomás Segovia y Rita Murúa). Hasta 1965 habían aparecido 47 números. Para más detalles, ver: Ricardo Pozas Horcasitas, "La Revista Mexicana de Literatura: territorio de la nueva élite intelectual (1955-1965)" en: Carlos Altamirano (editor), *Historia de los intelectuales en América Latina.* Buenos Aires: Katz, 2010, pp. 259-284.

[76] Armando Pereira y Claudia Albarrán, *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo. 1947-1968*, México, UNAM, 2006, p. 188.

orientación agresiva hacia el tema del nacionalismo sería matizada al transformarse dichas secciones en “Actitudes,” ya bajo la nueva dirección; sus columnas aparecían muchas veces sin firma, pero se puede inferir que eran elaboradas por colaboradores asiduos; en concreto, el tono de “Actitudes,” donde aparecen nombres como Ramón Xirau, Jorge Ibargüengoitia, Miguel Durán, José de la Colina, Inés Arredondo, y varios más, puede ser atribuido a Segovia pues, como sucederá con otros de sus libros de ensayo, titularía justamente bajo ese nombre su primera publicación de este corte: *Actitudes* (Universidad de Guanajuato, 1970). Otros títulos desprendidos de columnas en publicaciones periódicas son: *Cuaderno inoportuno* (FCE, 1987) cuyos textos aparecieron, en su mayoría, semanalmente en el periódico *Unomásuno* entre 1978 y 1979; *Sextante* (UAM, 1991) donde se recopilan ensayos escritos en la revista *S.nob* (1962) y *Cartas cabales* (Ediciones Sin Nombre, 2010) publicadas en *La Jornada* en 1995.

Es importante mencionar, que pese a que esta generación se conforma como una élite intelectual, su posición política ni era fácil de llevar, como no lo es ahora explicarlo. Si por un lado se oponían al priismo que detentaba el poder de manera absoluta, por el otro, tampoco simpatizaban genuinamente con la izquierda, lo cual los ubicaba en una posición políticamente incorrecta. Sin embargo, ni Juan García Ponce, ni su generación de intelectuales eran los únicos que tenían ese punto de vista, ese fue un lazo con la generación de jóvenes que promovieron el movimiento del ’68.

Pero como nada puede durar para siempre, la generación terminó disuelta quizás por la vorágine de los acontecimientos que sucedían entonces o por razones más privadas. Los textos sobre la diáspora de la Generación del Medio Siglo apuntan al año de 1967, mismo en que Gastón García Cantú sustituye a Jaime García Terrés como director de Difusión Cultural. Huberto Batis escribe al respecto:

> 1967 ya era un año turbulento. En la UNAM sobre todo. Gastón García Cantú vino a Difusión Cultural. Se lanzó

> contra Juan Vicente Melo, que dirigía genialmente la Casa del Lago; contra Juan García Ponce, el jefe de redacción de la *Revista de la Universidad*; contra José de la Colina, que manejaba los cineclubes; contra Juan José Gurrola, que hacía teatro y televisión como sólo él sabe hacerlo. No los despidió sin más, con pantalones. Inició una persecución puritana, que se ensañó en denunciar sus preferencias sexuales, por ejemplo, o en tasar sus ingestiones etílicas. [77]

Luego de esto, el grupo se disuelve. Pero según Pereira, la disolución del grupo surge a raíz del asesinato de un alumno en el que intentan incriminar a Juan Vicente Melo, a quien apoyarían enfrentándose a su vez a García Cantú, quien los acusaba directamente. Así fue como una situación de carácter personal se convirtió en el vehículo de intenciones políticas más bien oscuras, a decir de Pereira. A partir de entonces, el proyecto generacional queda frustrado. La destitución de Jaime García Terrés respondió a que tanto él como sus apóstoles acaparaban la opinión y con ello, la crítica.

Con respecto a la relación de esta generación con el Jefe del Estado mexicano, Jorge Volpi menciona que ya desde su cuarto informe de gobierno, el presidente Díaz Ordaz había señalado al sector intelectual como el culpable del desorden del mundo, llamándolos "filósofos de la destrucción",[78] puesto que según él, atentaba contra los valores que caracterizaban su mandato. Citado por Armando Pereira, Huberto Batis declara que no hubo argumentos de peso en el desalojo de los miembros de la escena universitaria, y que:

> Tocó al nacionalismo ramplón, demagógico y populista intentar destripar a mi gente de letras. [En] aquellos tiempos oscuros del abyecto diazordacismo (...) Gastón García Cantú implantó, desde Difusión Cultural de la Universidad Nacional, la represión de todo (...)

[77] Huberto Batis, *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó,* p. 182.
[78] Volpi, *p.* 323.

> pensamiento crítico que no se ocupara en contarle las lentejuelas a la china poblana.[79]

La matanza se hizo manos del ejército y el grupo de paramilitares conocido como Batallón Olimpia, formado expresamente contra el Consejo Nacional de Huelga, quienes dirigían el movimiento.[80] Un ensayo de García Ponce titulado "La nacionalidad de las ideas" fue publicado el 21 de agosto de 1968 en el número 34 de la revista *Siempre!* y en él, el yucateco critica la dureza del Estado, al que compara con "un todopoderoso leñador" que, obsesionado con la palabra "orden" no permite nada sobresalga del ras, ni que el árbol permanezca unido. La idea principal en este texto es que la manifestación de las ideas no sostendría al orden, mientras esta obsesión se mantuviera con violencia "inexplicable e injustificable"; asimismo, el ensayo sostenía que las ideas no eran extranjeras, puesto que estas no tienen nacionalidad. Mejor que parafrasear el texto es transcribir su magnífico, lúcido cierre:

> Del mismo modo que no hay "ideas extranjeras" que operen en tanto tales, puede decirse que no hay revolución que opere en tanto mexicana. El hombre llega a la idea en razón de su misma existencia como hombre. Esas ideas pueden traer consigo el desorden que conduce a todo cambio. Este es un riesgo que tenemos que enfrentar como hombres y como mexicanos que para serlo tienen que ser hombres. Lo que sí resulta inexplicable es que se provoque el desorden con el pretexto de impedir el desarrollo de las ideas y sin ninguna idea detrás más que la de que hay que combatir las ideas. Esto no equivale más que a la renuncia de nuestro carácter de hombres y por tanto de mexicanos. Y sin embargo, este es el principio que nuestras autoridades aducen para justificarse.[81]

---

[79] Batis, p. 140.
[80] Carlos Ramírez, "Francisco Mora R., del Batallón Olimpia" en: *Proceso, Archivo*, 7 de octubre de 1978.
[81] Juan García Ponce, "La nacionalidad de las ideas" en *Siempre!* No. 34 del 21 de agosto de 1968.

El 4 de octubre de 1968 es la fecha en que Juan García Ponce es detenido junto a Nancy Cárdenas y Héctor Valdés, justo al salir de las instalaciones del periódico *Excélsior*, después de haber entregado a la redacción un manifiesto de protesta (que debería salir en la publicación del siguiente día) a raíz de lo que había sucedido un par de días antes en Tlatelolco. Aquí la reproducción del mensaje:

> Con dolor, ante los sangrientos sucesos acaecidos el día 2 del mes en curso en la Plaza de las Tres Culturas, de Ciudad Tlatelolco, elevamos nuestra más enérgica protesta por tan injustificado e injustificable acto de represión.
>
> Es nuestro deber manifestar:
>
> 1. El mitin, iniciado alrededor de las 17:30 horas, estaba desarrollándose en perfecto orden.
> 2. El primer orador estableció que después del acto, los asistentes deberían retirarse de la plaza, también ordenadamente.
> 3. No se hizo ningún disparo anterior a la intervención de la fuerza pública.
> 4. El ejército no previno a los asistentes en forma alguna antes de su agresión.
> 5. La fuerza pública mantuvo un fuego intermitente.
> 6. La fuerza pública hizo detenciones masivas en forma ilegal.
> 7. Hasta el momento, hay un número indeterminado de personas desaparecidas que fueron capturadas en el lugar de los hechos por la fuerza pública, responsable de su seguridad.
> 8. Se allanó un gran número de hogares con lujo de violencia.
> 9. Ninguno de estos actos delictivos puede ser justificado por las autoridades ni ha sido explicado legalmente.

> Todos estos hechos, que han obligado a abandonar sus hogares a los habitantes de la Ciudad de Tlatelolco, todavía ocupada por el ejército, no pueden ser silenciados ni desvirtuados.[82]

El movimiento del 68, explica Huberto Batis, encontró a los miembros del grupo "voluntariamente marginados" el auge que comenzó a cobrar en nuestro país la literatura de la onda y otra serie de hechos no menos significativos agravarían la situación de los miembros de esta generación. Juan García Ponce dice que "todos fueron aplastados por las crisis personales"[83].

Hacia 1970, las reuniones que habían servido de pretexto para la discusión y el encuentro entre los integrantes de la generación se hicieron cada vez menos concurridas, esto debido a las crisis emocionales y de salud por las que pasó cada uno de ellos, todos los integrantes del grupo siguieron con sus proyectos narrativos personales, gestados en gran medida desde finales de los años cincuenta, gracias al apoyo que recibieron de las instituciones, revistas y casas editoriales ya mencionadas. Sus resultados no han dejado de signar a la literatura mexicana contemporánea.

1.3 Primera imagen de Juan García Ponce, breve semblanza

Nacido en 1932 en Mérida, Yucatán, Juan García Ponce fue el mayor de cinco hijos de padre español y madre yucateca. La familia García Ponce tuvo años difíciles en la manufactura del henequén, pero los padres supieron reponerse a esa crisis mudándose a la Ciudad de México. La infancia del

[82] Asamblea de Intelectuales, Artistas y Escritores, “Manifiesto” en *Excélsior*, 05 de octubre de 1968. Recuperado el 02 de marzo de 20189 de: Centro Virtual de Información y Documentación La ruptura: http://investigacionlaruptura.org/blog/los-intelectuales-y-el-m68
[83] Juan García Ponce, *Encuentros,* México, FCE, 1972.

autor pasó entre las aulas de los colegios maristas y los veranos en los cenotes y playas de las casonas familiares en Yucatán y Campeche. Perteneció a los *boy scouts*, donde conoció a sus amigos y colegas escritores Manuel Felguérez y Jorge Ibargüengoitia, sobre todo el último, quien era destacado en el escautismo y a quien el niño Juan admiraría desde entonces y para siempre.[84]

Al llegar a la juventud, al futuro escritor le desagradaba la idea de trabajar en la empresa familiar pero le disgustaba más la de trabajar para terceros, y fue por eso que su padre, como testigo de la apatía del joven, resuelve castigarlo mandándolo a conocer a su familia en España, quizá su hijo notaría entonces lo afortunado que era.

Sin embargo, como penitencia la idea del padre no funcionó de la manera esperada, pues el muchacho había soñado gran parte de su vida con conocer las pinturas originales de El Bosco y demás obras artísticas, de modo que al estar allá se nutrió vorazmente de literatura nueva, tanto en español como en inglés y alemán, visitó museos, fue al teatro, y así fue que el viaje se prolongó por más de un año. Esta experiencia le da el aliento necesario para decidirse a estudiar Filosofía y Letras a su regreso, llevando a la vez el firme propósito de escribir teatro.

Una vez en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el afortunado encuentro con sus antiguos conocidos *scouts* reanuda un compañerismo tan especial y duradero como entrañable. Juan García Ponce logra posicionarse como líder dentro del grupo de la Casa del Lago, grupo que nace desde la época de estudiantes y perdura ya en un nivel profesional; a este grupo eran asiduos Ibargüengoitia, Arredondo, Segovia, Elizondo, entre otros. Dentro de la UNAM, García Ponce se concentra en el desarrollo de su nueva pasión: compite contra Ibargüengoitia en un concurso de teatro y gana con la obra *El canto de los grillos*.[85] Tiempo después también incursionaría en

[84] Juan García Ponce, *Autobiografía precoz.* México D.F.: CONACULTA, 2002, pp. 12-45.
[85] Juan García Ponce, *Personas, lugares y anexas*, México: Joaquín Mortiz, 1996. p. 58.

el cine escribiendo guiones de corto y largometraje, algunos en colaboración de sus amigos de toda la vida como Inés Arredondo y Manuel Felguérez. [86]

A la edad de veinte años contrajo matrimonio con una mujer a quien en todos los textos y fuentes encontrados, se le llama Concha,[87] y de quien se divorció para casarse con Mercedes Oteyza. "Meche" fue la madre de sus dos hijos: Juan y Mercedes García Oteyza, pero se divorció de ella cuando se relacionó con Michell Albán, quien a su vez había tenido hijos de Tomás Segovia y Salvador Elizondo.[88]

En 1966 fue diagnosticado con esclerosis múltiple, un padecimiento crónico y degenerativo que consiste en la imposibilidad del cuerpo de asimilar la vitamina B, lo que va paralizando el cuerpo paulatinamente. En 1967 su neurólogo le pronostica que tan solo le restan seis meses de vida. En 1978, en una entrevista García Ponce dice a Carlos Monsiváis las siguientes palabras:

> No se trata de aceptarla o no, la enfermedad se te impone. O sea, yo no me rebelé contra ella porque no había contra qué rebelarse. La enfermedad es un fantasma sin nada, es una pura porquería y tampoco vas a dejar que te gane una porquería.[89]

En la vida de Juan García Ponce se dan cita lo mismo los hechos verídicos que las más insólitas suposiciones. En 1968, los policías se lo

---

[86] *Cine verdad* (serie de TV, 1953), *Confesión de Stavroguin* (cortometraje, 1963),*Tajimara* (guión Basado en un cuento de Juan García Ponce y con escenografía de Manuel Felguérez, 1965), La sunamita 1965 (basado en un cuento de Inés Arredondo), *Amor amor amor* (serie de tres cortos, 1965), *Vicente Rojo* (corto documental, 1965), *Alberto Gironella* (corto documental, 1965), *Amelia* (1966), *Mariana* (1968). Fichas completas en página oficial del autor, en: http://www.garciaponce.com/bibliografia/

[87] No se ha encontrado más información en torno a la primera esposa de Juan García Ponce, excepto que era una joven española radicada en Puebla. Huberto Batis.

[88] Huberto Batis, "Juan García Ponce ½", en: http://confabulario.eluniversal.com.mx/juan-garcia-ponce-12/ última visita: 07 de abril de 2018.

[89] Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México,* México: Era, 2003, p.352.

llevaron a la delegación al ir a poner un desplegado de protesta al periódico *Excélsior* (única publicación que ya en la cúspide del movimiento no reproducía los encabezados que incriminaban a los estudiantes como francotiradores y provocadores),[90] lo habían confundido con el líder estudiantil Marcelino Perelló, quien también andaba en silla de ruedas y cuya participación dentro del movimiento como estudiante y manifestante había sido visible. En los cafés de Coyoacán corría el rumor de que en su casa se efectuaban representaciones eróticas para estimular el voyerismo del escritor, cosa que resulta irrelevante fuera del marco de su obra, sobre la que el crítico Christopher Domínguez especula que: "Su obra ya narrativa, ya ensayística, desarrolla un conjunto fijo de obsesiones, que por su propia naturaleza están condenadas a repetirse."[91] El mismo autor ha mencionado que su obra circula en torno a específicas obsesiones. Sobre el intenso universo de la obra garciaponciana, Graciela Martínez Zalce se ha pronunciado en contra del nombre que alguien le dio a ésta como "literatura *para* mujeres", marcando que lo más apropiado hubiera sido "literatura *de* mujeres", pues desde su perspectiva, la obra narrativa interpreta lo femenino y lo revela como un tratado y no como una lectura limitante.[92] Y es que más allá de afirmar si la

---

[90] Luego de la derrota del movimiento ferrocarrilero, en agosto de 1960, se publicó en *Excélsior* un desplegado atribuido al Partido Comunista, que exigía la libertad de los presos políticos del movimiento de 1958-1959; en ese escrito se incluía la firma del periodista Julio Scherer, que le costó una sanción conocida en el gremio periodístico como "el golpe a Excélsior". Para agosto de 1968 Julio Scherer García había pasado al frente en la dirección del periódico (1919); en *Los presidentes* (1986) revela su experiencia del episodio de Tlatelolco: "A la matanza de Tlatelolco se agregaba la angustia por la edición inminente. De esas horas crueles y lúcidas dan cuenta las ocho columnas de *Excélsior* la madrugada del 3 de octubre: «Recio combate al dispersar el Ejército un mitin de huelguistas.» Y en el cintillo: «No habrá Estado de sitio», afirma García Barragán. Horas después, en la primera plana de Ultimas Noticias, Jorge Villa Alcalá publicó una fotografía helada: zapatos y prendas abandonados en el zacate de la Plaza de las Tres Culturas. Al crimen insensato dio vida el director del vespertino. El noticiario Excélsior de televisión, la misma noche del 2 de octubre, transmitió imágenes similares. Y en la radio dio cuenta cabal de lo acontecido en la Plaza de las Tres Culturas, según el testimonio de Carlos García Mora. (...) Convocó el presidente de la República a los representantes de los medios de comunicación el 5 de octubre a mediodía. Nos reuniríamos en el edificio de la Comisión Organizadora de la Olimpiada, en Lieja y Paseo de la Reforma. la cita era para conversar largo. comeríamos juntos. No llegó Díaz Ordaz. Martínez Manautou lo exculpó sin argumentos. «contrariando a sus deseos», empezó. Todos entendíamos. Tlatelolco pesaba en el ánimo presidencial." *Los presidentes*, pp. 21-24.

[91] *Proceso*, visitado el 15 de febrero de 2016 http://www.proceso.com.mx/173500/enfermo-de-esclerosis-multiple-desde-hace-28-anos

[92] Graciela Martínez Salce, *Pornografía del alma*. Yucatán: Instituto de Cultura de Yucatán, 1986. P.7.

novela y el cuento de García Ponce traslucen el pensamiento femenino o lo descifran o coinciden con él, podemos advertir un detenido análisis que el autor hace para poder hablar de ello en su literatura. Lo femenino, según Martínez Zalce, no es una opinión ni consideraciones sobre lo que deba leer una mujer, sino un reflejo de la reflexión del autor sobre la figura femenina y un símbolo complejo en la estética de su discurso narrativo.

Las repeticiones u obsesiones que Christopher Domínguez desentraña le valieron también a García Ponce para el comienzo de una discusión surgida alrededor de su literatura y sobre la pornografía de la que habla en *Imágenes y visiones*, donde explicando que ésta se ha ignorado como parte de nuestra cultura porque forma parte de un sistema de signos que se ha mantenido oculto por el hecho de ser irracional, ilógico, inexplicable e inefable. A pesar de establecerlo así, defiende la existencia de este lenguaje irracional y la defiende desde el seno del arte, que es donde lo inexplicable debe existir aún si viola los códigos que como "cultura" esta se impone contra sí misma:

> Pero el hecho de mantener en el departamento estanco, en la parte privada y trasera de esa cultura, todo el mundo de los impulsos irracionales, del lenguaje cuyos gestos y actitudes están destinadas al olvido y nacen del olvido, ponen en entredicho la legitimidad de esa cultura. Apenas pensamos en la naturaleza del hombre, en esa vida que descansa en el cuerpo, la legitimidad de esa cultura puede ponerse en duda. (…) Hay que pensar, entonces, lo impensable, poner en términos de lenguaje lógico algo cuya esencia carece de lógica y no es más que la manifestación de una pura fuerza. [93]

Coincidente o afortunadamente, Juan García Ponce no era un lector encerrado en los autores de su lengua materna, de su país o su época, sino que buscaba autores que le provocaran sensaciones arriesgadas y

---

[93] Juan García Ponce, *Apariciones.* México: FCE, 1987, p.75.

reflexiones profundas que se derramaban del contexto social en el que él vivió. Los autores a los que más acudía eran en gran parte extranjeros, a los cuales leía en francés o inglés, y a muchos de ellos nos los dejó en herencia con las traducciones al español que hizo. Para él la reflexión estética no era una actividad contemplativa, sino un compromiso de disciplina al que dedicó gran parte de su obra.

Su oficio como escritor comenzó desde el año 1958, con la antes mencionada *El canto de los grillos*. Por esos años tiene la fortuna de ser becario de la fundación Rockefeller, de la que fueron también becarios muchos otros integrantes de su generación. A comienzos de los años sesenta su trabajo como editor tiene un buen comienzo participando en la *Revista de la Universidad de México*, en las revistas *Vuelta* y *Plural* fundadas por Octavio Paz y colaborando en la *Revista Mexicana de Literatura*, y después fundando y dirigiendo la revista *Diagonales.*

Entre sus autores preferidos se encuentran Cesare Pavese, Georges Bataille, Robert Musil, Pierre Klossowsky, Herbert Marcuse, William Styron, Thomas Mann, Heimito von Doderer, Hermann Broch,[94] Además, Juan García Ponce también se dedicó a hacer análisis estéticos de pintura entre los que se puede contar a Gustav Klimt, Balthus Klossowsky, Elena Carrington, José Luis Cuevas o su hermano Fernando García Ponce. Esto nos habla de un profundo ejercicio del estudio y la escritura, de una constante búsqueda en sus diversas facetas de escritor: traductor, ensayista, novelista, dramaturgo y poeta.

La novela de García Ponce es una novela intimista: en sus relatos no se describen pugnas sociales ni se habla de las masas ni de política de manera tácita, sus historias se desarrollan en espacios cerrados (con muy

[94] Milan Kundera bautizaría a este grupo de escritores como “la gran pléyade de Europa central” y diría de ellos: “y, en efecto, cual astros de una pléyade, cada uno de ellos estaba rodeado de vacío, alejados los unos de los otros. Es tanto más notable cuanto que su obra expresa una orientación estética común que, para la historia de la novela, representa un giro del mismo alcance que el que suponen, para la poesía y la pintura, las revoluciones modernas que se realizan al mismo tiempo en Francia.” Milan Kundera, “La modernidad antimoderna” en *Letras libres*, sept. 2001, año III, No. 33, pp. 28-32.

pocas excepciones) y el carácter intimista de aquello que se narra sucede en la mente de los protagonistas casi en todo momento, por ello se vale tanto del monólogo e incluso del diario, sus personajes piensan su manera de vivir su propia búsqueda de la belleza. Aquí un ejemplo, Gilberto, escritor y protagonista en *De ánima* dialoga en sus meditaciones con el poeta cubano José Lezama Lima y sopesa el sentido de uno de sus poemas clave ("Ah, que tu escapes…"): "Vivir en un estado de absoluta suspensión ética por el simple y sencillo motivo que la vida no se detiene jamás en su continua caída sobre sí misma. La sociedad como refugio no me interesa y tampoco por eso puedo ni quiero atenerme a sus reglas."[95] Dice Alfonso D'Aquino:

> El lugar donde se resuelven las oposiciones centrales (arte-vida, obsesión-conciencia, misterio-forma, etcétera) no son los ensayos, sino las novelas y los relatos, en los que el intelecto se avoca a lo instintivo para iluminarlo y darle sentido, convirtiendo los impulsos en forma, el pensamiento en arte. [96]

En otras palabras explica que en sus novelas y cuentos nuestro autor se situó en la constante búsqueda desde un sistema narrativo que le permitiera penetrar la realidad para extraer de ella su sentido. Mirándolo así, vemos que el relato garciaponciano es experimental, más aún donde se repiten y varían modelos ya tomados en los ensayos y que reitera en cada uno de sus textos.

Tanto en cuento como en novela, el autor muestra personajes reflexivos, preferentemente que tengan una profesión intelectual y que manejen como él una teoría de lo estético que logran poner en práctica. En muchas de sus obras[97] García Ponce utiliza como medio expresivo la obra

[95] Juan García Ponce, *De ánima*, México: Conaculta/ Planeta, 1995, p. 30.
[96] Alfonso D'Aquino, "Juan García Ponce. Signos de contradicción."
[97] Para ejemplo, ver: *La noche* (1963), *Imagen primera* (1963), *Encuentros* (1972), *Figuraciones* (1982) y *Cinco mujeres* (1995), hasta las novelas *Figura de paja* (1964), *La casa en la playa* (1966), *La presencia lejana* (1968), *La cabaña* (1969), *La vida perdurable* (1970), *El nombre olvidado* (1970), *El libro* (1970), *La invitación* (1972), *Unión* (1974), *El gato* (1974),

narrativa para compartir las tesis de su obra ensayística. Y esto nos habla de un ejercicio totalmente comprometido, de su convicción por lo hallado y de cierto carácter pedagogo, aunque él mismo no lo aceptara así.

No es difícil por lo tanto, una vez que se ha leído cierta parte de la obra narrativa o ensayística, entender el modo y el objeto de cada texto, pues éstos se ligan en maneras tan diversas y múltiples, que su totalidad parece un museo de personajes e historias regidos por las variadas teorías estéticas de los artistas que estudió, ambientado en las escenas en donde a veces se repiten los cuadros de sus pintores favoritos.

Juan García Ponce es creador de una teoría propia que fue haciendo a lo largo de toda su vida, comenzada a muy temprana edad y de la que no se separó en ningún momento, encontrando con esta una ventana más alta de aquella que la mayoría de los autores mexicanos han encontrado, separándose de todo proselitismo para mostrarnos un universo libre y un tanto utópico en la medida en que muchos de los aspectos sociales de nuestra realidad no existen en el mundo garciaponciano, sobre todos los que controlan los límites entre lo público y lo privado.

La continuidad en su obra de los autores por él predilectos reside en sus obras. *Uniones*, de Robert Musil, es la inspiración para *Unión*, un homenaje para el autor al que quizá dedicó más reflexiones en su vida de estudioso. También, que el personaje de *La cabaña* se llame Claudia no es una casualidad, el personaje de "La realización del amor" de Musil, se llama Claudine.[98] Con estos detalles el autor juega con los lectores avezados para abrir paso a la intertextualidad, si afortunadamente conocemos la obra del autor sugerido, nuestra perspectiva sobre el relato presente se amplía y posiblemente hasta reconozcamos las variables particulares de la óptica de García Ponce. Otro de los ejemplos es "Ninfeta", un cuento que surge a

---

Crónica de la intervención (1982), *De Ánima* (1984), *Inmaculada o los placeres de la inocencia* (1989), *Pasado presente* (1993).

[98] Magda Díaz y Morales, *El erotismo perverso de Juan García Ponce. Lenguaje y silencio.* Xalapa: Universidad Veracruzana, 2006, p. 45.

propósito de la *Lolita* de Vladimir Navokov. Y en este caso, el coqueteo sobre la conciencia de la famosa novela rusa, se hace presente cuando García Ponce anota al inicio del cuento:

> Santiago no había leído a Nabokov, pero sabía lo que era una "Lolita". Del mismo modo, sin conocer a Cervantes más que por el nombre, se dice de alguien "es un Quijote" o se afirma de una intensa pareja de enamorados que son como "Romeo y Julieta", haciendo una referencia nacida no del conocimiento de Shakespeare sino del reconocimiento del tipo clásico de jóvenes enamorados. A esto se le llama crear un mito. Nada hay de anormal en ello, al contrario: es un mérito, aunque ni Lolita ni el Quijote ni Romeo y Julieta, sean normales.[99]

De la misma forma Georges Bataille está presente en la obra garciaponciana, pues existe por parte del autor la constante reflexión estética sobre el místico francés. Bataille tenía una convicción acerca de la carne como pasaporte entre lo sagrado y lo profano: la carne se pudre y la mejor manera de redimirla es contribuyendo a su putrefacción, por ello sus heroínas se degradan hasta perderse en una cadena de auto injurias.[100] El tema del incesto en las novelas *De ánima* (1984), *Inmaculada o Los placeres de la inocencia* (1989) y *Tajimara* (2002) sigue una tradición simbólica de la que también son parte Navokov (*Ana o el ardor)* y Musil (*El hombre sin atributos)*. Ellos se suman a Wolfgang von Goethe, Friederich Schiller, Lord Byron, Percy B. Shelley, Restif de la Brettone, François-René de Chateaubriand y más.[101] En el prólogo a *De ánima*, García Ponce explica que pidió "prestada" la forma de diario de Pierre Klossowski y la de Junichiro Tanizaki, ambas con el tema del voyeur.

---

[99] Revisar en *Cinco mujeres*, p. 9.
[100] Ignacio Díaz de la Serna, *Del desorden de Dios*, *ensayos sobre Georges Bataille.* México: Aguilar, 1997, p. 10.
[101] García Ponce, *Apariciones,* México: FCE, 1987, p. 56.

Asimismo, la forma en que la pintura se presenta constantemente en el universo garciaponciano es por medio de referencias de tipo écfrasis: a Lucas Cranach en *Crónica de la intervención*; Gustav Klimt y Balthasar Klossowsky (Balthus) se hacen visibles en escenas descritas con total referencia a las obras pictóricas de ambos en *Un día en la vida de Julia*. Después, en *Imágenes y visiones*, una antología de ensayos dedicados tanto a pintores como a escritores visuales, encontramos un ensayo dedicado a Balthus, y a la interpretación de algunos de sus cuadros, quien curiosamente comparte con Georges Bataille el interés por vaciar en la obra sus inclinaciones místicas.[102]

Un solo libro suyo (*Apariciones*, 1987) reúne más de quinientas páginas de ensayos sobre los autores predilectos en la construcción de su pensamiento,[103] y a éste libro se añaden *Cruce de caminos* (1965), *Entrada en materia* (1968), *Imágenes y visiones* (1988), y *De viejos y nuevos amores Vol. I y II* (1998) incluyendo veinticuatro títulos más de ensayos, también dedicados al estudio de diferentes pintores y escritores. Así, la amalgama del universo garciaponciano se compone por dos asimilaciones: la que está inmersa en la literatura y la de la pintura, interpretada por él mismo y parte importante del extremo estético que se apoya en el plano visual.

Tanto han incidido dichos autores (o formas) el pensamiento de García Ponce, que algunas de sus novelas se construyen en la écfrasis como una reinterpretación de dichos textos; García Ponce llama homenajes a este retomar las formas de sus predecesores.

Toda la obra narrativa de García Ponce es erótica y está basada en la aparente dualidad del hombre con la que el autor busca evidenciar, paradójicamente, no la contrariedad, sino la reafirmación del cuerpo y alma del ser humano. Raúl Olvera, declara:

---

[102] Además de hermanos, tanto el recién mencionado pintor Balthus como el escritor Pierre Klossowski contribuyeron grandemente a la tradición erótica universal. García Ponce les dedica a ambos importantes reflexiones.

[103] Jorge Luis Borges, Georges Bataille, Pierre Klossowski, Vladimir Nabokov, Malcolm Lowry, Georg Lukács, Henry Miller, Thomas Mann, Robert Musil, Marcel Proust, Cesare Pavese, Luis Cernuda, Gustav Klimt, Paul Klee, Rufino Tamayo, Vicente Rojo, Casimiro Castro, Balthasar Klossowski, entre otros

> Plagado de paradojas de resabio filosófico entre esa reificación de la mujer y su exaltación al plano sobrenatural, el pensamiento de García Ponce, por caminos abiertamente tortuosos, alcanza una claridad apodíctica. Es el único entre los autores de expresión española que, por los resbaladizos caminos de la pornografía, accedió a lo sublime en sus novelas. Es notable la vigencia y la modernidad de (su) obra.[104]

El deseo, tanto en novela como en cuento, es el punto focal donde los protagonistas danzan entre las contrariedades y complementos: odio y amor, deseo y despecho, pasividad o dinamismo. En palabras del autor, su literatura tiene cinco temas: "el erotismo, el amor, la muerte, la locura y la identidad". A lo largo de su obra vamos conociendo la manera de entreverar los cinco temas, y para ello, el autor ha acudido a la literatura de Georges Bataille para ensayar su propia concepción estética, ambos compartían la preferencia por el sentido de la vista, el voyeur es la figura más manejada y con la cual crearon una literatura que hiciera un efectivo diálogo con el lector.

María Cristina de la Peña, una muy atenta estudiosa de la obra garciaponciana, establece dos épocas en la narrativa de García Ponce[105] que básicamente se distinguen por la manera en que el protagonista emprende una búsqueda de sí mismo en determinada situación. En la primera época, el protagonista será un personaje joven en el proceso de incorporarse a la sociedad, y a este proceso lo suele permear un sentimiento de nostalgia por la infancia o por el edén, en un intento afanoso por recuperar el mundo del placer dentro de un ámbito social donde no queda huella de aquel, es decir, el mundo de entrada a la adultez. Durante esta etapa, también suele haber un sentimiento de frustración y autodestrucción tal, que lleva a los protagonistas

[104]Raúl Olvera. "Un pornógrafo sublime", 21/02/2012, de *La Jornada* Sitio web: http://www.jornada.unam.mx/2008/05/11/sem-raul.html
[105] María Cristina de la Peña, *Imágenes del deseo. Estética en la obra de Juan García Ponce.* México: Sello Bermejo, 2003, p. 47.

al suicidio. *La noche* (1963), *Figura de paja* (1964) y *La casa en la playa* (1966) pertenecen a esta primera época narrativa.

La segunda época se caracteriza por una perspectiva del protagonista que no es tan destructiva ni de inseguridad, sino de afirmación de sus ideales de libertad como ser humano. Los personajes en la segunda época son maduros y autocríticos, el debate no se da en lo exterior, es decir, frente a lo social, sino que es un debate interno, en la conciencia y los personajes están en camino a la felicidad. El problema y la respuesta a éste son con respecto a sí mismo. *De ánima* corresponde a esta época narrativa.

En segundo lugar, de la Peña sostiene tres *leit motiv* en la narrativa garciaponciana:

a) *La soledad como punto de referencia*. En *De ánima*, ambos personajes principales se encuentran en una época solitaria: Paloma es una mujer recién divorciada que necesita comenzar a vivir de una manera diferente a como lo había hecho con Ricardo, su esposo. Ahora está dispuesta a ser libre y no subordinarse a los deseos de nadie, sino a los de ella misma. Por otro lado, Gilberto se encuentra en una etapa creativa en la que está desarrollando una teoría estética sobre el deseo, para la cual utiliza la metáfora del cuento de "El gato" y a la que se añadirá como apoyo teórico y de praxis su relación con Paloma. Simultáneamente, van desarrollando la novela en un soliloquio, la reflexión interior es el escenario físico donde transcurre la acción en un ir y venir de recuerdos, afirmaciones sobre sí mismos y sobre la circunstancia en la que se encuentran.

b) *Superación de la soledad en la comunicación existencial con un tú*. En *De ánima*, es precisamente la complicidad la que logra que este *leit motiv* se cumpla pues, en el comportamiento de Paloma Gilberto va encontrando, como artista, la calidad artística de un objeto de arte, mientras que, paradójicamente, Paloma encuentra libertad en la comprensión de Gilberto. Según de la Peña, la comunicación existencial: "(…) no se trata de establecer un acuerdo de pensamientos y actos; se trata de realizar una

fusión entre la vida interior del *yo* y la vida interior del *otro.* La comunicación existencial puede darse incluso en un encuentro pasajero y casual".[106] Así, la comunicación existencial es la premisa que justificaría toda complicidad en la acción libertina de los protagonistas regulares garciaponcianos.

c) *Totalidad como aspiración por parte del sujeto para fundirse afectivamente con la naturaleza*. La naturaleza de la que de la Peña habla es la naturaleza humana. El hombre se une con el otro por medio del mundo que se crea a partir de la comunicación existencial, es un mundo inventado y privado, a él tienen derecho sólo quienes logran comunicarse existencialmente.

En tercer lugar, María Cristina de la Peña distingue como temáticas en la obra garciaponciana cinco variables que pueden interactuar entre ellas:

1- Erotismo. Como ya hemos visto, las posibilidades eróticas van más allá de las establecidas y aceptadas legítimamente por el orden social.

2- Grado de mímesis. A pesar de la desantropomorfización de los objetos y situaciones, la construcción novelesca se logra desarrollar con sensibilidad y espiritualidad.

3- Percepción en la novela. La percepción se da a nivel narrativo y también de lectura. El cuerpo es el componente vital y normativizado. El lenguaje es la norma moral que determina la conducta del cuerpo.

4- Valor de la mirada e imagen. El artista capta a los seres como obras de arte en movimiento, es por ello que la mirada tiene un valor creador y la imagen logra un valor plástico en la mente del lector.

5- Escritura. La narrativa es interiorizada. En *La invitación* (1972), *Crónica de la intervención* (1982), *De ánima* (1984) y demás narrativa se logra totalmente este elemento en tanto que hay un reconocimiento tanto de lo interior como de lo exterior.

[106] De la Peña, *Op. Cit.* p. 33.

Después de haber explicado brevemente el panorama total de la obra de García Ponce, entendemos que ésta es una obra eminentemente visual, y por si fuera poco, también es una obra cargada de referencias de un pensamiento universal y que conforma una tesis más allá de lo pornográfico y más allá de una literatura para mujeres, puesto que se eleva al plano de la estética, al encuentro de la belleza con el espíritu.

También es preciso aclarar aquí que *Crónica de la Intervención* no fue la primera novela de García Ponce que rescataba en la ficción el episodio histórico de 1968. La primera donde lo hace es *La invitación* (1972), que en el marco de la narrativa de ficción posterior al suceso también estuvo marcada por la demora, pues habían sido publicadas por lo menos: *Los días y los años,* de Luis González de Alba (1970), *Los juegos de invierno,* de Rafael Solana (1970), *El gran solitario del palacio* de René Avilés Fabila (1971), *La plaza*, de Luis Spota (1971), *Con él, conmigo, con nosotros tres*, de María Luisa Mendoza (1971) y *Argón 18 inicia*, de Edmundo Domínguez Aragonés (1971).[107]

Uno de los temas secundarios de *La invitación,* es el movimiento del '68,[108] Gonzalo Martré, que escribió *El movimiento popular de 1968 en la novela mexicana,* no la considera fundamental justamente porque no tiene un acercamiento histórico, no busca apegarse a la crónica de los hechos, no explica los acontecimientos y no hay un señalamiento de los culpables,[109] lo que otras novelas sí hicieron, aún pese a que las condiciones de libertad de expresión no eran las propicias.

Como en *La invitación* no existe un atrevimiento político, se narra una historia erótica en donde se hace mención al citado movimiento desde una

[107] Información rescatada de Ricardo Cartas, *Novelas del 68,* el 10 de mayo de 2018 en: http://ricardocartas.com/2015/03/novelas-del-68/

[108] Movimiento social mexicano acaecido en el año 1968, en el que participaron tanto estudiantes como profesores de las principales casas de estudio de la Ciudad de México en protesta por distintos sucesos represivos con los que el Estado Mexicano había respondido a algunos reclamos sociales en la última década. El movimiento finalmente también fue reprimido y de una manera en extremo violenta.

[109] Gonzalo Martré, *El movimiento popular de 1968 en la novela mexicana*, México: UNAM, 1986, p. 98.

perspectiva de la clase media. Sin embargo, es importante tener en cuenta que a través de R., el personaje principal de esta novela, el lector se acerca a una perspectiva juvenil anti sistema y a un ambiente que sutilmente se recrea como suspicaz, donde los espacios urbanos en la capital mexicana son vigilados por una presencia fantasmal, y donde, precisamente, la policía judicial atrapa a R. sin ningún motivo.[110]

En *La invitación* Juan García Ponce toca el movimiento del '68, desde un punto de vista más bien filosófico, lo que analiza no es necesariamente el aspecto político, pues para él siempre esto resultó evidente. Desde la escritura de esta novela no señala ni acusa directamente a Gustavo Díaz Ordaz ni a sus miembros del gabinete, pero sí destaca contundentemente que el año '68 tanto en México como en el mundo, fue el momento en donde las diferencias generacionales, de intereses sociales públicos e íntimos eran distintas con los de la generación de los hombres que estaban en el poder.

Además, se enfrentan las dos caras de la moneda de la clase media en México, la burocracia frente a la clase media libre, los que deseaban conservar sus condiciones contra los que querían deshacerse de los abusos de la clase en el poder y encima aspirar a una vida con mejores condiciones sociales y sobre todo participar de manera activa en las decisiones que llevarían el rumbo del país. García Ponce afrontará nuevamente el tema del '68 en su obra más ambiciosa y compleja *Crónica de la Intervención.*[111]

[110] Es probable que esta escena esté basada en un episodio que le ocurrió a Juan García Ponce, la mencionada vez que fue confundido con Marcelino Perelló.
[111] Compleja ya por su extensión física, ya por las múltiples tramas diegéticas que acomoda, ya por el matiz de denuncia y las herramientas estilísticas con que lo entona.

Capítulo II. *CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN*

2.1 Revisión general de la forma y principales aspectos de la diégesis

Crónica de la intervención es una novela del autor Juan García Ponce publicada por primera vez en 1982, por la editorial Bruguera en Barcelona; en términos generales, la novela desarrolla como temas: el amor, el erotismo, la muerte, la locura y la identidad.[112] Para Juan Pellicer, quien considera que la escritura de la novela se llevó a cabo entre 1970 y 1980, resultan ineludibles tanto la relación del texto con su creador como los "vínculos con el medio en el que apareció",[113] sobre todo, cuando se pone al propio texto como objeto de estudio.

El preciso hecho de que la obra se haya escrito en la década del setenta y su gran extensión de casi dos mil cuartillas (entre las que se distribuyen treinta capítulos divididos en dos tomos), mueve a pensar en un arduo y minucioso trabajo que, además, esperó el momento adecuado de salir a la luz, dada la temática de la historia política que aborda y porque las condiciones inmediatas a su escritura no eran las propicias para buscar su publicación.

Otra de las cualidades particulares de la monumental *Crónica* es el hecho de que no comparta con el resto de la obra garciaponciana la indiferencia arraigada en la población mexicana sobre los asuntos políticos, sin embargo, la novela sí tematiza tanto los sucesos como dicha indiferencia, de cuya presencia podemos advertir desde el epígrafe tomado de Georges Bataille: "La indiferencia se muestra en la intervención que la manifiesta, que expone su fuerza y, por decirlo así, su intensidad." Pero la indiferencia en

[112] Sara Rivera López, "Escritura y verdad en Crónica de la intervención de Juan García Ponce", *Revista Escritos BUAP*, No.2, enero-diciembre de 2017, p. 115.
[113] Juan Pellicer, *El placer de la ironía*, México: UNAM, 1999, p.13.

García Ponce, el autor, se basa más que nada en el rechazo del nacionalismo (lo que culminaría en una especie de apostolado en pro del arte a través de toda su obra); podemos relacionar con ello una declaración en *Cruce de caminos*:[114] "Nuestra época ha tenido y tiene que enfrentarse a un indiscutible derrumbe de los valores que creados y elegidos por el hombre mismo habían permitido que éste se desarrollara dentro de las exigencias del principio de actuación, asegurando la permanencia y la continuidad del progreso y la sociedad."[115] Incluso, en la redacción de la *Revista Mexicana de Literatura*[116] reflexionaba sobre esta inclinación a la ruptura con lo social en el artista:

> Esta falta de lugar [del artista en la sociedad] es una ruptura de la sociedad consigo misma: con su conciencia, o mejor: con su expresión. El artista se niega a expresar (en forma directa y simple) a una sociedad en la que ya no cree... Soñar que el arte vuelva a estar inocentemente al unísono con su sociedad es una tontería. El arte ya no volverá a estar nunca en una situación inocente con respecto a la sociedad, ni siquiera suponiendo que de veras llegue a realizarse la sociedad perfecta. Uno de los elementos de esta perfección será siempre necesariamente la negatividad del arte, su perpetuo movimiento de succión.[117]

En esta ocasión, García Ponce ha entretejido los hilos de una historia amorosa[118] con los hilos de la gestación y el desenlace trágico del Movimiento

---

[114] Libro ensayístico de 1965 entregado a la reflexión sobre el arte en general y en particular de artistas como Pablo Picasso, Paul Klee, Henry Miller, Rufino Tamayo. El libro se organiza en tres secciones, la primera consta de ensayos sobre artistas plásticos, la segunda sobre los temas y problemas en los que se centra la atención de García Ponce (concernientes a la estética y el quehacer artístico) y la última sobre escritores.

[115] Juan García Ponce, *Cruce de caminos,* Universidad Veracruzana, México, 1965, p. 53.

[116] *Revista mexicana de Literatura* en el No. 1-4 enero-abril de 1961, pp. 76-77. Recordemos que nuestro autor estuvo en la dirección de esta revista desde 1959 a 1965.

[117] Armando Pereira, *La polémica entre nacionalismo y universalismo en la Revista Mexicana de Literatura*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2000, p. 218.

[118]El libro reúne los principales rasgos de la obra del autor: reflexiones sobre el arte, la escritura, el erotismo, el poder, el amor, la historia; descripciones del cuerpo femenino como

Estudiantil de 1968 en México.[119] No se puede dejar de apuntar que el hecho de que no se mencione el nombre preciso de México es irrelevante al encontrar signos que coinciden con la historia de este país.

> Como todas las historias, la suya era azarosa, aunque también, por fortuna, breve todavía en tanto nación independiente.
>
> Después de la Conquista, durante la Colonia, los nuevos habitantes de sus vastos y a distancia inmensamente ricos territorios, despreciados por la metrópoli y por sí mismos con el nombre de criollos, no habían tenido ocasión de romper unos lazos que los ataban dolorosamente al poder central. Según dicen las crónicas, la recepción al nuevo emperador den la reciente capital de la novísima nación, fue en verdad apoteósica. Lejos quedaban los propósitos originales de los padres de la Independencia de dar tierra, libertad y algún poder a indios y mestizos.
>
> Si la independencia había degenerado en Imperio, la primera Revolución en una representación presidencial que

---

representación de la belleza, la seducción como símbolo del orden ritual de lo erótico, etcétera. Estos múltiples tópicos han sido abordados por expertos estudiosos del autor, sin embargo, pertenecen a un tema toral que constituye una estética del erotismo en la narración y que se aleja del propósito del presente trabajo. A saber: Juan Antonio Rosado, Alfonso D'Aquino, Magda Díaz y Morales, Mercedes Iturbe, Graciela Gliemmo, Graciela Martínez Zalce, María Cristina de la Peña, José Antonio Lugo, Ivá Ruiz, Juan Pellicer, Claudia Albarrán, Christopher Domínguez Michael, Armando Pereira.

[119] Cabe destacar que cuando la novela vio la luz, ya había por lo menos una docena de títulos sobre el Movimiento Estudiantil del '68 en México: *Los días y los años*: Luis González de Alba (1970), Los juegos de invierno: Rafael Solana (1970), El gran solitario del palacio: René Avilés Fabila (1971), La plaza: Luis Spota (1971), Con él, conmigo, con nosotros tres: María Luisa Mendoza (1971), Argón 18 inicia: Edmundo Domínguez Aragonés (1971), La invitación: Juan García Ponce (1972), Apenas la media noche: Héctor Morales Saviñón (1973), Cena de cenizas: Ana Mairena (1975), El infierno de todos tan temido: Luis Carrión Beltrán (1975), Las rojas son las carreteras: David Martín del Campo (1976), Palinuro de México: Fernando del Paso (1977), Los símbolos transparentes: Gonzalo Martré (1978), Si muero lejos de ti: Jorge Aguilar Mora (1979), Muertes de aurora: Gerardo de la Torre (1980), La hora de Babel: Alfredo Juan Álvarez (1981), Triunfó la revolución y la familia llegó al poder: Luis Rivero del Val (1981), El león que se agazapa: Norberto Trenzo (1981). Información tomada de Ricardo Cartas, en: http://ricardocartas.com/2015/03/novelas-del-68/

> correspondía con sorprendente frecuencia a la misma persona hasta culminar en un nuevo Imperio, la Reforma en Dictadura y finalmente la Revolución en Institución. [120]

Y a la par que la historia de todo un país resumida en menos de cinco páginas, se encuentra la crítica al sistema político que acababa de sufrir una de sus peores crisis.[121] Pero dicha gestación del Movimiento no está representada sino hasta el décimo primer capítulo, mientras que la narración sobre la historia amorosa se da desde el primero, y va relatando el encuentro de uno de los protagonistas, Esteban, con dos mujeres (Mariana y María Inés) con quienes entabla una historia de romance bastante peculiar ya que ellas son idénticas físicamente, aunque no tienen lazos de sangre y al principio ni siquiera se conocen. El personaje de Esteban representaría el *alter ego* del autor en tanto que su profesión como artista, fotógrafo, le permite tener una visión contemplativa hacia los hechos que lo van rodeando y reflexiva de los mismos. Desde el primer capítulo lo externo e involuntario irrumpe en la vida de Esteban,[122] cuando una noche llegan a su casa su amigo Anselmo (que a la mañana siguiente viajaría a Japón) acompañado de Mariana, una desconocida que esa noche "se entrega" a ambos sin que Esteban vuelva a verla durante algún tiempo.

En una ocasión Esteban es contratado para tomar las fotografías de una confirmación de unos niños que resultan ser los hijos de María Inés. Esteban al verla piensa que es Mariana y se sorprende al verla en su rol de

---

[120] *Crónica,* pp. 304-307.

[121] Para el año de 1968 el Partido Revolucionario Institucional (PRI) cumplía treinta y nueve años de haber sido creado y los mismos en el poder. Plutarco Elías Calles lo funsó el 4 de marzo de 1929; el mandato de Gustavo Díaz Ordaz duraría del 1 de diciembre de 1964 al 30 de noviembre de 1970. Esta larga administración a manos de un solo partido y que se prolongaría hasta el año 2000 ya comenzaba a ser criticada, sobre todo por la férrea encarnación de prácticas represoras y caudillistas que hoy conforman el sello del partido de manera no oficial.

[122] Del mismo modo que lo externo irrumpirá en su vida cuando estalle el Movimiento Estudiantil mientras él tenga la comisión de fotografía en el Festival de la Juventud, nombre con el que es designado el evento deportivo más grande del mundo: los Juegos Olímpicos (1894).

madre, entonces aprovecha para tomarle unas fotografías para observarla con mayor detenimiento. Posteriormente escribe a Anselmo preguntándole quién es Mariana, quien no lo saca de ninguna duda con sus respuestas, pues va más bien por la tangente, así es que Esteban tiene que averiguar por sus propios medios y descubrir que se trata de dos personas distintas.

Por su parte, Mariana sería una figura femenina típica garciaponciana, tan observada y analizada desde la recepción del aspecto erótico en García Ponce. Juan Antonio Rosado la explica de una manera insuperable:

> No es fácil imaginar a personajes como Mariana (…) exclamando, como el Werther de Goethe: "Me abismo, sucumbo..." por un amor no correspondido. Lo que Auerbach llama "esquema platonizante de la señora inasequible" (Auerbach, 1988: 137) es inexistente en García Ponce. Al contrario, a menudo hay una manifiesta y constante disponibilidad sexual en la mayoría de sus personajes femeninos, cuyas relaciones se salen del estereotipo de la pareja enamorada.[123]

Entre estos dos personajes conforman, a su vez, la pareja prototipo de García Ponce, pues tanto ellos como las otras parejas que presenta en cuentos y novelas no tienen inconveniente en llevar relaciones abiertas y permisivas. Junto con Anselmo, Fray Alberto y José Ignacio, Esteban y Mariana completan un frente que se sitúa del lado contrario a los demás personajes secundarios de la novela, pues su comportamiento se aleja de los prejuicios y convenciones tradicionales y no tienen, como aquellos (o como Evodio o Francisca, más concretamente), una idea del amor como pertenencia. Precisamente, lo que converge en estos cinco personajes es una concepción de libertad que trasciende al sujeto, de manera que privilegian el

[123] Juan Antonio Rosado Zacarías, "El erotismo en la obra de Juan García Ponce", *Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe (Redalyc),* No. 7, Jul-Dic. 2006, p.11-43.

goce por medio de la contemplación sobre la monogamia o cualquier convención de pareja binaria.

Los otros protagonistas masculinos que también resultan atraídos a los dos personajes femeninos son José Ignacio (esposo de María Inés y padre de sus dos hijos) y fray Alberto (amigo de Esteban, Anselmo y José Ignacio y enamorado secreto de María Inés), pero también Evodio (chofer de la familia de José Ignacio), quien no comparte con ellos la misma concepción de libertad y además su atracción por María Inés es obsesiva.

En el capítulo que da inicio a *Crónica de la intervención*, Esteban rememora la noche en que conoció a Mariana, en una escena ya catalogada como rito por los autores que lo estudian (como Juan Antonio Rosado y Magda Díaz y Guzmán) y que consiste en la reproducción de una escena en particular en gran parte de sus relatos. La escena consiste en que una mujer exhibicionista se encuentra en la estancia de una casa particular común y corriente en la que tiene que haber dos o más personas que la observen, mientras ella baila y comienza a desnudarse poco a poco hasta terminar intimando con alguno de los observadores, abandonándose sin importar ser observados. La escena se ha catalogado como rito porque además de reiterarse en los relatos *De ánima*, *Rito, Inmaculada* y *Crónica de la Intervención*,[124] entre otros, siempre consta de los mismos elementos: música, espacio cerrado, la predisposición de un ambiente propicio a la desinhibición (y esto engloba también a los participantes adecuados), y se acompaña de una serie de disertaciones sobre el arte que nos hace pensar en la imagen femenina como símbolo del deseo al que se accede por medio de este preciso rito de la observación:

> Qué extraña cosa su inocencia. Si tuvieras que decir cómo es, dirías: “un ángel”. La pureza. Hay una parte de ella que se queda aparte y no se puede tocar. Se muestra en la

[124] En *Crónica* se repite casi tantas ocasiones como personajes tiene la novela.

> belleza de su cara transformada (…). Algo fuera de este mundo existe en esa cara, ajeno hasta a ella (…). No se puede describir ni evocar, por mucho que te esforzaras. Un resplandor.[125]

La descripción en una típica escena rito se extiende sin mesura alguna, desde los cuerpos, las actitudes, el espacio, el tipo de música que se escucha, los tragos que preparan y beben y, de esta manera se logra que el lector continúe el acto de la observación iniciado por los personajes.[126] El capítulo es una evocación de aquella noche por Esteban gracias a la escritura, tal y como en *De ánima* los dos protagonistas, Paloma y Gilberto, lo hacen a través de sendos diarios que escriben para que el otro lea. Esteban se dice: "crear una secuencia narrativa para mí solo, por el placer de repetir. Da lo mismo que se abran los ojos: todo se borra alrededor."[127]

Las escenas íntimas que continúan a partir de la premisa de que el juego de espejos domina la historia,[128] es a la vez continuidad de otras obras del autor, escenas de exhibicionismo y contemplación por parte de los protagonistas, y la satisfacción de ambas partes, es decir, del que observa y el que es observado. Con ello, García Ponce busca además la transgresión de los valores morales establecidos en la sociedad, pero la transgresión al servicio de recuperar el instante en el que es posible el erotismo a través del lenguaje:

> Pero el hecho de mantener en el departamento estanco, en la parte privada y trasera de esa cultura, todo el mundo de

[125] *Crónica,* p. 21.
[126] Todo lo aquí abordado se ha estudiado por los autores mencionados.
[127] *Crónica,* p. 13.
[128] El juego de espejos se da tanto en forma como en fondo. Una de las maneras es la de observar a través de los personajes la intimidad en las habitaciones, pues se reproduce en nuestra imaginación una escena proporcionada a detalle. Otra dinámica de los juegos de espejos es el hecho de que un personaje típico (Mariana o Esteban) se vaya reflejando en otros personajes (María Inés, Elvira, Fray Alberto). En el caso de *Crónica…* el hecho de que ambas protagonistas sean iguales físicamente y luego descubramos que también comparten una manera específica de llevar el erotismo, nos habla de un doblamiento incluso mayor que el que se daba en *De ánima*, porque este tiene lugar en la vida real y habrá que observarlo con mayor detenimiento al avanzar este trabajo de investigación.

> los impulsos irracionales, del lenguaje cuyos gestos y actitudes están destinadas al olvido y nacen del olvido, ponen en entredicho la legitimidad de esa cultura. Apenas pensamos en la naturaleza del hombre, en esa vida que descansa en el cuerpo, la legitimidad de esa cultura puede ponerse en duda. (…) Hay que pensar, entonces, lo impensable, poner en términos de lenguaje lógico algo cuya esencia carece de lógica y no es más que la manifestación de una pura fuerza.[129]

En el capítulo segundo podemos ser testigos una fiesta familiar con motivo de la primera comunión de los hijos de María Inés y José Ignacio: Mercedes y Luis. Este capítulo es importante porque Esteban acude como fotógrafo y familiar lejano, pues es sobrino de dos tías solteras, Eugenia y Delia, quienes casualmente también son tías de José Ignacio, y en esa fiesta Esteban cree mirar después de mucho tiempo[130] a Mariana, pero a quien realmente está mirando es a María Inés. De pronto se encuentra tan sorprendido de verla en esa faceta, que le toma más fotografías que las estrictamente profesionales y familiares. Pero en este fragmento él se confunde:

> Llevando del brazo a su tía, esteban contempla a Mariana. La acción de Eugenia es inevitable.
> —Tú no conoces a mi otro sobrino, María Inés: Esteban.
> Mariana ha mirado a Esteban por primera vez.
> — Mucho gusto. […] Creo que nos conocemos.
> — No, no me parece. Aunque es posible —dice ella. Luego se dirige a Eugenia — los niños van a estar encantados de que hayan venido. Ya sabes que te adoran.
> — Y yo a ellos. Y a ti, María Inés, y a José Ignacio.[131]

[129] Juan García Ponce, *Apariciones,* México, FCE, 1987, p. 75.
[130] No se especifica cuánto tiempo.
[131] *Crónica,* p. 41.

En este capítulo también podemos observar a Evodio, quien se turba con la amabilidad de las tías, pues ha sido enviado a por ellas y debe ayudarlas a subir y a bajar del coche, ya que son obesas y están enfermas. Pero su aparición nos permite ver su desenvolvimiento y conocer su pensamiento, aquí una breve muestra:

> …ni Eugenia ni Delia están pendientes ya de otra cosa que de su urgencia por entrar a la capilla. A su lado, Evodio no existe. Ha sido alguien a quien se recurre porque era útil. Con las cámaras al hombro y las lámparas de mano, Esteban lo ve, incapaz de alejarse, sin saber dónde quedarse. Evodio quisiera tener la gorra en la mano. En ese momento, su falta equivale a que alguien le hubiera quitado el piso bajo os pies. Sabe que es ridículo y se indigna consigo mismo por eso; pero saberlo aumenta su desamparo.[132]

Esta corta iniciación al personaje de Evodio nos prepara para un capítulo que está dedicado enteramente a él: el capítulo tercero, en el que se cuenta que es uno de cinco hermanos, que no estudió, que no era realmente un miembro importante de la familia, aun a su corta edad ni siquiera reparaban en él. También se cuenta su llegada a ese empleo y los términos que fijó con él José Ignacio. El valor de este capítulo es el balance que Evodio completa como un personaje opuesto a la triada Mariana-Anselmo-Esteban, y comprendemos cómo en su mente va desarrollándose la obsesión y celo por María Inés, misma que culminará en el asesinato de José Ignacio.

En la carta a Anselmo, el cuarto capítulo, hay, como en la otra del capítulo décimo sexto, un *collage* en el que se habla tanto de Mariana, como de poesía oriental, como de cuestiones existenciales y una pequeña crónica de sus andanzas en Japón. Es un capítulo en el que es factible asomarse al propio pensamiento del autor porque Anselmo podría incluso ser otro *alter*

[132] *Crónica,* p. 31.

ego de Juan García Ponce, dada la gala de su erudición en literatura universal. Intenta contestar a Esteban quién es Mariana, pero lo hace en términos filosóficos y artísticos en su divagación.

Como toda la novela está preñada de estas cuestiones (reflexiones y escenas rito), no nos detendremos en cada uno de los treinta capítulos, porque resultaría repetitivo. Lo más importante es destacar que a partir del capítulo once viene a colación el desarrollo de personajes como Anselmo y Raúl Palacios y su participación en el Movimiento Estudiantil, es entonces cuando el lector cae en cuenta de que la vida que se intenta refractar no es solo la que se ofrece dentro de las alcobas, sino también en el espacio público y que se infiltra en la vida cotidiana de los personajes.

Y como la historia ficticia y erótica también se enlaza con la recreación de lo ocurrido en Tlatelolco el dos de octubre de 1968, los personajes mencionados interactúan con una larga serie de personajes secundarios, se asocian y vinculan a causa de un aparentemente insignificante suceso: el Festival Mundial de la Juventud, que faculta a los personajes para conformar la crítica con ironía hecha hacia el sistema por García Ponce.

La mayoría de los caracteres se ven involucrados en este suceso y servirán para parodiar afiladamente cualidades y costumbres ya perpetuadas para entonces en la política mexicana: la inutilidad gubernamental, la torpeza policial, la falta de educación cultural de los gobernantes, la exhibición de enfrentamientos en pos de intereses personales y, sobre todo, la dilapidación del gasto público evidenciado en los Juegos Olímpicos celebrados en 1968.[133] Quizás sea necesario afirmar que, en *Crónica…* el Festival Mundial de la Juventud es precisamente la representación de los XIX Juegos Olímpicos.[134] La novela resume y describe así su preparación:

> (…) era, como quien dice, revivir el mundo griego con tierras latinoamericanas por primera vez… una prueba de

[133] Serían, por cierto, los primeros celebrados en América Latina.
[134] Celebrados del 12 al 27 de octubre de 1968 en la Ciudad de México.

> fidelidad a sus orígenes… Desde el fondo de los tiempos, siempre estuvo detrás de esa cultura la doble figura de un filósofo con túnica y un joven desnudo preparándose para lanzar un disco… el Gran Proyecto que le entregaría al país el aval en el que se mostraba la confianza de todas las naciones.[135]

Y luego:

> El deporte demostraría su indisoluble unión con la cultura y un número de eventos igual al de las competencias meramente corporales se realizarían para celebrar al espíritu.[136]

Los Juegos Olímpicos se van representando de manera absurda en la novela, llegando incluso al sinsentido. Cuando llegamos al final de la novela la muerte se ha presentado de manera magna, tanto por la matanza como por las distintas muertes de personajes que se nos han antojado entrañables: primero la tía Eugenia, después el fray Alberto Gurría, José Ignacio a manos de Evodio y, finalmente, el suicidio de éste.

Como ejercicio de la escritura de la novela, el autor ha retomado el modelo que combina narración factual con ficticia del austriaco Robert Musil, quien en 1930 escribiera *El hombre sin cualidades,*[137] y lograra "caracterizar el mundo burgués donde se preparan las grandes celebraciones del LXX aniversario de la coronación del emperador."[138] Para quien se adentra en la obra de García Ponce no es extraño el hábito en el autor de hacer homenajes a sus autores predilectos; Musil es uno de los autores sobre los cuales

---

[135] *Crónica,* p. 320.
[136] *Crónica,* p. 454.
[137] Eve Gil recupera en "Las influencias alemanas de Juan García Ponce," la siguiente declaración: "puedo considerarme el introductor de Robert Musil en lengua española, a la cual, en aquel entonces, ni siquiera estaba traducido. Los primeros en publicar sus relatos fuimos Huberto Batis en *Cuadernos del viento* y yo en la *Revista Mexicana de Literatura*. *Las tribulaciones del estudiante de Törless* fue editada por Sur y hasta 1969 Seix Barral Publicó *El hombre sin cualidades* con el espurio nombre de *El hombre sin atributos*, en una aborrecible traducción." Revista *Casa del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, No. 54, pp. 3-4.
[138] Juan Pellicer, *El placer de la ironía,* p. 44.

abunda en sus ensayos,[139] pero en *Crónica* además toma el modelo de no nombrar los lugares concretos "sino hacerlos vivos por medio de la literatura a través de sus personajes, su ambiente, sus costumbres públicas y secretas".[140]

Para hacer una revisión general de la forma de *Crónica de la intervención* es necesario mencionar que es una novela de complejidad deliberada; esta complejidad reside en dos rasgos de forma que se dan de manera simultánea y que podrían confundirse uno con el otro. El primer rasgo que otorga complejidad al texto es la polifonía que construye una amalgama de versiones distintas de algunos sucesos y en una variedad amplia de las formas: monólogo, cartas, diario, informe médico (todos mediante distintos personajes/narradores).

El segundo rasgo que hace compleja a la novela es el hecho de que explica relaciones sociales simultáneas entre personajes principales y secundarios, surgidas en un tiempo que en la novela no ocurre de una forma ordenada. A causa de ello ha sido catalogada como "novela río"[141] (*roman-fleuve)* en donde se anula un punto de vista narrativo a través de la multiplicidad de las formas de narrar, es decir, se conforma de pequeñas y diversas historias que van a confluir en una mayor y unificadora.

Además, los capítulos que suceden a manos de los narradores/personajes que completan la polifonía narrativa se disponen de la siguiente manera:

Personaje/narrador	**Capítulos**
Esteban	1ro y 30

[139] Solo una muestra de la admiración que García Ponce le mostró a Robert Musil puede verse en el libro de ensayos que dedica a tres escritores alemanes: *Tres voces: Ensayos sobre Thomas Mann, Robert Musil, Heimito von Doderer,* Editorial Aldus, México, 2000.
[140] *Íbid.*
[141] Miguel Ángel Quemain, "Juan García Ponce: Imposibilidad de la inocencia" en *Reverso de la palabra*, México: El Nacional, 1996, p. 373.

Narrador anónimo	2, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29
Anselmo	4, 16
María Inés	6, 20
Fray Alberto	10, 27
Doctor Reygadas	21

Los capítulos cuarto y decimosexto se presentan en forma de cartas. Las cartas van dirigidas de Anselmo a Esteban y ya las hemos explicado brevemente. Los capítulos en voz de fray Alberto (décimo y vigesimosexto) son partes de su diario. Como es de esperarse, fray Alberto tiene la labor de reflexionar sobre las cuestiones de Dios y de la religión, pero también lo hace sobre el arte y sobre él mismo. En el texto fechado 4 de octubre, Fray Alberto se pregunta si su hermana, radicada en España lo reconocería después de años de no verse, y completa:

> Creo que tampoco reconocería este país que en medio de su pobreza asegura creer en el progreso y olvida o pretende ignorar la fuerza religiosa que le permitió tener una persecución en medio de los más urgentes problemas económicos. Eso no lo diría en mi periódico. Pero tampoco desde el púlpito. (…) Al menos en la cátedra me entusiasma de vez en cuando el mero despliegue del pensamiento. Y algunos de mis alumnos tienen rostro. En cambio, en los templos solo se encuentra indiferencia y la fuerza de la costumbre.[142]

[142] *Crónica,* p. 289.

Es clara la postura del sacerdote, más que la hipocresía de los llamados feligreses, lo que más le disgusta es la falta de ejercicio de pensamiento que se da naturalmente en las iglesias. Esto marca al personaje como un hombre ilustrado y no solo como un hombre de bondad. Llama la atención que al final de este capítulo se enfoque en María Inés y Mariana, y nos demos cuenta del lugar tan importante que ocupan en su pensamiento, pues también las evoca desde la escritura.

Los capítulos sexto y vigésimo son grabaciones de María Inés hechas por el doctor y luego transcritas. El vigésimo primero es la parte médica psiquiátrica del caso de María Inés.

En aquellos capítulos que lleva a cabo el narrador anónimo se puede observar la existencia de puntos de vista. Sería un narrador heterodiegético, que no participa en las acciones de la historia, y va modulando los puntos de vista. Nos remitimos a los estudios de la doctora Luz Aurora Pimentel cuando habla de la propuesta de Genette sobre la perspectiva del narrador:

> Iser se refiere constantemente a la perspectiva del narrador, mas no la define ni precisa su modo de organización, dado que sus fines son otros; a saber, la exploración detallada de la compleja perspectiva del lector. Considero entonces que es aquí donde el pensamiento de Genette puede ser particularmente esclarecedor, debido a que su teoría de la focalización constituye una descripción precisa de los tipos de elecciones narrativas que se le presentan al narrador, elecciones que le permiten narrar desde su propia perspectiva, desde la perspectiva de uno o varios personajes, o bien desde una perspectiva neutra, fuera de toda conciencia. (…) así pues, la focalización es un filtro, una especie de tamiz de conciencia por la que se

hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo.[143]

A partir de aquí podemos explicar cómo el narrador (anónimo) en la novela pasa de un personaje a otro, sin embargo el que domina en la trama es el de Esteban, que termina confluyendo con la narración factual por medio de la crítica a la época que hace. Por ejemplo, en el capítulo segundo, hay una focalización desde el personaje Esteban a quien le viene bien que sea fotógrafo: el narrador describe en este capítulo una fiesta familiar con motivo de una primera comunión y él se encuentra ahí para tomar fotos, de tal modo que tiene el privilegio y la facultad de observar tanto el entorno como el desarrollo de las cosas en el mundo, pero sobre todo, la coincidencia de encontrar a María Inés y continuar observándola mientras la confunde con Mariana es algo que puede advertirse en otros capítulos. Lo mismo ocurre en el capítulo séptimo, cuando acude a una fiesta en casa de María Inés y José Ignacio, se dan datos de que la focalización del narrador anónimo parte de Esteban, pues observa el entorno posando la mirada en las mismas cosas que dicho personaje lo haría.

Sin embargo la idea central que recorre unos y otros capítulos puede verse dividido y compartido en los otros personajes, hay una comunión de pensamientos y comportamientos que distinguen a los protagonistas (Esteban, Anselmo, José Ignacio, Padre Alberto, María Inés y Mariana) de los personajes secundarios; incluso podría decirse que en el contraste entre unos y otros está el significado de la obra, de lo cual se abordará más adelante en este mismo trabajo.

[143] Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa,* México, Siglo XXI Editores, 2005, pp. 99-98.

2.2 En torno a la interpretación de *Crónica de la intervención*

Un acercamiento especulativo para interpretar la novela *Crónica de la intervención* (Juan García Ponce, 1982) podría hacerse aprovechando la teoría de la recepción, en especial el libro compilado por Dietrich Rall, *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*,[144] que reúne distintas voces teóricas y operativas, entre ellas, Georg Hans Gadamer, Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, obra con la cual me apoyo para este trabajo y que es prioridad en el momento de entrar el plano hermenéutico. Todos los autores recurridos han asistido a la reflexión suscitada a partir de la lectura y de la revisión más reciente de la obra que es objeto de estudio, pero mi intención es partir del análisis del relato hecho por Luz Aurora Pimentel, que además recupera los razonamientos de los autores de la escuela de Constanza.

Hans-Georg Gadamer ofreció las nociones para la reflexión de la teoría de la recepción, el concepto de "horizonte" es el *quid* para comprenderle.[145] Él explicó que elaborar una situación hermenéutica significa obtener el horizonte correcto, y que cada horizonte es un espacio virtual abierto. Lo que no es posible, es ganar un horizonte desplazándose a una situación histórica, pero sí es posible ganarlo mientras se cultiva una conciencia histórica. Pero además, es importante tener una conciencia metódica. Ser consciente del método nos permite saber que al acercarnos a los textos llevamos una carga de prejuicios y éstos condicionan la lectura y los aprendizajes. Ahora bien, para lograr el círculo gadameriano, si se me permite el término, de comprensión-interpretación-aplicación, es importante saber que la obra, como hecho social llega hasta nosotros a través de una individualidad, sin embargo, lo vital del ejercicio interpretativo no necesariamente será identificar cuál es la intención individual con que fue hecha, sino hasta dónde tocan los alcances de esa obra en nuestro presente. La historia efectual estudia los efectos de la historia en la cultura, es decir, los textos que parten de otro texto canonizado

[144] Dietrich Rall, *En busca del texto, teoría de la recepción literaria,* México: UNAM, 2001.
[145] Hans-George Gadamer "Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica", en Dietrich Rall, pp. 19-29.

y que van armando el esqueleto de los prejuicios, el bagaje cultural, a esto Gadamer le llama *horizonte de* experiencias, que es "el ámbito que la visión alcanza," y en este caso, la "visión" es mejor dicho la conciencia pensante con la cual se observa el horizonte a la vez que éste se expande.[146] Dicho horizonte es resultado de experiencias, un producto social e histórico que nos permite considerar más allá de lo obvio.

Como Gadamer sienta las bases de una teoría hermenéutica, Hans Robert Jauss continúa con el tema de los prejuicios, sugiriendo hacer el acercamiento a las obras de arte lo más libre de prejuicios que sea posible.[147] Para Jauss, quien estudie analíticamente las obras de arte debe buscar los elementos que las hacen estéticamente valiosas. Igualmente, se propone mostrar por qué al terminar la modalidad tradicional de la historia literaria (creada en el siglo XIX y hoy agotada como paradigma científico), no debería perderse también el interés en la misma historia de la literatura: "se puede fundar precisamente en este caso, un nuevo interés por el conocimiento histórico de la literatura en el momento mismo en que su vida histórica es liberada de las convenciones rígidas de la historia de la literatura."[148] Jauss propone una tesis que explica en siete puntos que, resumidos, nos dan la siguiente suma: la renovación de la historia de la literatura exige una serie de actitudes nuevas frente a la obra, por ejemplo, destruir en lo posible los prejuicios que implantó el objetivismo histórico y fundamentar luego la estética de producción y de representación tradicional en una estética de la recepción y del efecto. La reconstrucción del horizonte de expectativas en donde una obra fue creada y recibida en el pasado, hace posible, por otro lado, presentar preguntas a las que el texto ya daba una respuesta.

Esta entrada evidenciaría la hermenéutica entre la concepción pasada y la actual de una misma obra, haciendo consciente la historia de su recepción. Al pasar de una historia de la recepción hacia una de sucesos

---

[146] *Ibíd.* p. 21.
[147] Robert Jauss, "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia", en Dietrich Rall, pp. 55-58.
[148] *Ibíd.* p. 55.

literarios, ésta se muestra como un proceso en el que la recepción pasiva del lector y del crítico, se transforma en recepción activa y en una nueva producción del autor; "un proceso en el que la obra posterior puede solucionar problemas formales y morales legados por la obra anterior y en el que puede plantear nuevos problemas."[149]

La postura de Jauss complementa a la de Susan Sontag,[150] quien manifiesta que la concepción aristotélica dejó como herencia la idea de siempre buscar un sentido a la obra, ya que, partiendo de la diferenciación entre forma y contenido, se ha venido privilegiando en la obra el contenido sobre la forma, lo cual nos ha hecho perder la inocencia con la que la obra de arte debería ser abordada. Así que, de esta manera, con la supremacía del contenido sobre la forma se procura estar traduciendo a la obra.[151] Wolfgang Iser aludiría a Sontag directamente en "La estructura apelativa de los textos", pues justamente comienza su artículo con la misma sentencia con que Sontag cerrara su ensayo: "En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte." Se puede entender que el lanzamiento de esta afrenta va en pos de que el arte comparte con la erótica lo inevitablemente social que resulta de comunicar el sentido en una conexión intelectual entre dos personas, la obra de arte es el problema que al autor lanza para que el lector lo solucione.

Volviendo a Iser, para él el proceso de lectura es la configuración del texto que adquiere efecto por sus relaciones con el lector, aquí se pregunta: ¿es el significado algo independiente de la actualización del texto? Pues, según él, "la interpretación dirigida a la averiguación del significado ha empobrecido a los textos. La mistificación elimina la meta de claridad de la hermenéutica."[152]

Es imprescindible que para que se dé la interpretación, exista una experiencia cultivada de lectura. De la simbiosis lector-obra producida en la

---

[149] *Ibíd.* p. 57
[150] Susan Sontag, *Contra la interpretación y otros ensayos,* Barcelona: Seix Barral, 1996, pp. 15-27.
[151] Sontag, p.17
[152] Wolfgang Iser, "La estructura apelativa de los textos" en Dietrich Rall, pp. 99-109.

lectura emerge el horizonte de sentido y, ante él, el punto de vista del lector. Ambos están en continuo movimiento a medida que avanza la lectura.

Iser coincide con Ingarden cuando dice que no es que el autor determine totalmente el texto para crear el sentido, sino que lo deja indeterminado para que sea el lector quien produzca el sentido del texto. Un sentido que no es dado explícitamente, pues sólo puede hacerse presente en la conciencia de cada lector concreto. Sin embargo, para hacer posible el acercamiento como lector, debe prevalecer, ante todo, la certeza en la existencia de dos polos:

a) El artístico (texto creado por el autor)
b) Y el estético (concretización efectuada por el lector)

Paul Ricoeur nos dice que la referencia relaciona al lenguaje con el mundo, que el discurso nos remite a su hablante al mismo tiempo que se refiere al mundo,[153] pues el discurso en acción remite hacia atrás y hacia adelante, a un hablante y a un mundo. La puesta en práctica es una suerte de código que funciona en el plano de la ficción del modo como funciona en el código del lenguaje: hay un hablante, un mensaje y un oyente, al tiempo pertinente de cada uno de ellos pertenecen también el acto prefigurativo, el configurativo y el refigurativo de la ficción.

La etapa prefigurativa de la mímesis, atañe, en términos de Ricoeur, al universo mítico en el que nace la obra, existe aún antes del autor y que permea y envuelve a la obra con sentidos producidos desde la tradición. La etapa configurativa corresponde al hecho de plasmar la narración mediante el código de ese mundo mítico, acción que pertenece al autor, y la etapa refigurativa cierra el círculo de la mímesis y depende meramente del lector, pues completa con su horizonte la carga significativa de la mímesis. El esquema sería burdamente explicado de esta manera:

[153] Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido* (trad. Graciela Monges Nicolau), México: Siglo XXI, Universidad Iberoamericana, 2011.

HABLANTE	MENSAJE	OYENTE
PREFIGURACIÓN	CONFIGURACIÓN	REFIGURACIÓN
MÍMESIS I	MÍMESIS II	MÍMESIS III

El esquema coincide con las atribuciones de los polos artístico y estético, enunciado por Iser, pues al ente virtual hablante le correspondería la tarea de la prefiguración y el crear el texto, como autor; mientras que al oyente, le correspondería la acción de refigurar lo ya configurado en la obra, es decir, hacer sus debidas concretizaciones como lector.

De Luz Aurora Pimentel me interesa explicar que la realidad de la literatura está en su lectura,[154] es ahí donde se da su significación, al participar de esa construcción del mundo. Pero también la lectura supone "una dinámica de resistencia y apropiación entre un texto que proyecta un universo, esencialmente ajeno, y un lector que pone en riesgo su mundo al intentar apropiarse del otro."[155] Pimentel toma la idea de Umberto Eco que dice que la lectura es la relación de colaboración entre un texto perezoso y un lector activo, pero para la autora resulta extremo afirmar que un texto es el consignatario de lecturas infinitas, dependiendo siempre de la subjetividad del lector; discrepa de esta *infinitud,* sobre todo, porque la lectura en el texto narrativo está programada y controlada, aún si necesita del lector para encontrar significados insospechados que rebasen el control del programa de lectura previsto.

Cuando Pimentel dice que leer un texto como un relato, ensayo o poema, es ya dar las condiciones elementales de significación,[156] también dice que leer es el acto de descodificación de ese preciso sistema de signos, el relato establece un contrato de inteligibilidad, pero aunque por una parte,

[154] Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa* México: SIGLO XXI-UNAM, 1998, p. 163.
[155] *Ibíd.*
[156] *Ibíd.* 165.

las instrucciones (o el programa de lectura) queden ordenadas en la misma estructura narrativas y descriptivas del relato, los espacios en blanco también indican la perspectiva cambiante del lector.

Con una novela como la de Juan García Ponce, dividida en treinta capítulos, donde cada capítulo lo narra una de las seis voces que relatan la historia, es inevitable pensar en la provocación autoral para entrampar al lector en la red de su ficción. Las versiones múltiples que ofrece, además, se manifiestan en diversas formas: monólogo, carta, diario, incluso un informe médico, y maneja dos tópicos capitales, por un lado desarrolla una ficción erótica, y por el otro, una ficción histórica acerca del infame episodio del año 1968 en México, donde un movimiento estudiantil que venía dándose desde meses atrás y al que se habían sumado otros grupos de protesta civil, fue sofocado de la manera más violenta posible, resultando muertas alrededor de trescientas personas.[157] Todo ello en el marco de los Juegos Olímpicos, próximos a realizarse en la sede de ese año, la Ciudad de México.

En un primer momento, la pregunta que surgió era sobre el significado de la obra, si habría, al final de su estudio, un conocimiento histórico concreto o si el acercamiento debía ser por el flanco de la forma. La obra salió a la luz hace más de treinta años y nos habla sobre un suceso que tenía por lo menos diez de haber ocurrido. La crítica apuntada en la novela es relativamente obvia, aunque no se especifiquen algunas de las referencias extra textuales muy específicas, como que el país aludido es México, o como los nombres de los protagonistas públicos. Se sabe que se habla de cierto momento del país en el que las prácticas políticas, tanto civiles como de las autoridades, conservan determinadas actitudes ya cuestionadas desde antes por su propia narrativa historiográfica. Sin embargo lo ideal es no perder de vista que “el

[157] Las primeras cifras oficiales manejaban un total de veintiséis personas pero en *Posdata* Octavio Paz da la cifra exacta de 325 muertos. La prensa, por otro lado ha manejado cantidades entre quinientos y seiscientos muertos. A partir de la cuenta que el periodista John Rodda del diario británico *The Guardian* recopiló en los datos declarados por el Consejo Nacional de Huelga (CNH), la cifra quedó en 325, sin embargo, hasta hoy en día no se sabe con certeza que esa sea la cantidad más cercana. El cometido que tenia Rodda al viajar de Inglaterra a México era cubrir los Juegos de la XIX Olimpiada.

México”, el país insinuado en la novela es una construcción no-real semiológica, que tiene más relación con una percepción que con lo que “es”.

Dadas las condiciones narrativas que, como dije, son complejas por el número de voces que hablan, por las distintas temporalidades y circunstancias cognitivas e ideológicas de cada personaje, será importante estar al pendiente de la convergencia de perspectivas en cada una de las focalizaciones del autor y ver también, hasta qué punto la perspectiva del lector es privilegiada como producto del acceso a todas las complejidades que organizan el relato. Según la teoría revisada hasta aquí, de la interacción de mundo narrado y el mundo real saldrá, a su debido momento, el resultado de las significaciones que la novela ofrece.

Dadas las condiciones narrativas que, como dije, son complejas por el número de voces que hablan, por las distintas temporalidades y circunstancias cognitivas e ideológicas de cada personaje, será importante estar al pendiente tanto durante la lectura como durante el desarrollo de este trabajo, de la convergencia de perspectivas en cada una de las focalizaciones del autor y ver también, hasta qué punto la perspectiva del lector es privilegiada como producto del acceso a todas las complejidades que organizan el relato en distintos niveles.

Según la teoría revisada y reunida por Luz Aurora Pimentel, de la interacción de mundo narrado (la ficción y narración fáctica) y el mundo real (las convenciones históricas sobre el movimiento estudiantil mexicano en 1968) saldrá, a su debido momento, el resultado de las significaciones que la novela ofrece, mismo que conforma una crítica al sistema político de los años anteriores y sobre todo a la clase de la élite partidista a la que Juan García Ponce acerca al lector en toda su ignominia y a la que contrasta con el mundo ideal del artista cómo héroe. La crítica conlleva tanto una parte abstracta como otra muy concreta, pues por medio del lenguaje el autor hace lo posible por dejar clara una escala de valores en la que el poder termina por parecernos obsceno y lo aparentemente obsceno, es decir, el erotismo y las

obsesiones más inconfesables, ofrecen más libertad y honestidad de la que el Estado garantiza. Veremos también que, fiel a su estilo y su cosmos imaginario, García Ponce se vale para conseguir su propósito de los mismos conceptos sobre los que su obra circuló a lo largo de su vida como ensayista e imaginador de ficciones.

2.3 Referencias espaciales, temporales y actoriales

Es un saber presupuesto que la construcción del mundo narrado requiere de elementos que lo hagan verosímil en tanto que es representación de la realidad fabricada con discurso. Así, el hecho lingüístico que es contar una historia va formulándose en diferentes niveles, por ejemplo, a nivel sintáctico podríamos decir que cada frase ayuda a construir el total de un discurso, pero el sentido de esa frase nos brindará una parte del significado total de la obra, de tal forma que hemos pasado un nivel morfológico al semántico a partir de un mismo elemento sintáctico, la oración. De esta suerte, cada acontecimiento narrado añadirá y otorgará otro elemento al universo diegético[158] y contribuirá a que sea un texto de una calidad más o menos determinada dependiendo del grado de recursos de los que se valga y acontecimientos abstractos que represente.

Ricoeur dice que la narración es una construcción progresiva por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional; es en el momento de la *mimesis III* donde la trama (base de la narración) constituida ya, tiene una función de mediadora entre autor y lector y, finalmente, alcanza su inteligibilidad en el

[158] Genette ha definido *diégesis* como “el universo espaciotemporal que designa el relato”. 1972, 280.

acto de la lectura, en la intersección psíquica del mundo del texto y el mundo del lector.[159]

En *Crónica de la intervención* el autor narra una serie de hechos acontecidos y para ello se sirve de la intelección de los mismos, de modo que muestra la imagen que García Ponce quiere. En este segundo capítulo se explica cómo el espacio, el tiempo y ciertas dimensiones actoriales en la novela logran y alcanzan una perspectiva específica que buscó comunicar el autor.

Comenzaremos por la representación del espacio particular de la novela; Greimas hablaba de la *spatialization* no como una condición *sine qua non* pero sí como una fundamental en la composición del discurso,[160] y en cuanto al espacio representado, García Ponce utiliza dos modelos distintos: el topológico lingüístico y el lingüístico semántico. El primero es aquel que consta de distintas cualidades de dimensión (dentro, fuera, encima), y para más claridad pueden servirse los siguientes ejemplos:

> La ciudad se extendía abajo, enorme e incierta, desbordando los límites del antiguo valle. El largo y recto trazo de algunas avenidas podía seguirse entre la abrumadora confusión de casas, edificios y hasta cúpulas y torres de algunas iglesias. Estaban también las manchas verdes, perdidas entre la grisura general, de algunos parques. Todo se mostraba más allá de cualquier categoría racional. Un puro crecimiento sin orden ni concierto en el que se perdían las distintas épocas y la abigarrada suma del tiempo se admiraba como la imposición de un profundo e inevitable desorden.

[159]Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo del relato histórico*. México D.F: Siglo XXI editores, 2004.
[160] Greimas, A. J. y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje.* Madrid: Gredos, 1990.

> La ciudad, abajo, era indescriptible en su obscena confusión. A su alrededor, envolviéndolo conforme las atravesaba de acuerdo con el trazo de carretera, las montañas ocres, la vieja tierra, los cerrados bosques de pinos, todo lo que se mostraba fijo e inmutable, también era indescriptible en su evidente belleza.[161]
>
> En cualquier forma, era consolador que al menos las oficinas del nuevo dirigente del Gran Proyecto estuvieran en una zona residencial en vez de en alguno de los intolerables edificios modernos que deformaban cada vez más el antiguo aspecto de la ciudad.[162]
>
> De acuerdo con las altas autoridades de nuestro país, se ha decidido que el Festival del que nos disponemos a ser sede, después de vencer tantas opiniones adversas, que recurrieron hasta el bajo medio de utilizar como objeción la altura de nuestra capital, se agregue, para mayor lucimiento y lógico cumplimiento de las competencias, un número de eventos culturales iguales a los deportivos (…)[163]

Por su carácter muy visual y a manera de imagen lingüística, esta es una forma básica con la que se logra producir en el lector la ilusión del espacio en usos inmediatos de la construcción sintáctica, pero más importante es el segundo modelo: el lingüístico-semántico que se pone en función gracias al fenómeno semántico de la iconización,[164] y por la cual podemos encontrarnos frente a una ilusión referencial como una garantía de la realidad. Charles Sanders Peirce define al ícono como lo que se refiere al objeto denotado en virtud de caracteres que le son propios por una cualidad o

[161] *Crónica*, Vol. II, p. 299.
[162] *Crónica*, Vol. I, p. 315.
[163] *Crónica*, Vol. II, p. 439.
[164] Término utilizado por Luz Aurora Pimentel.

propiedad que lo vuelve capaz de ser un *representáme*.[165] Los hay: funcionales, si algunos de sus rasgos concuerdan con la función del objeto representado, como los signos algebraicos; estructurales, si representan la estructura del objeto, como una narración lineal; topológicos, que reproducen abstracciones espaciales y visuales, como los mapas; y materiales, que reproducen características como el color o la sustancia palpable, como retratos o esculturas.[166] En la obra que nos ocupa ahora, la iconización o modelo lingüístico semántico que pone en función del espacio representado se puede ver en los siguientes fragmentos:

> Había un policía en la puerta. Esteban pasó a su lado. Caminó por el corto pasillo descubierto con el mismo piso empedrado que la explanada donde dejara el automóvil y entró a las oficinas. A un lado, detrás de una especie de barra mostrador, se veía una parte de ellas, con varias secretarias trabajando en sus escritorios (…) Entre el mostrador y la pared que cerraba las oficinas del lado contrario había el suficiente espacio para que cupieran un sofá y dos sillones. Esteban se sintió inmediatamente a disgusto. El solo ruido de las máquinas de escribir y la ignorancia de las secretarias ante su entrada le molestó. Se acercó al mostrador y sin esperanza de ser oído, se dirigió a una de las secretarias para decirle que deseaba ver al arquitecto Pérez Manrique. Ella dejó de escribir un instante y se volvió a mirarlo.
>
> — ¿Tiene usted cita? —preguntó la secretaria con la expresión más indiferente que cabe imaginar. Todo tenía una abominable y esperada realidad. [167]

> Esteban lo siguió. La vastedad de las oficinas solo era comparable a la de los proyectos que pensaban realizar en

[165] En textos en lengua inglesa se maneja "representamen". Según Helena Beristáin: signo. *Diccionario de retórica y poética,* México: Porrúa, 2006, 463-464.
[166] *Ibíd*., pp. 463-467.
[167] *Crónica*, p. 316.

> ellas. A través de un tortuoso pasillo se detuvieron ante estrechos cubículos, entraron a amplias salas de traductores y traductoras, conocieron el laboratorio de revelado, el amplio salón frente a cuyas mesas trabajaban los pegadores de galeradas (…) No cabía duda de que el conjunto producía la impresión de una asombrosa actividad. Sin embargo, al terminar el recorrido (…) fue este último quien comentó con la seguridad de que esteban ya lo habría entendido así.
>
> — Todo esto es magistralmente inútil. Tres gentes y dos buenas traductoras podríamos hacer todo el trabajo. Vas a tener que esforzarte e inventar tareas.[168]

Estos dos pasajes bastan para iconizar un espacio determinado: el espacio burócrata al servicio de un gobierno que, en vísperas del Festival de la Juventud, sentía la imperiosa necesidad de dejar en claro estar a la par que los países que serían huéspedes y la cero tolerancia a los márgenes de error en este propósito (sobra decir que el espacio representado es el México ante las Olimpiadas del año 1968). En este caso, la iconización es de tipo funcional, porque nos indica un comportamiento de ese mero espacio. Ambos modelos ilustrados le sirven al autor para que se valga de la creación de una representación de espacio reconocible por los elementos que coinciden con los referentes externos a la obra.

La representación del espacio, aún sin las palabras clave que dan sustento al reconocimiento de dicho espacio, es un modelo tomado de *El hombre sin cualidades* de Robert Musil, cosa que en este trabajo se reitera con frecuencia para explicar las intenciones manifiestas de Juan García Ponce, quien toma de su predecesor alemán la consigna de “Provocar resurrecciones es uno de los fines del artista”. En “La Kakania inmortal”, como se recordará, García Ponce nos dice que Musil no era afecto a nombrar

[168] *Crónica*, pp. 332-333.

lugares concretos, sino a hacerlos vivos por medio de la literatura.[169] Este modelo ha retomado el autor mexicano para rendir homenaje y hacer inmortal también una representación de un lugar y los comportamientos de la época.

Como se ha explicado el espacio tanto en sus cualidades físicas como en sus cualidades semánticas, es necesario analizar también la representación del tiempo que se hace en la novela. Hay en ella muchos guiños que dan cuenta del contexto internacional, pero uno en particular y muy breve nos servirá para situar en qué punto de la historia mundial se encuentra conectado el mundo diegético:

> Berenice Falseblood era de Estonia o Lituania o Eslovaquia, era en una palabra de alguna de esas naciones desaparecidas; pero también era norteamericana. Se había abierto paso en compañía de sus padres por toda la pobreza de una Europa en ruinas después de la guerra hasta legar a Estados Unidos (…) había trabajado en Nueva York (…) se había establecido en México y una parte de sus inconmensurables ambiciones estaba en vías de cumplirse como jefa de ese reciente departamento de Publicaciones que le daría realidad a la total ausencia de realidad inmediata de los preparativos indispensables para la justa realización del Gran Proyecto.[170]

Del apartado escogido podemos obtener información importante para establecer un anclaje temporal en la realidad, como ya se dijo, y saber que era más o menos reciente la ocupación de la Alemania Nazi en los países bálticos (1941-1944) y que el nombre del personaje nombrado aquí como "Berenice Falseblood" también tiene una referencia en el mundo real en Beatrice Trueblood, diseñadora extranjera a manos de quien, entre otras, darían identidad a los Juegos Olímpicos de 1968. En el equipo de Trueblood

[169] Juan García Ponce, "La Kakania inmortal" en *Revista de la Universidad de México*, No. 447, abril 1988.
[170] *Crónica*, Vol. I p. 317-318.

colaboraron figuras como Jorge Ibargüengoitia, quien por cierto no permaneció por su estilo sarcástico y en su lugar entró Juan García Ponce. También colaboraron Juan Vicente Melo, Huberto Batis, José de la Colina, Emilio Carballido, José Revueltas y Alí Chumacero.[171] Más adelante, en la novela, el arquitecto Pérez Manrique, quien también está basado en un personaje real: Pedro Ramírez Vázquez, arquitecto que llevaba el cargo de presidente del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos, quien además diseñó emblemas y afiches del evento; hace una de tantas apariciones: "Paternalmente, el arquitecto le dijo a Berenice que tenía que darse cuenta de eso. Había un pasado indígena y otro colonial que tenía que mostrarse a los ojos del mundo antes que las creaciones más contemporáneas."[172] Este ambiente previo a los Juegos Olímpicos, se enmarca con más fuerza en el inicio del capítulo "XXIII. Rendición incondicional":

> Con un ritmo febril y apresurado, que anonadó toda posible incredulidad y el primer escepticismo de algunas naciones, convirtiéndolos en un asombroso reconocimiento, los trabajos realizados por el país entero permitían suponer que tendría la capacidad de ofrecer a propios y extraños, cuando llegara el momento señalado, un espectáculo cuyo lucimiento sería superior al de cualquier ejemplo que se hubiera dado en el pasado. (…) se construía a una velocidad inaudita y las instalaciones deportivas de la categoría de proyectos a realidades con una celeridad que con justicia debería de calificarse como milagrosa en su inesperado carácter. (…) en el proyecto de conjugar en un solo verbo el deporte y la cultura se daría el debido lugar a las manifestaciones tradicionales de esta última. Habría, por supuesto, conciertos, representaciones teatrales, exposiciones, simposios científicos; pero además, la danza, por ejemplo, traería el pasado del país al presente

[171] Roberto Quezada Monter, "México68: Diseño y cultura, identidad nacional" *Periódico Esto,* del 30 de septiembre de 2018, recuperado en https://www.esto.com.mx/390223-mexico68-diseno-y-cultura-identidad-nacional-beatrice-trueblood/
[172] *Crónica*, Vol. I pág. 446

> en el suntuoso escenario de sus innumerables ruinas arqueológicas.[173]

La apertura al capítulo vigésimo tercero nos da una pauta para conocer el deseo de portento con que había sido ordenado al Comité organizar aquel evento fastuoso, más todavía a manos del primer país de América Latina que recibiría la gesta mundial, lo que nos prepara como lectores para el capítulo vigésimo octavo, que es donde se representan los hechos nefandos del otoño de ese año, como se verá en el capítulo tercero de este trabajo.

En cuanto al plano actorial, la figura del poder es representada sin un nombre en particular. Greimas había dicho que el personaje es "una unidad léxica, de tipo nominal que, inscrita en el discurso es susceptible de recibir, en el momento de su manifestación, investimentos de sintaxis narrativa de superficie y de semántica discursiva."[174] Barthes, por su parte, había dicho que el personaje era una mezcla de nombre propio y semas repetibles: "cuando semas idénticos atraviesan repetidamente el mismo nombre propio y parecen fijarse en él, surge un personaje."[175] En el caso de la novela de *Crónica de la intervención,* en el plano actorial la figura del poder no tiene nombre, antes bien el autor ha utilizado tres recursos:

a) Se da personificando a la nación. Cuando se personifica a la nación el narrador no es ninguno de los narradores-personajes que presentamos en el inciso anterior, la focalización parece estar del lado del poder y siempre se enarbola con un tono solemne, lo cual es importante al revisar el discurso e ir encontrando motes de parodia en el mismo:

> (…) en su firme propósito de cumplir con la mayor precisión y amplitud a su alcance con la tarea que le había sido encomendada, la nación estaba dispuesta a humillar a los escépticos, a demostrar que era digna de la alta misión

[173] *Crónica, Vol. II*, p. 183.
[174] Greimas, 155
[175] Barthes 1970, 74.

> que se le confiara e inclusive superar los ejemplos anteriores con nuevas aportaciones que aumentarían el brillo del Festival Mundial de la Juventud y durante unos días mantendrían los ojos del mundo fijos en su accidentado territorio. (…) en cualquier manera se creaba un nuevo precedente.
>
> Esto aumentaba la dificultad de los onerosos preparativos, pero para vencer los obstáculos, ya que en el campo deportivo la nación no se distinguía particularmente dentro del gran concierto de las naciones. (…) El fuego olímpico ardería con mayor intensidad que nunca durante el Festival en el que el mundo había depositado su confianza en una nación joven pero con ilustre pasado.[176]

b) Se personifica también el autoritarismo por medio de una descripción de la figura en el poder que ostentaba la autoridad, sin decir su nombre,

> (…) para aquel entonces el rostro de la Revolución era el de un abogaducho con gruesos lentes que parecía tener hacia afuera su propia calavera mostrando una inconcebiblemente protuberante hilera de dientes que sin hacer ningún gesto y cuya figura en general se había ido haciendo cada vez más enjuta y desagradable en el curso de los largos años pasados en oscuros juzgados de provincia pero con una situación adecuada para poder resolver a favor de los patrones conflictos obreros y que así, trabajando con efectividad, modestia y un continuo y disciplinado silencio(…) a ser diputado, senador, subsecretario de Gobernación, secretario de Gobernación y finalmente presidente de la República.[177]

[176] *Crónica… Vol*. I, pp. 436-437.
[177] *Crónica… Vol*. II, p. 374.

Aquí la descripción se extiende por varias páginas exhibiendo la línea política del partido del presidente y caricaturizando la figura de autoritarismo con algunos motes como “mandril miope”.

c) Se parodia el discurso oficial desde una perspectiva que raya muy lejos de ser la del autor, pero que además el matiz parece estar muy inclinado a la solemnidad del discurso burocrático:

> Muy poco se reparaba o con facilidad se transformaba el hecho de que, después de las distintas muertes violentas de absolutamente todos sus próceres a lo largo de veinte años, del destierro del último de esos próceres que pretendió erigirse en caudillo único,[178] de la conveniente adopción pública de una ideología socialista, mientras en secreto se favorecían todo tipo de inversiones extranjeras, de cinco elecciones presidenciales cada vez más indiferentes para el pueblo y menos conflictivas y de algunas indispensables represiones más o menos violentas y más o menos sangrientas que terminaban con los obtusos líderes de una incongruente oposición en la cárcel.[179]

A la par, podemos ver frases como “la policía cumplió con su deber”, “las manifestaciones se convirtieron en abiertos encuentros entre los representantes del orden y los del desorden”, “la ciudad era lo suficientemente grande como para que pasaran inadvertidos unos cuantos oscuros disturbios estudiantiles.”[180] El tono solemne que Juan García Ponce utiliza no es sin malicia, pues parece una mirada incisiva hacia la institucionalidad, la burocracia y lo oficial, y en adelante lo más pertinente ha de ser dar un concepto de *ironía*, que es el tono como se habrán de definir de las

[178] Plutarco Elías Calles.
[179] Aquí se hace un guiño al temor de que el socialismo ganara terreno en el país y a las represiones de los huelguistas ferrocarrileros, temas ya tocados en el primer capítulo de este trabajo. *Crónica… Vol. II, p. 373.*
[180] *Crónica…Vol. II,* p. 377.

reproducciones del discurso oficial en la novela, ironía: "figura retórica de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria."[181] En este caso, el autor hace uso de la llamada por Helena Beristáin *simulación* (*simulatio*) que, "consiste en que el perverso finja bondad con algún propósito como el de salvarse, por ejemplo, o que el virtuoso finja perversidad para sobrevivir mientras se libera de la sociedad e los malvados, o en desenmascarar al que finge."[182] En García Ponce vemos que, deliberadamente sus palabras significan precisamente lo contrario a lo que dice y notamos un tono burlón en lo que expresa. En su *Anatomía de la crítica*, Northrop Frye habla de cómo el *eiron*, nombre griego para la simulación o "decir lo contrario" termina siendo más convincente, comunicativo y educativo que el llamado *alazon* o "decir lo que se sabe" y así, cuando el narrador desconocido parece enaltecer el carácter del discurso oficial, en realidad lo está denostando.

Pero vemos que están presentes los semas de los que habla Barthes, hay un sistema de figuras de valor que, tras una cierta repetición (*proyecto-capital-nación-caudillo-prócer-orden*) logran formular un tema u conformar este personaje invisible que, sin embargo, siguen ocurriendo en toda la obra. Para Barthes, tematizar es "salir del diccionario, seguir ciertas cadenas sinonímicas, dejarse ir en una nominación en expansión"[183] y Juan García Ponce lo logra sin falta.

La intención de ejemplificar los distintos planos desde donde se enuncia la perspectiva, ha sido la de poder ver que las tres dimensiones: espacial y temporal y actorial van creando un mapa de indicios que se lanzan desde el polo artístico (la creación de la obra) pero se hacen efectivos en el polo estético (el lector).[184] El espacio y tiempo o México en el año 1968 en la

---

[181] Helena Beristáin, p. 277.
[182] Beristáin, p. 278.
[183] Roland Barthes, S/Z, México: Siglo XXI, 1970, pp. 98-100.
[184] El polo artístico y el polo estético son conceptos retomados de Wolfgang Iser, en: *El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético*, 1975.

novela y sus protagonistas es una construcción (no real) semiológica que tiene más que ver con una descripción de atributos y características con las que se logra una motivación de la realidad, y que se logra por medio de las garantías en forma de descripciones y coincidencias con los referentes externos (descripción de México, sus condiciones temporales y actores como Díaz Ordaz).

2.4 Narración factual en la novela, motivación de realidad

En su ensayo "El efecto realidad", Roland Barthes plantea que la realidad del pasado requiere sujetarse al *efecto* que se crea con los detalles sin importancia mencionados en el texto (histórico). Cuando Barthes nos remite a *Un corazón simple* de Flaubert y expone la proposición "un viejo piano sostenía, debajo de un barómetro, una montaña de cajas y cartones," igualmente indica que en la suma de los detalles que pasan por superfluos y de "relleno," encontramos "algún indicio de carácter o de atmósfera y [que los detalles] pueden ser así finalmente recuperados por la estructura."[185]

Al mirar a los griegos vemos, pues, que la descripción (una de tantas herramientas que utilizan para crear mímesis) tiene más de dos variaciones, entre ellas la *prosopografía*, la *etopeya*, la *etopea*; pero la *écfrasis* y la *hipotiposis* son, de todas, las más ambiciosas pues alcanzan niveles descriptivos de estilos de vida. Un ejemplo de hipotiposis en *Crónica de la intervención* sería el siguiente:

> La nueva clase dirigente, inconmovible en su habilidad para acomodarse a los cambios que reclamaba el cumplimiento cada más irreconocible de los ideales de la Revolución; algunos destacados representantes de la

[185] Roland Barthes, "El efecto de realidad" p. 1.

> iniciativa privada sobre cuyos hombros descansaba la responsabilidad de una gran parte del progreso industrial del país y aun del mantenimiento de la agricultura y ganadería como una vergonzosa herencia del pasado prerrevolucionario que se compartía con los próceres; diferentes personalidades del arte, las letras y la enseñanza, entre los que se encontraban inclusive los herederos de algunos de los desaparecidos maestros que habían creado todo un nuevo movimiento plástico desfigurando las paredes de los antiguos edificios coloniales y también representantes de la inconforme vanguardia, estaban presentes y dispuestos a cumplir con su deber. Los líderes obreros y los intérpretes de la gran masa campesina no fueron convocados (…).[186]

La diferencia que media entrambas figuras retóricas es que la écfrasis replica a detalle las obras de arte, sean esculturas, pinturas, incluso otros textos y el efecto que da su evocación es estático, mientras que la hipotiposis hace una descripción animada, que "resulta viva y enérgica"[187] y permite al receptor compenetrarse con la situación del testigo presencial. La retórica griega nos hace ver la importancia de la descripción en la búsqueda de una reproducción de la realidad por medio del lenguaje, por ello es que la prodigiosidad que al principio le parece a Barthes un lujo excesivo de la narración y que amplía sin mesura la información en el relato, en seguida comprende que los detalles que brinda Flaubert abonan a la comprensión de ese fondo específico que fue la decadencia de la vida burguesa.

En *Crónica de la intervención* las descripciones no se quedan cortas. La historia del país que cuenta y comenta el narrador se concentran mayormente en los capítulos décimo primero, decimoquinto, vigésimo tercero, vigésimo octavo y vigésimo noveno. Se habrá notado que en la hipotiposis anterior no se menciona el nombre del país aludido, lo que pasa a lo largo de

[186] *Crónica*… p. 289.
[187] Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética,* pp. 136-138.

toda la novela, pero sí colocamos a México por las referencias que se dan; no identificamos al país por el nombre, pero se consigue un efecto de realidad enfrentando la representación con el objeto representado, hay una innegable recreación de la realidad:

> Pero dentro del Partido de la Revolución ya era un compromiso tácito y una tradición no negar abiertamente ninguna de las decisiones de aquel que tan generosa y gratuitamente le heredara el poder al presidente en turno y no iba a ser el miope mandril convertido en primer mandatario quien negara esa tradición que ya había mostrado su efectividad como uno de los principios básicos de la Revolución.[188]

En la novela se van narrando sucesos compatibles con las manifestaciones estudiantiles, se refleja una crítica al autoritarismo imperante, las exigencias que incluían la libertad para los presos políticos y muchos otros de los aspectos del movimiento estudiantil. Finalmente, se abordan las consecuencias de una cruenta represión que devino matanza de juventudes estudiantes. El capítulo donde ocurre la masacre es "Dificultades imprevistas," aquí se ven igualmente algunos de los frutos de la Revolución institucionalizada. Nuevamente aparece la referencia histórica, pero también la ironía del narrador, puesto que refiere que los "incansables preparativos" del gran "Festival Mundial de la Juventud" que realizaba la nación:

> [...] se vieron entorpecidos por ciertos impedimentos creados por una parte de la misma juventud que, irresponsablemente y sin tener en cuenta que los asombrados ojos del mundo estaban fijos en la potencialidad creadora del país, pareció empeñada en arrojar sombras cada vez más inquietantes sobre los luminosos productos de unos esfuerzos a los que la mayor

[188] *Crónica,* p. 289.

parte de la población era ajena, pero que deberían beneficiarlos a todos.

Este lenguaje aparentemente oficial, se afilia con la absurda visión que los estamentos del poder tenían sobre los más legítimos reclamos de los movimientos durante esa década, recordemos que en *La democracia en México* (1965) Pablo González Casanova denunciaba que la estabilidad política en el país había servido para "imponer un modelo de crecimiento económico injusto, lo que contravenía los ideales de la Revolución mexicana que pregonaba la clase política priista."[189] El libro denunciaba también las políticas económicas y la represión que comenzaba a asomar en todos los gremios laborales: electricistas, telefonistas, ferrocarrileros, de salud, etcétera.

El colapso de la crisis se refleja en la novela con los siguientes fragmentos seleccionados:

- En la provincia varias casas de estudios superiores que conocían muy bien la capacidad de intervención del ejército para imponer el orden, hicieron público también su apoyo a la actitud de los inoportunos rebeldes de la capital. (p. 384)
- Anselmo anunció que se celebraría un mitin en busca de posibles soluciones en la plaza de una unidad habitacional en la que significativamente se reunían vestigios de los pasados indígenas y coloniales y pruebas del moderno presente de la nación. (p. 384)
- Mientras, la manifestación (…) lentamente llegó a su meta en su totalidad y adquirió otra forma. En medio del entusiasmo, del insulto y de la burla se pasó a los discursos. Se tomaron supuestas decisiones. (p. 394)
- El tercer orador del mitin apenas había empezado a hablar aparecieron en el cielo todavía neutro del fin de la tarde, luces como las de una feria o una celebración patriótica, pero anacrónicas e inesperadas. Después el sonido de las balas puso un orden que no

[189] Luis Medina Peña, p. 205.

era humano. Las primeras venían de arriba abajo, desde el mismo edificio donde se encontraban los oradores pero no eran ellos. “no corran, compañeros, es una trampa” gritaron por el micrófono desde ese edificio todavía. Los primeros disparos los hicieron militares sin uniforme, desde arriba. (p. 434)

- Pasada la medianoche, unos altavoces anunciaron que los manifestantes que habían permanecido haciendo guardia en la plaza principal debían desalojarla inmediatamente. Mucho más efectivos que el anuncio (…) tanques, camiones blindados, soldados con la bayoneta calada avanzaron sobre la plaza y dispersaron e hicieron retroceder a los grupos de jóvenes. No cabe duda de que era una guerra contra un enemigo bastante desprotegido. (p. 395)

- Sus cuerpos sin vida se separaron en el piso, yaciendo entre las prendas de vestir, los volantes, las pancartas abandonadas, las bolsas de mujer, los zapatos. Después fueron arrojados junto con otros muchos cadáveres a una de las calles laterales. (p. 435)

- La secretaría de defensa informó de una operación militar realizada a pedido de la policía en la que habían perecido y sido heridos algunos soldados y un número indeterminado pero bastante bajo de civiles. (p. 435)

- Cuatro días después de la gran manifestación, el mandril con lentes de miope dijo una verdad en su informe anual a la nación (…): en el curso del año, en todo el mundo había podido advertirse que la juventud tenía una cierta tendencia a rebelarse contra los poderes establecidos. (p.396)

La masacre es contada en sólo seis páginas del escrito, pero en realidad todo lo que le pertenece, todos los hechos ligados a ella y que la dotan de una significación esclarecedora, están en el pasado y en el futuro de la misma, y en distintas versiones que se narran a lo largo de las 1562 páginas de la *Crónica*. Adicionalmente, a lo largo de estas páginas, García Ponce construye un mundo en el que retrata el contexto mexicano del año

1968. La narración de la matanza se alimenta de la memoria colectiva con antecedentes históricos y vitales, de la visión del presente de quienes la vivieron (protagonistas de la historia asesinados en la matanza) y desde los sucesos públicos que siguieron su curso.

Para comprender lo anterior también es importante el concepto que da Ricoeur de *mythos* "como disposición de los hechos", donde señala que la forma que configura la organización de una historia unitaria a partir de elementos dispares y posibles en su multiplicidad, en elementos que no pertenecen exclusivamente al presente diegético de la narración son presentados en una sola unidad significativa. La Matanza de Tlatelolco en *Crónica* es nutrida de antecedentes y de consecuencias que se consideran determinantes en el curso que tomaron los hechos, que le pertenecen dentro de una misma unidad significativa y que en la ficción sería una metáfora de la intromisión de la vida pública dentro de la privada.

García Ponce crea un mundo ficticio que es un mundo aparte, parecido y a la vez distinto del mundo real; se refiere a hechos que reflejan la realidad pero también usa esta realidad como modelo de su ficción. Los esforzados trabajos de los Juegos Olímpicos, los enfrentamientos entre estudiantes y guardianes del orden y la fiera represión entre éstos, han sido "detalles" con los que Juan García Ponce representa el espacio y tiempo de su novela. Pero García Ponce, autor de la ficción, es además testigo de los hechos históricos, por lo tanto es cómplice de la realidad, aspectos que le otorgan – si no una doble autoría- sí una doble autoridad sobre el asunto que está tratando, y de paso le da un dominio para el manejo ficticio. Él refuerza el "trenzado" entre realidad y ficción, que no es más que el llamado *efecto de realidad*, pues la representación nunca será el objeto representado. Puede darnos una idea, hablarnos de él, pero no puede sustituirlo ni hacerse tangible.

La incorporación de un contexto histórico determinado a una ficción equivale a establecer un vínculo entre uno y otro, pero igual podrían hacerlo la incorporación de teorías científicas u otras grandes ideas que dan sustento al

mundo *real.* Un ejemplo de lo anterior es *Roberte esta noche* (1953), novela de Pierre Klossowski, que nos cuenta la vida de Roberte y Octave, un matrimonio de una mujer moderna que cree en la justicia y el progreso y un hombre creyente que desconfía de la virtud humana. Durante toda la trama Octave obliga a su mujer a practicar "las leyes de la hospitalidad," costumbre que consiste en entregar a la esposa a todos los huéspedes de la casa.[190] El autor Georges Bataille encuentra que cuando el protagonista justifica sus impulsos perversos con argumentos teológicos, sobresale en la ficción "un mundo que ha roto con la disciplina escolástica."[191] El hallazgo de Bataille es un anclaje del texto con lo que a su vez es externo a él, y su manifestación no sería ontológica, sino metafísica. De la misma manera, el hecho histórico, o la teoría científica, o ideología o filosofía mantendrán siempre su calidad de referencias externas, pero no por ser parte de la realidad se hacen tangibles.

La creación de una novela también consiste en transponer y penetrar, por medio del esfuerzo intelectual y la imaginación creadora, una realidad que escapa de la realidad lingüística, misma que en gran parte nos parece amorfa, indefinida y, ¿por qué no decirlo? Indescifrable. En el universo ficticio esta realidad extralingüística se nos antoja coherente, estructurada y comprensible, porque así mismo es el texto. Nos servimos para ello de un capital formado por la intelección (selección y combinación) de situaciones, conflictos, acciones y ejecutantes que las resuelvan. La ficción es, pues, a la par de la filosofía, un instrumento eficaz de interpretación de la realidad humana.

Podría decirse aquí, retomando palabras de Barthes, que el discurso de *Crónica*, al igual que el diario íntimo, la nota periodística o la fotografía se introduce como reliquia en lo interior de este texto cerrado, y se encuentra el "efecto de lo real," como artificio de discurso historiográfico, ocultando bajo la

---

[190] Escolástica comprendida como la corriente teológico-filosófica dominante del pensamiento medieval, tras la patrística de la Antigüedad tardía, y se basó en la coordinación entre fe y razón, que en cualquier caso siempre suponía una clara subordinación de la razón a la fe (*Philosophia ancilla theologiae* 'la filosofía es sierva de la teología').
[191] Juan García Ponce, *Apariciones,* México: FCE, 1987.

ficción de un realismo una manera de plantear “lo otro”, que –de no hacerse así– sería inaccesible.

Capítulo III. EL DISCURSO HISTÓRICO-LITERARIO EN *CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN*

Entonces la vida es una ficción;
pero la percepción de su
apariencia la convierte en
realidad y entonces esa ficción
es la realidad[192]

3.1 *Crónica de la intervención*, novela histórica

Lo que solemos figurarnos como concepto de la "novela histórica" es un texto de ficción construido a partir de la producción de los historiadores, aprovechando los hallazgos heurísticos de su disciplina. Incluso concedemos que en la creación literaria se imite el empleo de las herramientas del historiador porque la imitación se valida por cuanto la ficción pretende apegarse a *lo real*, como esperaríamos de un texto que relacionamos con la historia. Pero los razonamientos a la reciente luz de las coyunturas han colaborado para lograr un concepto más dinámico y matizado, por ejemplo, Georg Lukács comprende por "novela histórica" aquella que "rescata" el sentido histórico de una época, tomando ante todo los acontecimientos sociales y personajes que actuaron en determinada época. El sentido histórico interviene en la configuración de la novela de tal manera que ésta pueda dar vida al pasado. En *La novela histórica* Lukács ejemplifica su razonamiento con las novelas de Walter Scott, a su juicio, escritor de novela histórica ideal, quien "se afana por presentar las luchas y las oposiciones de la historia a través de algunos personajes que en su psicología y en su destino se mantienen siempre como representantes de las corrientes sociales y poderes históricos;"[193] para él, es imprescindible el intervalo entre el tiempo

[192] *Crónica*, p. 432.
[193] Georg Lukács, *La novela histórica*, Ediciones ERA, México: 1966, p. 33.

de los acontecimientos y el tiempo desde el que se observan para poder comprender aquellos claramente.

Seymour Menton considera indispensable que la "Nueva Novela Histórica Latinoamericana" retome la historia pero no su carácter oficialista, a bien de ponerla bajo la luz de la crítica implacable, de la interpretación renovadora. Para Menton, la Nueva Novela Histórica Latinoamericana debe importar además, rasgos que no solamente imiten discurso y acontecimientos, sino que es necesario que vaya signada por las meditaciones de las épocas posteriores. Así, Menton propone analizarlas a partir de seis características principales: 1) la distorsión histórica, no es imperativo que la narración se apegue con rigurosidad a los hechos; 2) las consideraciones de Mijaíl Bajtín, recuperando el talante carnavalesco y la heteroglosia con la que será posible acercarse a los rasgos más distintivos de lo que se trata; 3) los anacronismos, que jugarán un papel de parodia y de conversación con el pasado; 4) la intertextualidad, ya con los textos históricos como con otras novelas que aborden; 5) la metaficción que aborde versiones e idiosincrasia mítica y 6) la ficcionalización de los personajes históricos, correspondiendo al distanciamiento de la historia oficial, todo esto sobrellevado con la respectiva reflexión filosófica que a la distancia es posible permitirse.[194]

Noé Jitrik hace un análisis de la "novela histórica" con el cual, más que obtener una taxonomía de los rasgos generales de este tipo de texto, como Lukács o como Menton, busca una noción conceptual y lo encuentra más como un oxímoron en el que se enfrentan dos ideas opuestas, ya que "novela" estaría evocando la ficción mientras que "histórica" estaría en busca de los hechos.[195] Jitrik renuncia a un modelo único de comprensión y se concentra primeramente en esclarecer un significado a partir de dicha composición con dos opuestos, su interés surge a raíz de la conciencia de la

[194] Menton, S. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 42-44.
[195] Noé Jitrik, "Un acercamiento teórico a la noción de novela histórica" en *Historia e imaginación literaria, las posibilidades de un género*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995. P. 10.

crisis en la que se encuentra la narración contemporánea. Para Jitrik hay de por medio un "acuerdo siempre vedado entre verdad, que estaría del lado de la historia y mentira, que estaría del lado de la ficción."[196] El crítico argentino concentra su rigor hacia otro sentido: "Lo que dicen, en suma, es que cierta mentira, no cualquiera, irradia o construye más verdad que lo que era entendido como verdad, o lo que es lo mismo, como relación precisa y bien fundada entre aparatos intelectuales y cosas." Asimismo, reconoce tres instancias que hay que reconocer con toda claridad:

> La primera corresponde a los hechos realmente cumplidos en algún momento y en alguna parte. La segunda corresponde a un ordenamiento de tales hechos históricos, esa es la tardea de la disciplina llamada "historia". La tercera es la de la "verdad" que ilumina lo precedente e, incluso, algo más: el sentido que tiene la relación entre las dos instancias anteriores.[197]

Noé Jitrik otorga a la ficción el grosor de "tipo no material de la invención", y para él es "un particular conjunto de procedimientos determinados y precisos para resolver un problema de necesidad estética," y con esto se acerca a Hayden White cuando considera a la escritura como la condición que evidencia el carácter fabricable y moldeable de la historia. Jitrik sopesa la idea de que el carácter espacializante de la escritura en la novela histórica sea también un intento por espacializar el tiempo concluido y organizarlo en un espacio pertinente y particular.

García Ponce abre la pauta para la representación literaria de un pasaje histórico en donde se integran algunos aspectos tanto formales como de fondo, pero es destacable cómo a través de la disposición de los

[196] Jitrik, "Un acercamiento…" p. 11.
[197] *Ibíd.* p. 12.

acontecimientos elegidos va hilando, no sin malicia, un espacio que existe y existió en el tiempo, pero ahora se presenta conforme y exclusivamente a través de sus escenas extendidas tanto en el campo sensorial como en el intelectual. “El conocimiento existe de todas maneras y la ignorancia se finge, pero fingirla corresponde hasta tal extremo al orden natural que el fingimiento es la forma que toma la vida. Entonces la vida es una ficción; pero la percepción de su apariencia la convierte en realidad y entonces esa ficción es la realidad” reza un apartado del penúltimo capítulo en el que Esteban recuerda, “creería recordar”[198] los últimos momentos de Mariana y Anselmo, antes de desaparecer entre los muertos de Tlatelolco.

Ligada la memoria con la experiencia, la narración de Juan García Ponce parece conmemorar al posmoderno alemán Frank Ankersmit cuando en el artículo “Representación y experiencia sublime” el teórico alemán dice que el pasado pertenece al mundo de las cosas, pero que, por otro lado, si el pasado fuera tan real, no necesitaría de los textos históricos, de su representación.[199] Ankersmit ha dado vuelta al tema de la teoría de la sustitución cuando dilucida sobre la “presencia” que tanto en el lenguaje poético como en el lenguaje histórico la hacen posible. Para Ankersmit es muy importante repensar la sensación de la presencia que brinda la representación,[200] la aclaración viene a cuenta de que el pensador plantea un nuevo giro que asciende un peldaño más al llamado giro lingüístico: el giro experiencial, necesario para acercar el pasado, por medio de la experiencia, al presente. Sin embargo, admite que la experiencia no ha sido nunca tema de debate en la teoría de la historia, al respecto declararía:

> Por sorprendente que pueda parecer, los teóricos de la historia nunca han mostrado interés alguno en la experiencia histórica (…) *History and Theory*, la revista de teoría de la historia más prestigiada, nunca ha dedicado un

[198] *Crónica Vol. II*, p. 413.
[199] Frank Ankersmit, “Representación, presencia y experiencia sublime” en: *Historia y Grafía,* núm. 27, 2006, p. 8.
[200] *Ibíd.* p. 12.

> solo artículo a la experiencia histórica en sus más de treinta años de vida y en sus más de 15.000 páginas. Y no hay señales que indiquen un cambio. Al contrario, la corriente más influyente en la teoría de la historia en este momento, el llamado narrativismo, le es hostil a la experiencia histórica, aún más que la filosofía analítica de la historia.[201]

Ankersmit criticaba el hecho de que la experiencia histórica no tuviese el estatus de problema para la historia y con esto también critica el que se equiparara el estudio de la historia con las disciplinas científicas, que no requieren de la preocupación por la experiencia, antes bien, lo óptimo es conservar la distancia de los fenómenos que se observan.[202]

A pesar de ser un autor de lo erótico, Juan García Ponce busca más que la experiencia sensible, la experiencia intelectual. Su obsesión con la experiencia nos lleva al papel de *voyeur* en todos sus relatos, ya sean cuento o novela, y su obsesión con hacer del espacio escritural un llamado a la realidad, va también de la mano de darle forma a la realidad, su propia forma autoral. Su manera peculiar de construir el texto es conciliable con la teoría de Frank Ankersmit, pero para entender la metáfora como Ankersmit la explica es necesario conocer lo que él nos dice sobre la teoría de la sustitución: en la disyuntiva de si la representación y lo representado son idénticos y diferentes, lo que logra reconciliar esta ambigüedad es la noción de la presencia que brinda la representación.[203] Frank Ankersmit, indudable apasionado de la pintura,[204] por lo que puede deducirse de sus textos, nos dice en su discurso

---

[201] Frank Ankersmit "La experiencia histórica" Discurso pronunciado por F.R. Ankersmit al aceptar la cátedra extraordinaria sobre la teoría de la historia en la Universidad Estatal de Groningen, el martes 23 de marzo del año 1993. Traducción de Guillermo Zermeño Padilla y Fausto José Trejo. Documento en línea en formato PDF.

[202] El autor hace una comparación entre las disciplinas como la física atómica y la astronomía para explicar que al científico no le es necesaria la experiencia de, por ejemplo, los cuerpos grávidos de Galilei, o la ruptura de la luz de Newton. Ankersmit, "La experiencia histórica."

[203] Ankersmit "La experiencia…" p. 12.

[204] Pasión que comparte con el escritor mexicano, en la compilación de *Apariciones* se publicaron algunos de sus ensayos de esta temática, pues era un punto de reflexión en su trabajo sobre estética y sobre repensar la obra de arte.

“La experiencia histórica” genera una tensión en la representación por la cual la representación adquiere un carácter metafórico o alegórico. Hay, según él, una invitación al lector a posesionarse de ese elevado contexto imaginario, al punto de vista metafórico:

> La experiencia histórica sugiere la metáfora del tacto (…): en el contacto directo que brinda la experiencia histórica con el pasado, obviamente no se puede tratar de un contacto literal del pasado con nuestros dedos”[205] (…) Los estímulos visuales no fueron empleados en favor de la construcción de la visión, sino fueron el punto de partida para un movimiento precisamente opuesto a la síntesis; un movimiento en que la mirada se detuvo y se perdió en los detalles”

Ankersmit declara que es posible encontrar en las obras de arte la experiencia histórica, como lo explica con el ejemplo del cuadro de Francesco Guardi,[206] ahí está la metáfora. “La experiencia histórica es un ser tocado por el pasado” [207] explicaría el filósofo alemán, mientras que:

> En primer lugar, el texto histórico, la narración histórica, en la cual se realiza la construcción de la visión histórica y dentro de la cual ordenamos, sistematizamos, jerarquizamos, domesticamos y logramos tener dentro de nuestro poder o control intelectuales al pasado, se deja entender con la ayuda de la metáfora del ojo y del ver.[208]

---

[205] Frank Ankersmit “La experiencia histórica,” p. 35.
[206] Ankersmit explica la composición del cuadro de Francesco Guardi, *Veduta con architetture e gruppo di pulcinella* (1789) y lo interpreta ampliamente, con el fin de evocar la experiencia histórica.
[207] *Ibíd.* p. 36.
[208] *Ibíd.* p. 47.

En “Representación y experiencia sublime”, Ankersmit apunta que los textos históricos y las representaciones históricas compensan la ausencia del pasado, pero si el pasado fuera tan real, ontológicamente hablando, no se necesitara de esas representaciones históricas. Los textos, que sustituyen el pasado, son los verdaderos objetos ontológicos para conocerlo.[209] En este punto hay una coincidencia con nuestro autor, que dentro de la novela reflexiona desde una perspectiva posmoderna sobre la cuestión que es recuperar los hechos del pasado en un texto:

> Pero por fortuna, desde nuestro lugar sin lugar, el tiempo no existe. Todo ocurre en el eterno presente de la narración (…). Nadie, y José Ignacio menos que nadie, podía suponer hasta qué extremo sus sueños, el mundo imaginario, adquirirían una figura concreta y visible a través de ella, del mismo modo que yo, que no existo en verdad y carezco de cuerpo, encarno en el lenguaje y convierto las palabras en mi experiencia sensible.[210]

La proposición de Ankersmit es la de producir la experiencia con el propósito de que la representación sea más cercana al sujeto, ya que, al fin, las cosas que son representadas tienen una categoría ontológica antes que lingüística, por tanto, tampoco pertenecen al lenguaje.[211] El pasado, dice Frank Ankersmit, pertenece al mundo de las cosas, pero a su vez necesita de su representación para poder existir, en otras palabras, necesita de los textos.[212] Hacia el final de la novela (Capítulo XXIX) García Ponce incluye una reflexión sobre la evocación en su quehacer.

> 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

[209] Frank Ankersmit “Representación y experiencia sublime” p. 8.
[210] *Crónica Vol.* II, pp. 62-64.
[211] Frank Ankersmit, “Representación y experiencia sublime,” p. 7.
[212] *Ibíd.* p. 8.

> 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.[213]

¿Será que en la labor del novelista, tal y como en la del historiador, sea una necesidad el servirse de las palabras y conceptos que obligan a mostrarse a los sucesos y figuras que se desea mantener presente a través de la evocación pero lo más tangiblemente posible? Si así fuera, García Ponce comienza a mostrarse como un artífice de la representación, como un buscador de la experiencia de aquella realidad donde no existe el tiempo, donde se vive fuera de uno mismo, en un continuo presente.

3.2 Intelección e ideología

Según Michel de Certeau, la literatura ha desempeñado un papel de vanguardia en el "divorcio" que se dio a partir del siglo XVII entre las fronteras de lo objetivo y lo imaginario en los que se ha manejado la historia, pues cambió los términos de la relación entre ambas tal y como lo hizo en el caso del freudismo. En *Historia y psicoanálisis* Michel de Certeau explica la necesidad de Freud de hacer un giro en el lenguaje científico hacia el género novelístico, mismo que le permitiría "alcanzar una cierta inteligencia en el

[213] *Crónica Vol. II*, p. 413.

desarrollo de una histeria."[214] De Certeau llama a este fenómeno: una conversión a la literatura, literatura que a su vez se convirtió en escritura teórica. Para él, el cambio de fronteras conlleva a una redistribución del espacio epistemológico, pues toca directamente la escritura, su tesis es que la literatura es el discurso teórico de los textos históricos y que, como discurso, no posee menos lógica que el discurso del modelo matemático.[215] En el caso de la obra que nos atañe se busca esa lógica con la que se explique en la narración su discurso histórico y literario.

En la novela *Crónica de la intervención* se delimita con firmeza el campo de representación temporal de la Historia. Ya se mencionó el hecho de que, aunque abarca mayormente el año preciso de 1968, también se apuntan a modo de resumen referencias de épocas anteriores a los registros sociales de México, como la Conquista, la Reforma o la Revolución.[216] La crónica que se hace, entonces, va signada por la intelección de ciertos hechos y en el caso particular de esta novela, la intelección se acomodó también al doble sentido de lo narrado, un juego de significación entre las relaciones personales con los eventos públicos y que sitúa un punto trágico en el relato erótico con la muerte de Mariana durante la manifestación en Tlatelolco. Un ejemplo de esta relación diagonal entre lo público y lo privado como enfrentamiento de significados en la novela sería el siguiente fragmento:

> No es totalmente desechable la suposición de que las conductas individuales no corresponden con exactitud al manifiesto destino general, robado a lo largo de su corta

[214] Para una revisión más amplia de este tema, ver: Michel de Certeau, *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*. México, Universidad Iberoamericana, Segunda edición. 1998.

[215] En el apartado "La historia, ciencia y ficción" Michel de Certeau se refiere a este modelo matemático como aquel al que se aspiraba con la cientificidad matemática, teniendo como postulado los análisis que tratan matemáticamente la realidad social, a la que se definía primero como "una totalidad compuesta por unidades individuales y combinando sus voluntades: este "individualismo", nacido con la modernidad, es el presupuesto de un tratamiento de las relaciones posibles entre esas unidades, tal como aparece en la misma época el presupuesto de la concepción de una sociedad democrática," Michel de Certeau, *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*. México, Universidad Iberoamericana, Segunda edición. 1998. pp. 1-22.

[216] Ver apartados 2.2 y 2.3.

> historia, de una nación con tan amplio pasado y exiguo presente; pero, de algún modo, guardadas las debidas proporciones entre la Historia y los simples avatares personales, las acciones de Esteban, como el negativo de una fotografía eran el exacto reverso en su ausencia de propósitos definidos del firme camino por el que el país avanzaba, seguro de la verdad de sus ideales y del logro por medio del progreso de una inevitable justicia final, a través de los principios perfectamente definidos, aunque no siempre llevados a la práctica, de la forma de gobierno a la que a través de tantas peripecias se había llegado como solución final por medio de los conceptos y el confuso lenguaje en el que se expresaban de la Revolución Institucionalizada. Tan solo había que esperar: los frutos no tardarían en caer del árbol.[217]

En este extracto se hace evidente la conciencia social del narrador volcada sobre un personaje, Esteban, y así también funciona para sesgar ideológicamente una postura directriz. Juan Pellicer, que mira además indiferencia de los protagonistas dentro de la intelección, sugiere: "Es pues dentro de la historia donde se encuentra la intelección del desdoblamiento irónico de esa imagen por parte de los protagonistas y también dentro del discurso donde se halla el correspondiente desdoblamiento de la narración."[218] Pellicer encuentra que la fuerza que se impone en la novela es la ironía desde la primera escena relatada, donde Esteban recuerda la imagen de Mariana al conocerla: exhibicionista y disponible carnalmente desde el momento de conocerlo, pero a la vez inasible e imposible de definir con el lenguaje. La ironía es también producto de la intelección. Para Juan Pellicer, la intelección en *Crónica* consiste en el doble sentido que tienen las imágenes que recrean los personajes. Al ir interviniendo más personajes en la historia, se arma un contexto que permite la intelección total en la novela, más abierta,

[217] *Crónica*, p. 338.
[218] Juan Pellicer, *El placer de la ironía*, p. 260.

misma que abarca erotismo, ironía e historia nacional. Pero, aunque es inevitable hacer esta relación entre el aspecto erótico y el histórico de *Crónica*, la búsqueda que nos interesa en este trabajo es la de la intelección explicada por Roland Barthes, cuando dice que "el signo de la Historia no es tanto lo real, sino lo inteligible,"[219] lo que significa que el problema no está en lo que fue o no, sino en los límites de lo que pudo o no ser.[220] En esta frontera entra también en juego la categoría de "lo pensable" que define Michel De Certeau como cualidad definitoria instaurada precisamente por la inteligibilidad, y que pertenece a un cierto tipo de historia (la de lo pensable) muy diferenciada de la historia de lo vivido, aunque no precisamente formas opuestas.[221] A diferencia de la tendencia de lo vivido, la tendencia de lo pensable no se enfoca en "resucitar" lo pasado, como sí en "elaborar modelos que permitan construir y comprender series" como modelos económicos, modelos culturales, etcétera.[222] Lo pensable establece pertinencia y produce hechos y permite en la intelección la búsqueda de sentidos.

En este sentido, la construcción del novelista Juan García Ponce corresponde con la aserción del historiador Michel de Certeau cuando dice que la labor historiográfica tiene como resultante la selección de hechos determinados bajo un orden determinado y con una determinada vinculación de causas y consecuencias. Una selección de hechos es posible gracias a la temporalidad: el historiador se encuentra en un presente donde los hechos han ocurrido, pero así mismo el lugar donde se habla es una particularidad evidente, es decir: el punto de vista desde donde se propone examinar la historia. Al englobar y situar un análisis, la historia lleva la rúbrica de que el análisis histórico es una "literatura" dominada por la historicidad del tema que trata. Historicidad comprendida como el presupuesto de que dicho discurso se localiza justo entre los presupuestos de las tesis particulares de la época y la

[219] Roland Barthes hace una cita de Michel de Certeau en "El discurso de la historia."
[220] De Certeau lo dice en mejores palabras: "el problema ya no está en la tradición y en las huellas, sino en la división y en el límite" *La escritura de la historia*, p. 56.
[221] Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1994, pp. 52-60.
[222] *La escritura de la historia*, p. 51.

lectura particular de esas tesis generales.[223] Este es quizás uno de los más importantes filtros para la intelección.

Ya se ha mencionado anteriormente la teoría de Juan Pellicer sobre la duración temporal que llevó a la escritura de esta obra monumental (*Crónica*). Como lugar de producción, un país dominado por una clase política represora y con una moral doble en el tema de la Revolución institucionalizada, era obvio que se produciría una inagotable cantidad de obras denunciando dicha represión. En "La operación historiográfica," De Certeau establece que el lugar de producción normalmente se subordina a *la institución del saber*, especializada recíprocamente entre las instituciones políticas, eclesiásticas y eruditas, que conforman un "lugar científico."[224] Este lugar científico que patenta los asuntos públicos como conocimiento es el llevado a cabo por el Partido Revolucionario Institucional en México, y en el año de 1968 no fue ni remotamente la excepción. La reacción de un individuo culto como Juan García Ponce no se hace esperar en su *Crónica*:

> En el terreno nacional, la gran fiesta mundial de la juventud se convirtió en el Gran Proyecto que le entregaría al país el aval en el que 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.

Por otro lado, De Certeau analiza la escritura desde la historia como un gesto de dominio sobre lo que considera un "otro", la labor historiográfica tiene la naturaleza de ser inteligible.[225] No es extraño, así, que García Ponce haya elegido como epígrafe una sentencia de Pierre Klossowski que dice: "una imagen no tiene ser en sí; en cambio, es toda ella intelección," que

[223] Michel de Certeau, *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*, pp. 41-64.
[224] Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, p. 74.
[225] *Ibíd.* p. 55.

podemos interpretar como su franca intención, presentar una imagen de algo ya definido por él como escritor, o sea: un determinar lo pensable. Aunque este autor mexicano no esté haciendo propiamente una labor historiográfica con el rigor que ésta requiere, es consciente de la imposibilidad para abarcar la totalidad abrumadora de una historia nacional en una novela, pues solo si establece los límites entre el presente y el pasado podrá asirlo como objeto de representación. La sensatez al tratar una "verdad" por medio del lenguaje es para García Ponce aplicable tanto para recrear el romance como para recrear la historia, y así mismo lo hace constar el personaje de Anselmo en su carta,[226] donde ratifica en muchas ocasiones la siguiente afirmación:

> Los hechos son dolorosamente engañosos, ninguna interpretación expresada en palabras puede encerrarlos. Pasa algo y todo se desvanece. Lo que pasó es irrecuperable; pero tampoco sabemos en qué consiste. Así es Mariana. El lenguaje debe renunciar a definirla. No obstante, tampoco disponemos de otro instrumento.[227]

La idea se reitera radicalmente, para Anselmo es imposible constatar que algo es la verdad, sino que las circunstancias llevan su propia realidad, una "otra realidad", que es inapresable y por ello se hace más urgente la realidad que se opone, pero no por oponerse le resta existencia. Dice Anselmo con respecto del recuerdo de Mariana:

> No me encuentro frente a lo que vi, sino más precisa y dolorosamente ante lo que veo en un tiempo que no se inscribe en el pasado ni en el presente, sino que flota en el seno de una exigencia de la imaginación ocupando un lugar nada más en este papel rico y amarillento, que adquirí con vastas dificultades en otro lugar y en otro

[226] "Carta a Anselmo" es el título del capítulo, pp. 80-109.
[227] *Crónica*, p. 80.

> tiempo, y el lenguaje muestra a través de una serie de signos despojado de su calidad de representación de un significado para la gente que me rodea en este momento.[228]

En seguida Anselmo se ocupa de una disertación sobre el papel de la memoria, filtro primario de la intelección. A propósito de la memoria, en *La historia o la lectura del tiempo* (2007) Roger Chartier busca dilucidar la querella entre las dimensiones de la Historia y memoria, en cuyo contexto el debate se asocia a los términos de la verdad y la fidelidad. La primera corresponde a la Historia y la segunda a la memoria. En opinión de Chartier, esta relación tiende a ser inconmensurable, a pesar del debate suscrito. Chartier admite la correspondencia entre ambas como una relación equilibrada que permite la construcción del pasado en las distintas sociedades, pero en el contexto de García Ponce, la memoria, el recuerdo, sería la recuperación del vacío, que no necesariamente se nutre de la fidelidad, sino de la utilización a nuestro favor del "fantasmal enemigo": la imaginación. El autor mexicano parece resignarse a este recurso como el único que en este caso puntual permite la existencia de lo recreado:

> (…) la fantasmagórica categoría del recuerdo, de todo lo cual hay que deducir que no somos más que ese trazo de hilos que se entrecruzan y se mezclan para formar un tejido y con el cual armamos una historia que siempre está atrás, configurándonos, otorgándonos el dudoso don de la existencia.[229]

La minuciosidad es la condición que tiene en común la rememoración de la escena erótica y la de la escena histórica en la novela de García Ponce, sin abandonar, por supuesto, a la llamada "loca de la casa," la imaginación con la que se llenan los huecos de la memoria. El autor mexicano no demora

[228] *Crónica*, p. 81.
[229] *Crónica*, p. 83.

el guiño de su raciocinio sobre la dominación de la construcción de las palabras sobre la "verdad", lo "real":

> El Vasconcelos de los años veinte estaba en lo cierto. Habría que haber accedido a una Era Estética en la que las solas guías fuesen la imaginación y la fantasía. (…) en tanto, he fraguado una historia. Su veracidad 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.[230]

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 y en el cual critica y representa una época en la visión de la pintura mexicana. 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.[231] Los hechos de la tarde del 2 de octubre de 1968 se esfuman, pero se perpetúan en la imaginación recreada y referida por las palabras. El autor fija su postura en diferentes antologías: *Desconsideraciones* (1968), *Trazos* (1974), y en otra novela, *La invitación* (1972),[232] por ello esta intelección y memoria responden a una ideología que se vislumbra en voz de los personajes más compatibles con el pensamiento del autor.

La intersección del relato con la Historia dentro del cuerpo novelístico comienza cuando Esteban, fotógrafo que simpatiza con las prerrogativas del movimiento estudiantil, tiene que trabajar en el Comité organizador del

[230] *Crónica*, p. 109.
[231] Un detalle de dicho aspecto sería un pasaje donde Evodio visita el rancho en el que se criaron Ramiro y Zenaida, y hay muestras de la economía mixta de la época descrita en el uso de un arado con buey, por ejemplo.
[232] Novela enmarcada por las circunstancias de la Matanza de Tlatelolco, la historia transcurre unos días antes de los hechos.

Festival de la Juventud (alusión a los Juegos Olímpicos), específicamente en el departamento creativo, lo que le permite observar más de cerca los embrollos burocráticos y los devenires éticos del aparato de gobierno. El momento en el que la novela pasa de tener espacio en los salones privados a involucrarse en la vida política es justamente cuando Aurelio Pérez Manrique le propone a Esteban laborar con él, y le explica de qué se trata el supuesto empleo:[233]

> Así, José Ignacio y Esteban (…), se dirigen juntos, el primero guiando al segundo, al encuentro de Aurelio Pérez Manrique, una de las figuras en las que cristaliza la realidad exterior del momento como expresión de una determinada época y una particular circunstancia. José Ignacio tiene que vencer incluso la tentación de renunciar a su propósito cuando advierte que el personaje robusto y moreno está hablando en ese preciso momento con su atildado socio. Parece imposible, pero toda la pesantez de un grave momento histórico se hace manifiesta en esas dos figuras: el presente, con una interesada fe en el futuro; el presente que no quiere más que volver al pasado.[234]

Pérez Manrique lo invita para "tomar buenas fotografías" y después de un rato discutiendo, Esteban acepta visitar sus oficinas. En las palabras del presidente del Comité Organizador se pueden ver los tintes progresistas y nacionalistas del discurso burocrático de la época:

> – Necesitamos que gente como usted actúe a nuestro servicio con la absoluta certeza de que realizamos una importante tarea – ha dicho Pérez Manrique (…)

[233] En el capítulo II de este trabajo se explica que el personaje de Aurelio Pérez Manrique está basado en un personaje real: Pedro Ramírez Vázquez, de profesión arquitecto y presidente del comité organizador de los juegos de la XIX Olimpiada, celebrados en la ciudad de México, del 12 al 27 de octubre de 1968.
[234] *Crónica*, p. 195.

- ¿Cuál es esa tarea? – ha preguntado Esteban.
- Una tarea de construcción – le ha respondido Aurelio Pérez Manrique.
- Yo solo creo en la destrucción –ha dicho Esteban con una sonrisa.
- Y yo no creo en su respuesta. Esa no es más que una facilidad del lenguaje. La inteligencia siempre es positiva. No destruye, construye; no niega, afirma. Y usted es inteligente. Tiene un oficio y lo domina. Acaba de decírmelo su primo. Esas son las armas con las que se puede actuar sobre la realidad y negar cualquier escepticismo. Yo confío en que vamos a contar con los mejores hombres en cada ramo para realizar nuestra tarea y demostrar a los escépticos hasta qué extremo estamos capacitados para ello. (…)
- ¿Y si yo tomara fotografías sin creer en la tarea? – dice Esteban.
- Las fotografías, si son buenas, terminarán convenciéndolo de la verdad de la tarea. ¿Me comprende? Yo no soy, a pesar de que estoy, por un afortunado accidente, una elección que quizás no merezco, colocado en la cima, el que decidirá sobre la calidad de su trabajo, para ello cuento con gente especializada, (…) lo que está en juego en este caso es mi propia capacidad para reclutar a la gente que el país necesita. (…) Precisamente, a lo que usted contribuiría, ejerciendo su oficio, es a que la magnitud de esos proyectos llegara al conocimiento del mayor número posible de gente en todos lados, en todos los grupos sociales, en todos los países.[235]

Unas páginas después en el texto, en el capítulo "XI, Grandes perspectivas," podemos ver claramente que en la intelección se han retomado

[235] *Crónica*, pp. 195-197.

estos pasajes con la intención de ilustrar un contexto, de dar respaldo con el pasado a la explicación del presente (el presente del texto):

> Pero no hay mal que dure cien años, sobre todo cuando la historia entera de la nueva nación apenas cubre ciento cincuenta, si descontamos los oscuros siglos de la dominación colonial y el nostálgico pasado precolombino, cuyas huellas amenaza continuamente con borrar la selva y la amplia necesidad de cultura de los museos en las naciones poderosas. La nueva y reluciente casa imperial probó muy pronto su incapacidad para mantenerse en el poder y su cabeza apenas tuvo tiempo de llevar la corona y el manto antes de verse obligada a enfrentar el pelotón de fusilamiento. El destino de los criollos no era el mando –al menos abiertamente-. Este sería uno de los mandamientos de la nación: jamás algo duradero se ha realizado abiertamente en ella. En el subsuelo subsiste el pasado indígena y en el subsuelo, con cada vez mayor certeza y siempre bajo otro nombre, deben realizarse todas las operaciones públicas.[236]

Aunque no hay nombres, se habla del Segundo Imperio, de la Expropiación Petrolera, de la pérdida del territorio por Santa Ana, la Reforma, pero permeando las referencias con una crítica hacia la fe en el progreso de los respectivos dirigentes en turno, se critica al capitalismo, al positivismo, al progreso, a los presidentes civiles, pero sobre todo, a la retórica revolucionaria. La síntesis de la historia nacional coincide con el contexto en el que quería decirse por medio de esa retórica, que todos esos “sacrificios” valdrían la pena, como se constataría durante el portentoso despliegue de medios durante los Juegos Olímpicos en ese preciso momento:

[236] *Crónica,* p. 305

> En el terreno nacional, la gran fiesta mundial de la juventud se convirtió en el Gran Proyecto que le entregaría al país el aval en el que 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.[237]

Como ya se menciona en el capítulo II de este trabajo, *El hombre sin cualidades*, de Robert Musil fue decisivo para la escritura de la *Crónica* de Ponce, pues retoma el modelo del escritor austriaco para hacer una crítica de la sociedad burguesa de la época e incluso propició que el libro resultase en dos tomos, como un homenaje a Musil. Dentro de otras coincidencias, los fastuosos preparativos del Festival Mundial de la Juventud detallado en *Crónica* concuerda con la "Acción paralela" mencionada en Musil,[238] en ambas se crean comisiones de organización por ser eventos de que pretenden ser de júbilo nacional y por medio de ellas se parodia todo tipo de organización colectiva que, en palabras de García Ponce, "pretenden devolverle al hombre moderno algún tipo de ideal regulador que guíe su devenir social y restablezca cierta sensación de unidad y totalidad".[239]

Por parte de García Ponce se extiende una tonalidad de ironía al comparar los Juegos de la Juventud con los de la Grecia Antigua. Primeramente, el autor califica la preparación de los Juegos como un "audaz intento,"[240] mientras ridiculiza un empeño duplicado: primero, el que se daba a

---

[237] *Crónica,* p. 307.
[238] La "Acción paralela" en *El hombre sin atributos* de Robert Musil son los preparativos de una doble festividad: por un lado, el trigésimo aniversario del reinado de Guillermo II y el 70 cumpleaños del emperador Francisco José, acontecimientos muy importantes para el Imperio austrohúngaro de 1918 (*Kakania*) en el cual se debía demostrar la grandeza del Reich. La similitud con *Crónica* es que Musil también parodia el hecho de que se haya creado un comité exclusivamente dedicado a la organización de esa celebración ostentosa.
[239] Luis Gabriel Rivas-Castaño, "Musil y García Ponce: literatura y crisis de la modernidad" en *Cuadernos de Literatura*, Bogotá, No. 13: enero-junio de 2008, p. 73.
[240] *Crónica*, p. 435.

nivel mundial, pretendiendo que la paz entre la civilización estaba libre de discordias, y segundo, el empeño nacional que intentaba hacer notar una nueva forma de vida que el Nuevo Mundo aportaba a las demás naciones. García Ponce critica que en ambos casos se hacía un esfuerzo enorme que estaba destinado a fracasar:

> Al cabo de veinticinco siglos, en el nuestro, se había llegado al momento en que debía celebrarse un nuevo Festival Mundial de la Juventud y la nación elegida para tener el honor en escenificarla, como ya hemos visto, se preparaba para cumplir con su deber dentro del concierto de las naciones con la mayor efectividad posible. Pero era de esperarse que, de acuerdo con la singular voluntad que la había animado durante toda su corta historia como nación independiente, no se conformara con eso. Ella –la nación –conocía el pasado griego y aparte con contar con un pasado propio y particular, igualmente desaparecido, estaba dispuesta a reproducir el modelo original con la mayor fidelidad posible.
>
> (…) en su firme propósito de cumplir con la mayor precisión y amplitud a su alcance con la tarea que le había sido encomendada, la nación estaba dispuesta a humillar escépticos, a demostrar que era digna de la alta misión que se le confiara e inclusive superar los ejemplos anteriores con nuevas aportaciones que aumentarían el brillo del Festival Mundial de la Juventud y durante unos días mantendrían los ojos del mundo fijos en su accidentado territorio.[241]

La observación del autor va en pos de evidenciar los intereses de la nueva clase dirigente y las proyecciones que tenían para esos Juegos, que eran mayormente de orden económico. En el capítulo “XV, El deporte y la

[241] *Crónica*, p. 436.

cultura" se puede observar un esbozo de las condiciones del continente americano con respecto del Viejo Mundo: la necesidad de encajar en aquella vieja cultura por medio del progreso excitaba el ambiente de competencia que se disfrazaba de algo juvenil y cordial. Juan García Ponce lo califica como "audaz intento,"[242] aunque la idea, o es confusa, o es ambivalente, pues por "audaz intento" puede referirse tanto a la paz durante la guerra fría o al hecho de que México pretendiera ser la sede para los Juegos Olímpicos de 1968.

En *Crónica* las voces que cuestionan y que muestran síntomas de reacción a los sucesos en su mayor parte pertenecen a Esteban, pero también a Anselmo y José Ignacio, pues los tres son escépticos, opositores abiertos al gobierno y la burguesía y se sitúan de parte de los estudiantes. Los tres personajes son indiferentes a los acontecimientos pomposos que ocurren en el país y evocan los eventos mientras despliegan sus impresiones de lo que es el mundo circundante. Pero se pueden observar las cinco funciones que Genette otorga al narrador: la narrativa, la comunicativa, la testimonial, la ideológica y la directriz, desde el pensamiento de otros personajes.[243] La primera se constriñe exclusivamente al acto narrativo de la novela *per se*. La comunicativa, en este particular caso se da desde los diferentes autores ficticios, ya explicados también en el capítulo anterior, y sus destinatarios; por ella también se pasa del terreno ficcional al terreno estético, pues complementa además con datos nuevos y distintos puntos de vista, la historia que se nos narra. La testimonial mantiene los puntos de vista *muy* específicos, cargados con la moral, intelectualidad y capacidad profesional del personaje que relata, esta función estaría a manos de Fray Alberto y del Dr. Reygadas, particularmente. Para hablar de la función ideológica, el narrador daría un comentario más bien didáctico sobre la historia que se está contando. Esa es la función más cercana al trabajo filosófico, porque traza las conexiones morales, políticas, estéticas y religiosas; la función ideológica en *Crónica* conlleva tres pautas: una del aspecto erótico, otra del aspecto histórico y una más del aspecto autorreferencial. Cuando la narración termina

[242] *Crónica,* p. 435.
[243] Gérard Genette, *Op.Cit.*

comentándose a sí misma, la función ideológica se convierte en función directriz, que es una autorreferencialidad dentro de la ficción.

Retornando a la función ideológica, que es la que nutriría el sentido en una novela que también es filosófica,[244] hay un nihilismo que impera su idea del poder institucionalizado, lo que puede verse cuando el autor dice, por ejemplo, que entre Anselmo y Diego Rodríguez "existía la secreta complicidad de la fe en el fracaso,"[245] o cuando Anselmo y Diego concurren en el juicio de que "es horrible creer en la revolución y ser lo suficientemente honesto para saber que el destino de todas las revoluciones es una burocracia totalitaria,"[246] o cuando José Ignacio le dice a Pérez Manrique, burócrata a cargo del Festival de la Juventud: "No sé cuál es mi categoría, pero sí estoy seguro de que no pertenezco a ninguna clase. La que debería ser mi clase nunca ha sabido cómo serlo más que actuando a la sombra de ustedes y sacando provecho de su necesidad de nosotros."[247]

En este pesimismo también la gran ciudad es vista por el narrador como un ser vivo y para ello, son constantes las metáforas que buscan encontrar en sus rasgos los nexos que la unen con los seres humanos. Pero la ciudad en la que se desenvuelve la vida de la novela representa a la ciudad que la modernidad ha terminado por construir: un lugar en el que aparentemente prima la función, la acción, la actividad, el movimiento productivo, un lugar dispuesto según la geografía de la lógica de los resultados en donde sus habitantes no buscan tanto su comodidad como su emplazamiento en disposición a su trabajo, puesto que sus vidas parecen discurrir hacia la producción y hacia su alienación. Veremos más adelante que estas apariencias ocultan en el traspatio un sentido opuesto cuando veamos el carácter metafórico de la obra.

---

[244] Hay una reflexión sobre *Crónica* como novela filosófica en "Musil y García Ponce: literatura y crisis de la modernidad" de Luis Gabriel Rivas Castaño, en *Cuadernos de Literatura,* Bogotá (Colombia), 13 (24): enero-junio de 2008 (65-82).
[245] *Crónica,* p. 1005.
[246] *Crónica,* p. 1001.
[247] *Crónica,* p. 989.

Hay aquí un punto de empate que liga la narrativa de Juan García Ponce con la de Robert Musil. Luis Gabriel Rivas-Castaño hace visibles las relaciones específicas entre los discursos literario y filosófico dentro de *Crónica de la intervención* y *El hombre sin atributos.* Para ello parte de la explicación del proyecto de modernidad, entendido como "el resultado final de una confianza creciente en las posibilidades de la razón humana para desentrañar el sentido lógico de la realidad, y en la certeza en torno a la existencia de una unidad definida de pensamiento a la cual denomina yo,"[248] cuya representación en la novela es más bien para postular un crítica y presentar *la otra realidad*.

Es un saber común entre los estudiosos de Juan García Ponce, el deslumbramiento que ejercen sobre él sus autores favoritos, a los que dedica tanto ficciones, como una gran parte de su reflexión. *Apariciones*, una selección hecha y prologada por Daniel Goldin de ensayos de nuestro autor, abrigó su primera edición en el Fondo de Cultura Económica en 1987. Entre las mentes seleccionadas se repiten en esta antología los nombres de Thomas Mann y Robert Musil, lo que nos brinda una especie de mapa sobre la topografía intelectual donde García Ponce depositó su atención. Pero hay un nombre al que el mexicano no dedicó un ensayo en particular, un nombre más que conocido por él ya que tuvo la oportunidad de traducir tres de sus más importantes obras: *Eros y civilización, El hombre unidimensional* y *Un ensayo sobre la liberación*, los dos primeros en 1968 y el último en 1969. Ese nombre es Herbert Marcuse. En los tres libros mencionados Marcuse desarrolla ciertas ideas sobre la represión social de la que es inconsciente el hombre común, al que se le han recortado cualidades animales para poder embonar en un espacio social, y por tanto, ha quedado un hombre de una sola dimensión: la cultural. Pero esta idea no queda explicada tan burdamente, sino que se imponen ciertos saltos desde lo privado a lo público, tal y como lo desarrolla García Ponce en su *Crónica*, y no se puede negar que dentro de la novela hay un discurso que es a la vez literario y filosófico. El

[248] Rivas-Castaño, p. 70.

hecho de que Marcuse sea considerado como uno de los promotores de los movimientos estudiantiles y su vigencia dentro de la filosofía de la época en la escuela de Frankfurt no ha sido en vano. Por ejemplo, la idea de que "la psicología individual es así, en sí misma, psicología de grupo, en tanto que el individuo todavía tiene una identidad arcaica con la especie,"[249] lo que ha resultado como consecuencia de que "el metódico sacrificio de la libido es una desviación provocada rígidamente para servir a actividades y expresiones socialmente útiles, es cultura."[250] La relación de estas ideas no distan casi nada del pensamiento freudiano, Marcuse basa en el otro alemán la idea de que la cultura delimita la existencia del hombre en la sociedad y de igual modo lo hace en el terreno biológico e instintivo, lo cual fue necesario como precondición del progreso. La preservación social sería, en otras palabras, incompatible con la vida natural. Marcuse retoma en *Eros y civilización* las palabras de Freud: "la historia del hombre es la historia de su represión," por tanto, su antigua realidad, lo arcaico, debe ser abandonado en pos de la perduración de un aparato mental de la civilización: la alta cultura:

> Los impulsos animales se transforman en instintos humanos bajo la influencia de la realidad externa. Su «localización» original en el organismo y su dirección básica sigue siendo la misma, pero sus objetivos y sus manifestaciones están sujetos a cambio. Todos los conceptos psicoanalíticos (sublimación, identificación, proyección, represión, introyección) implican la mutabilidad de los instintos. Pero la realidad que da forma a los instintos, así como a sus necesidades y satisfacciones, es un mundo socio-histórico.[251]

Marcuse advierte un cambio en el sistema de valores desde el mundo primitivo al mundo civilizado: de satisfacción inmediata a satisfacción

[249] Marcuse, *Eros y civilización*, (Trad. Juan García Ponce 1989) p. 64.
[250] Marcuse, *El hombre unidimensional,* p. 17.
[251] *Eros y civilización,* p. 27.

retardada, del placer a la restricción del placer, del gozo en el juego a la fatiga del trabajo, de la receptividad a la productividad, de la ausencia de represión a la seguridad, “el recuerdo de los impulsos y las acciones prehistóricas sigue persiguiendo a la civilización: el material reprimido regresa y el individuo es castigado todavía por impulsos dominados hace mucho y por acciones que no ha hecho desde mucho tiempo atrás."[252] En García Ponce se advierte esta visión:

> Me sorprende la inclinación que sin advertirlo todos tenemos de ver realizados nuestros deseos en otros. Es como si, entonces, los otros nos afirmaran. Y a su vez, el que realiza el deseo, de un modo igualmente inconsciente, procede por imitación. O sea, juega a ser el otro. De esto podría inferirse que no somos nadie. Una comprobación de este estilo debería tener un casi infinito poder disolvente. Sin embargo, ocurre lo contrario. La sociedad, la civilización, la cultura están construidas sobre una inversión de nuestros auténticos deseos. Esta autenticidad es una comprobación de nuestro no ser. Pero como tiene que disimularse, se invierte. La tentación de ser el otro, de actuarnos en el otro, invertida, anula su negatividad y se transforma en un instrumento de coherencia. Todas las instituciones descansan sobre esta confusión. No ser nadie se convierte en una forma de ser.[253]

La discordancia entre el alto mundo de las ideas y la realidad también puede verse en las páginas del diario de Fray Alberto, como se sabe, uno de

[252] *Eros y civilización*, p. 67. Este pensamiento se aúna al de Michel de Foucault cuando se refiere a que hay mecanismos de poder que vigilan y regulan en todo momento la forma en que los individuos invierten el cuerpo y el pensamiento para mantenerlo dentro de los límites de la norma. El hombre, convertido en objeto jurídico y legal, es permanentemente susceptible de ser corregido, disciplinado, normalizado por este poder que, en otro lugar, llamó una “técnica de normalización.”[252]
[253] *Crónica,* p. 92.

los personajes sobre el que más recae la reflexión sobre el carácter moral de la crisis moderna, condición que sustenta el carácter existencial de este personaje. El diario es el confesionario de Fray Alberto y en él su pensamiento discurre sobre el tener una vida monacal y el deber de compaginarla con la vida real, y aunque ha roto los votos de castidad que comprometen al celibato monacal, para él el dilema más importante es el de la racionalidad sobre la fe:

> El oficio que elegí, mi oficio y en el que ya no creo. Palabras banales y terribles. No sé si miento. Al no creer en mi oficio, en lo que no creo es en mí mismo. Y de alguna manera, solitario y sin dueño, incapaz de encarnar en mi persona, pero vivo en tanto tal, el misterio subsiste. Su realidad, la necesidad de su realidad es más fuerte que yo. Conservo la memoria del antiguo rapto. La luminosidad del día, a la que iba a salir ahora, no ha cambiado. Pero todo está vacío. [254]
>
> Casi nunca reparamos en que nuestras actividades cotidianas crean para cada uno de nosotros un rito. Son ellas las que nos conducen. Todo mi sentido del ridículo se rebela contra la historia del cura que ha perdido la fe. Eso no tiene importancia. La fe no se pierde, se encuentra, observando cuidadosamente, pensando.[255]

El universo en la novela está regido por el deseo (y éste puede ser carnal o intelectual), pero gracias a ello se gesta una comunidad de personajes que, regidos por el deseo, conllevan una naturaleza subversiva y transgresora. El autor de *Crónica de la intervención* se aventura a los mismos campos intelectuales que Musil, cuya novela fue publicada en 1930 y es considerada por sus críticos como novela filosófica, dadas las elucubraciones

[254] *Crónica*, p. 274.
[255] *Crónica*, p. 279.

que parecen estar implícitas en la trama.[256] En palabras de Mauro Jiménez, la crítica que Musil realiza a la sociedad es una crítica mordaz a la ideología racionalista radical que la Ilustración portaba de una forma oculta entre otras muchas corrientes. Mauro Jiménez pone especial énfasis en la dilucidación de las bases pertinentes para clasificar una novela como filosófica, pues "se trata de realizar una lectura que respete el núcleo semántico original que el autor confirió a la obra"[257] pero lo filosófico estará destinado a desarrollarse en el ámbito estético más que en el creativo. Jiménez explica que la novela filosófica en ocasiones puede tener la misma finalidad que cualquier otro proyecto filosófico: el de plantear preguntas más que dar respuestas." Es interesante revisar las exigencias que catalogarían a una novela como filosófica que da Mauro Jiménez para hablar de *El hombre sin cualidades* y, más que un ejercicio comparativo, podríamos aventurarnos a revisar si esas exigencias se cumplen en *Crónica*.

La primera es el uso del discurso ficcional filosófico en una producción de formato novelístico, cuyo discurso principal se desarrolle con una inclinación con preferencia a la crítica sobre la narración de una acción, pero adaptado a la forma novelesca. Una regla general sería que la ficción que caracterizaría a la novela filosófica sea una ficción eminentemente realista en la que pudieran enfrentarse la realidad y la ficción en escenarios ya como utopías, ya como cacotopías.[258] Una vez enfrentada la realidad supuesta en la novela filosófica, se reflexionará a partir de la tensión generada entre el mundo existente y el mundo imaginado, de ahí la importancia de incluir intencionalmente una representación que sea factual. En el apartado anterior mencionábamos la representación de la realidad ya como estampas de personajes de la historia o también como reproducción de las ideas de una

[256] Mauro Jiménez, Graciela Wamba Gaviña, Luis Gabriel Rivas Castaño y Thomas Harrison, fueron los autores revisados.
[257] Mauro Jiménez, "La novela filosófica partir de *El hombre sin atributos* de Robert Musil" p. 111.
[258] Término acuñado por Jeremy Bentham en 1818 para referirse a lo opuesto de una *eutopía* (utopía). Parece ser que la palabra *distopía*, más utilizada en últimos tiempos como antónimo de utopía, fue tomada del inglés posteriormente.

determinada época, sistemas filosóficos,[259] ambas referencias serían igualmente válidas.

Pero esa ligación entre realidad y ficción no sería suficiente, haría falta también que los sistemas filosóficos no deben limitarse a la simple explicación de una fábula o mito, pues para que logre ser éste un elemento capital, es necesario que el narrador complemente su plena visión del mundo con los recursos novelísticos que tenga a la mano.[260] De esta manera, existe la posibilidad de un conglomerado de combinaciones para desplegar un ángulo filosófico a partir de diálogos, acciones de los personajes, peripecias y accidentes, y comportamiento ético. Una señal que advierte estar frente a una novela filosófica sería la inclusión, oculta o no, de ideas concernientes a un filósofo, sin embargo, el hecho de incluirlas no significa que la novela sea propiamente filosófica. Son precisamente el formato de la novela y los recursos del mismo que pueden optimizar el juego de los personajes ante la vida y mostrar "el meollo de la filosofía existencialista con su sola actitud vital."[261]

Así es como *Crónica* se completa como una novela histórica y filosófica, que a su vez habla desde su historicidad, es voz y crítica de un hombre en un punto de la historia:

> Durante el siglo pasado, la nacionalización de las ideas se producía con infinitamente mayor facilidad que su puesta en práctica ahora, cuando se pretende que no hay más ideas que las emanadas de nuestro propio suelo. Todavía la última dictadura se sentía descansar con seguridad sobre el positivismo. (…) Toda amenaza de ruptura

[259] Recordar cómo en *Las leyes de la hospitalidad* (de Pierre Klossowski) Georges Bataille encontró que la novela era una representación del fin de la época escolástica frente al positivismo, lo que también significa que la realidad se representa en la ficción en forma de ideas y no solamente de hechos.
[260] En García Ponce es posible encontrar un entramado que cumple con esas características, Esteban, las acciones ocurridas, etc.
[261] Mauro Jiménez.

> quedaba definitivamente eliminada. Al fin, la nación era una sola. En ese momento, se sintió capaz de probar al mundo su equilibrio.[262]

Y sin embargo, su novela no se encasilla bajo la marca estricta de una literatura de sucesos, sino que complementa una opción reflexiva bajo la que se desarrollan los personajes, es decir, un tipo de interés narrativo distinto a los de los grandes eventos extraordinarios. Gracias a que es una obra que más que respuestas, plantea preguntas, puede decirse que es una obra inserta en la ideología posmoderna, así como ocurre con el erotismo, los avatares racionales en los personajes conllevan una subversión del orden establecido, buscan alterar la forma actual de cohesión social y crear un nuevo individuo con ambiciones distintas a las que rigen la sociedad. La *Crónica* de García Ponce podría ser una respuesta a todo un esquema que ha dominado la vastedad de la historia o de la vida culta tanto geográfica como temporalmente, y la respuesta sería a la vez que racional en su forma, sensual en su fondo.

3.3 Mímesis, metáfora y representación

Mímesis

Ahora mismo sería interesante acudir a Paul Ricoeur, que comienza *Tiempo y narración* designando el tiempo humano como un “tercer tiempo”, que ocurre entre el tiempo del cosmos (cosmológico) y el de los procesos (fenomenológico); Ricoeur señala el relato como el mecanismo por el cual los dos anteriores se hacen comprensibles al hombre. Además de ello, la narración hace posible la comprensión del hombre por el hombre, también

[262] *Crónica*, p- 306.

datada por él como “ipseidad” (idea de sí mismo), noción que expone y aclara junto a la de “identidad narrativa”:

> Responder a la pregunta “¿quién?”, como lo había dicho con toda energía Hannah Arendt, es contar la historia de una vida. La historia narrada dice el *quien* de la acción. *Por lo tanto, la propia identidad del* quien *no es más que una identidad narrativa.* En efecto, sin la ayuda de la narración, el problema de la identidad personal está condenado a una antinomia sin solución (…). La *ipseidad* puede sustraer al dilema de lo Mismo y de lo Otro en la medida en que su identidad descansa en una estructura temporal conforme al modelo de identidad dinámica fruto de la composición poética de un texto narrativo.[263]

Aparte, formula la identidad narrativa como un “frágil vástago” que nace de los procesos cruzados de “ficcionalización de la historia” y la “historización de la ficción;” la identidad narrativa es, en propias palabras de Paul Ricoeur, “la asignación a un individuo o a una comunidad de una identidad específica.”[264]

Conjuntamente en *Tiempo y narración I* Ricoeur divide la mímesis en tres diferentes tiempos que serían mímesis I, II y III.[265] Esta división le sirve a Ricoeur para identificar tres momentos de la “figuración” que distingue de esta manera: “mímesis I” corresponde a la estructura pre-narrativa de la acción, Ricoeur le asigna la función de la *pre-figuración*, luego la “mímesis II” corresponde a la *configuración* de la escritura que marca el espacio en el cual se hace la mediación entre el antes y el después del estatus del texto, mientras la “mímesis III” le corresponde la *refiguración* en la que se inserta el espacio experiencial del momento de la lectura. Resumiendo la propuesta de

---

[263] Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*, México: Siglo XIX, 1999, pp. 997-998.
[264] *Ídem.*
[265] Recuperado de *La poética* de Aristóteles.

Ricoeur, a la “mímesis I” le corresponde la preconfiguración de los acontecimientos antes de ser comprendidos, recreados o contenidos en la escritura, a la “mímesis II” le corresponde la disposición de los acontecimientos en el texto, el cómo son pensados y presentados; y finalmente a la “mímesis III” le corresponde la recepción de esta disposición de los acontecimientos (la distribución del tiempo en la obra). Se comprende que hasta antes de la indagación filosófica de Paul Ricoeur, los anteriores estudiosos de la narración (vista exclusivamente como concerniente a la literatura), solo tenían en cuenta una idea cercana a la “mímesis II” ya que concentraban sus reflexiones en el momento de la creación. Por eso Ricoeur subraya la importancia de los estudios de los alemanes Hans-Georg Gadamer, Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser[266] sobre la experiencia en la estética de la recepción, pues Ricoeur se sirve de la propuesta de “fusión de horizontes” para exponer que la “mímesis III” no recae sobre un receptor inactivo, sino que es activo en el proceso de completar el círculo de la refiguración del mundo narrado, de aquí se crea la tensión entre los horizontes del pasado y el horizonte del presente.

En este punto nos propondremos establecer en *Crónica* la manifestación de la mímesis en la novela siguiendo las pesquisas que Paul Ricoeur encontró en la *Poética* de Aristóteles. Para continuar la búsqueda de la *mímesis I* es necesario decir que si bien, “la composición poética” de García Ponce no escapa del plano de su experiencia temporal, sabemos que su trama está enraizada efectivamente en cierta pre-comprensión de los hechos. Según Ricoeur es insustituible el reconocer que la trama es una imitación de la acción, para lo cual se requiere de identificar la acción *en general* tanto como las mediaciones simbólicas de la acción,[267] a partir de la que se identificarán además otros anclajes como fines, motivos, agentes, circunstancias y resultados de la acción. Dichos elementos forman la “red conceptual” con la cual se responden a las preguntas sobre el *qué*, *por qué*,

[266] *Tiempo y Narración Vol. I*, p. 148.
[267] Tomado en el estricto sentido de *lo* que alguien hace. Ricoeur, *Tiempo y narración I,* p.116.

quién, *cómo* y *con* o *contra quién* de la acción, su conocimiento es lo que el teórico llama *comprensión práctica*. En *Tiempo y narración I* podemos encontrar que la *comprensión práctica* y la *comprensión narrativa* son dos momentos distintos de la prefiguración, la segunda se refiere al dominio de las reglas que rigen el orden sintagmático de la trama, entendiendo por trama la mera disposición de los hechos en la acción completa de la historia narrada.

Otro concepto que resulta oportuno destacar es el *Dasein*, o "ser en el tiempo", Ricoeur lo recibe directamente de los estudios ontológicos de Heidegger[268] pero en cambio él lo manejará como *intratemporalidad*. El "ser en el tiempo" se subordina originalmente al tiempo de la naturaleza, al día como unidad divisoria entre uno y otro cambio de luz repetible.[269] Pero el día no es una medida abstracta, sino que pertenece al tiempo del universo, mismo que el hombre no pretende y ni siquiera imagina controlar. En el tiempo a prefigurar, este tiempo natural desaparece y se amolda a una disposición, por tanto, la *mímesis I* consiste en imitar o representar la acción previa comprensiones práctica y narrativa, incluyendo en la última una conciencia de que el tiempo imitado será un tiempo artificial y comprendido como producto de la acción humana.

La mitología que implica esta disposición en García Ponce, el tiempo a representar es un tiempo ya comprendido anteriormente y que aguardaba en su memoria; tanto la *comprensión práctica* como la *comprensión narrativa* que requiere Paul Ricoeur como competencias mínimas se patentizan en el autor mexicano, considerando que (el autor) tiene muy presente qué y cómo lo quiere contar, es posible advertir la malicia con la que planeó cuidadosamente la construcción de una novela a la que, como ya se ha hecho mención, dedicó alrededor de una década de trabajo. Las preguntas sobre el *qué*, *por qué*, *quién*, *cómo* y *con* o *contra quién* de la acción se conciben al grado tal de

---

[268] Ricoeur, ayuda a la comprensión de este concepto llevándonos al paradero de una noción que puede parecernos simple: el poder de calcular el tiempo en tanto que meditarlo. *Tiempo y narración I,* p.126-127.
[269] *Tiempo y narración I,* p.128.

formular las respuestas a modo de metáfora y con la intención de manifestar una revelación a la par que se imita y se representa la acción.

En la *mímesis II* lo que es imprescindible es un establecimiento del *como si*, y es el entorno ideal para comenzar a hablar de una ficción, concepto que se divide en dos acepciones contrarias, a) como sinónimo de la configuración narrativa y b) como antónimo de la "verdad histórica," pero para Ricoeur la palabra ficción designa la configuración del relato "cuyo paradigma es la construcción de la trama"[270] y la pretensión de verdad queda fuera, pues esta no es el área de discusión del tema. La mímesis II tiene la función de mediación que proviene de la *operación de configuración,* de ahí que destaque la importancia de ser conscientes al utilizar el término "construcción de la trama" en vez de simplemente "trama." La trama se encarga de mediar acontecimientos y la historia total (intelección), organiza los acontecimientos de modo que pueda reconocerse en ella el tema de la historia. El fruto de esto es que la trama media a través de sus caracteres temporales propios, integra factores que de otra manera son heterogéneos, reúne agentes, fines, circunstancias, resultados inesperados, etcétera, es decir, "pone de manifiesto el orden sintagmático de los componentes paradigmáticos de la acción,"[271] resultando de esto que el acto de construcción de la trama combina en proporciones variables dos dimensiones temporales: una cronológica, otra no cronológica. En *Crónica de la intervención* es factible distinguir el momento de la mímesis II como construcción de la trama gracias a que vemos en ella un manejo del tiempo *como si* de verdad pudiese encapsularse en las más de mil páginas de su extensión. Como por un juego del destino la construcción de la

[270] *Tiempo y narración I,* p.130.

[271] Por si no resultase suficientemente claro, las palabras precisas de Paul Ricoeur son: "El concepto de trama admite, realmente, una extensión más amplia: al incluir en la trama compleja los incidentes que producen compasión o temor, la peripecia, la agnición y los efectos violentos, Aristóteles equipara la trama a la configuración, que nosotros hemos caracterizado como concordancia-discordancia. Es este rasgo el que, en último término, constituye la función mediadora de la trama. Lo hemos anticipado en la sección anterior, cuando decíamos que la narración pone de manifiesto, en el orden sintagmático, todos los componentes capaces de figurar en el cuadro paradigmático establecido por la semántica de la acción. Este paso de lo paradigmático a lo sintagmático constituye la transición misma de mimesis I a mimesis II. Es el fruto de la actividad de configuración." *Tiempo y narración I,* p.132.

trama del escritor yucateco se hace ostensible con la intercalación de voces narrativas, de perspectivas, de sucesos infinitos tanto privados como sociales, pero además, García Ponce lo hace más palpable al llegar a la primera mitad de la narración cuando declara:

> ¿Pero quién es el novelista? Alguien organiza una cierta trama 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.[272]

Esta consideración para con el lector puede servirnos a propósito de que García Ponce está siempre en busca del lector ideal, busca un público formado al que no deja de educar a través de la experiencia estética. Este motivo nos lleva al momento de la mímesis III, que estábamos esperando: "La narración tiene su pleno sentido cuando es restituida al tiempo del obrar y del padecer en la mimesis III."[273] Lo que Aristóteles llamó *mimesis praxeos*, H.G Gadamer reconocería por aplicación.[274] Acompañando a Ricoeur, la mímesis III nos parece circular porque el punto de llegada anticipa al punto de partida y

[272] *Crónica Vol .I*, p. 512.
[273] *Tiempo y narración I,* p.139.
[274] En otras palabras, Gadamer nos dice que elaborar la situación hermenéutica significa obtener el horizonte correcto, pero también los prejuicios son el resultado de las experiencias que han formado un bagaje cultural. Por lo tanto, este horizonte es un producto social e histórico y, como método (comprender es también aplicar) encamisa los aprendizajes de los textos. Ver en: H.G. Gadamer, "Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica" en *Verdad y método I,* trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca: Sígueme, 1977, pp. 331-337

viceversa; esto es porque la meditación pasa nuevamente por el mismo punto pero a la vez a partir de otro punto de vista, lo cual quiere decir que hay un regreso al inicio del proceso por el que se forman las tradiciones.

El proceso que es circular termina y comienza nuevamente en la lectura, en el apartado: "Configuración, refiguración y lectura"[275] se explica cómo en la operación de la lectura tiene efectos la transición de la mímesis II a la mímesis III; los estudios de Iser[276] y Jauss[277] sobre la recepción (y que a su vez nos remiten a Gadamer con el concepto de *horizonte de experiencia*) son agentes que alumbran la idea de Ricoeur, ya que con ellos es posible detenernos a pensar sobre el efecto producido por el texto sobre el receptor. Para los dos alemanes, el texto es un conjunto de instrucciones que se ejecutan al igual que una pieza musical, y que en su momento manifiesta otra especie de creación supeditada a las habilidades y horizonte del lector.[278] El horizonte es el espacio imaginario donde ocurre la intersección entre mundo del texto y mundo del receptor, ya que dependiendo de sus limitaciones cobran significado las obras literarias. Sostener este plano de la mímesis III en la novela *Crónica de la intervención* aproximándonos a lo que Paul Ricoeur

---

[275] *Tiempo y narración I,* p.146-148.

[276]La aportación de Jauss se basa, en términos generales, en la idea de que la reconstrucción del horizonte de expectativas en el que una obra fue creada y recibida en el pasado hace posible postular preguntas a las que el texto ya daba una respuesta. De aquí que sea posible deducir cómo pudo haber visto y entendido la obra el lector antiguo. Este acceso, según Jauss, pone a la vista la diferencia hermenéutica entre la concepción pasada y la actual de una obra, hace consciente la historia de su recepción. Jauss continúa con las observaciones de Gadamer cuando dice también que el método tiene su lugar histórico, que cada ajuste de éste pertenece a una revolución científica y también el método puede agotarse y ser sustituido. Ver en: H. R. Jauss "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria," "Cambio de paradigma en la ciencia literaria" y "Experiencia estética y hermenéutica literaria" En: Dietrich Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1988, pp. 55-89.

[277] Algo que quizás fue pasado por alto antes de las aportaciones de la teoría de la recepción es la disparidad entre el polo artístico y el polo estético; el primero se refiere al texto creado por el autor y el segundo a las concretizaciones efectuadas por el lector. Así, Iser promueve los potenciales de significado, más que significados como tal. Nos dice Iser: "la comprensión consiste más bien en el proceso de fusión de esos horizontes que se pretende aislar entre sí" Ver en: W. Iser, "La estructura apelativa de los textos" y "El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético" En: En: Dietrich Rall, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1988, p. 99-121.

[278] Otro historiador y teórico francés, Roger Chartier, explica este fenómeno de las prácticas de lectura y sus efectos sociales. Revisar el título *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito,* México: Universidad Iberoamericana, 2005.

esperaría, estaría determinado por la memoria colectiva, por un conocimiento general sobre la producción literaria e histórica por las lecturas especializadas sobre el ’68 en México y el mundo, y sobre la disposición fundada previamente por las exigencias de nuestro horizonte de experiencia.[279] Curiosamente, García Ponce estaba al tanto de éste fenómeno y su novela más ambiciosa no sería la ocasión para malgastar la oportunidad de reflexionar una vez más sobre el fenómeno de la lectura:

> 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.[280]

Podríamos aventurarnos a pensar que Juan García Ponce estaba consciente de esta relación entre la extensión y la limitación de sus alcances como creador del texto, es decir, que su malicia inventiva alcanzó las categorías propuestas por los teóricos de la interpretación como Ricoeur, Iser, Jauss. De ser así, podemos permitirnos imaginar su sensatez para delimitar lo que le corresponde dentro del oficio de construcción de la trama, que correspondería a la mímesis I y II (polo artístico) y el que correspondería al momento reconfigurante de la mímesis III (polo estético).

---

[279] En un principio relativo, después de los años de obvia represión, los supuestos conspiradores (críticos, eso sí del entonces presidente): José Revueltas, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Gilberto Guevara Niebla, entre muchos otros, han hecho posible acercar los acontecimientos hasta nuestros días.
[280] *Crónica*, p. 208-209.

Metáfora

Comenzar por un breve análisis del título de la novela (*Crónica de la intervención*) puede ser una buena idea para acercarnos a la propuesta del autor, Gérard Genette, en *Umbrales* nos habla de cómo en los paratextos se nos presenta desde antes una configuración de lo que será el significado de la narración, es decir, que en el título y los epígrafes se puede encontrar el código semántico por el que se regirá después el cuerpo del discurso. Genette nos dice: "El título es esa suerte de bandera hacia la que uno se dirige; la meta que tenemos que alcanzar es explicar el título."[281] Como una "crónica," la novela va narrando todo lo que acontece en las calles desde distintas perspectivas: la del poder es recreada desde el discurso ironizado y la de los participantes de nos da en los actos de habla de Esteban y Mariana.

Pero también, detenernos en el título parece una buena idea para poner en práctica ciertas concretizaciones que nos surgen en el momento de la mímesis III; una lectura cuidadosa será suficiente para notar que no se trata en ella sobre una "intervención" en singular, inclusive podemos hallar, sobre todo en el plano intradiegético un gran número de "intervenciones", no obstante, cuatro son las indispensables. Primeramente, la intervención en el plano ficcional e histórico de los grupos militares en el Movimiento Estudiantil. En la novela se cuenta cómo se inmiscuyen los representantes del orden en una manifestación pacífica, y cómo vestidos de civiles es que abren los disparos y después lo hacen los militares uniformados desde el perímetro. Se destaca una violencia por la cual aquellos buscan establecer el orden y, de esta manera, hacen también "un basurero", no un enfrentamiento entre enemigos sino solo víctimas y verdugos.[282] Es ésta la intervención más

[281] Gérard Genette, *Umbrales,* México: Siglo XXI, 2001, p. 61.
[282] *Crónica Vol. II,* p. 434. "Los primeros disparos los hicieron militares sin uniforme, desde arriba. Después hubo otros muchos salidos de los soldados con uniforme que rodeaban la plaza."

evidente, la relacionamos inmediatamente con la historia y bastaría para un lector no demasiado exigente.

Comprendemos la segunda intervención como la irrupción de las prácticas eróticas de Mariana, Esteban, Anselmo y Fray Alberto en la vida íntima de María Inés y José Ignacio y viceversa, es decir, también como la iniciación de estos dos últimos en el ritual secreto.

La tercera es la intervención de la vida pública en la privada y los estragos de ello. En dos ocasiones María Inés y José Ignacio observan las manifestaciones desde lejos.

> Nadie consigue ser el mismo que era antes de unirse a la protesta cuando se forma parte de una columna humana que abarca no menos de cinco kilómetros (…). Cuatrocientas mil personas son una sola persona en la que se encierra la potencia y la variedad de los sentimientos y emociones de cuatrocientas mil personas (…). Además, a los lados de la interminable columna, desde los edificios entre los que avanzaba, el público también se convertía en participante (…). Los límites entre adentro y afuera parecían haberse borrado (…). Pero también, incluso, se podía participar en ella desde más lejos. En el noveno piso del edificio donde se encontraba una de las oficinas de José Ignacio, él y María Inés miraban la interminable columna de la que sabían formaban parte Mariana, Esteban y Anselmo.[283]

En una de esas ocasiones, Anselmo permanece tres días desaparecido, “había sido conducido en uno de los camiones el ejército” que María Inés y José Ignacio habían visto entrar a la universidad, al mismo

[283] *Crónica Vol. II,* p. 393-394.

tiempo que entraban carros blindados y tanques de guerra.[284] Esta intervención implica también los estragos que conlleva esa intrusión de los asuntos políticos en los íntimos; se narra que aunque después de la manifestación las actividades públicas siguen su curso y hay la sensación de que el Festival Mundial de la Juventud se celebrará en un ambiente festivo (ya que la fortaleza de las instituciones se había probado una vez más), en las múltiples realidades de la vida cotidiana muchos pierden algún familiar o amigo en la matanza, y los que se niegan a aceptarlo mantienen la esperanza y hacen filas en las comandancias. "Había muchos sobrevivientes de la matanza colectiva que estaban detenidos y de los que no se sabía el paradero. Mariana, Anselmo tenían que estar entre ellos," piensa Esteban mientras recorre la ciudad para ir a buscarlos a sus casas, solo después de una búsqueda con desesperación y enojo hacia ellos se le ocurre que podrían estar muertos. Esta intervención es definitiva, pues a partir de la falta de Anselmo y Mariana (y con el anterior deceso de Fray Alberto), se disuelve el rito erótico, secreto, del que todos eran parte.

La cuarta forma de intervención es la intelección, la participación de un creador de la realidad que se ofrece y quien dota de forma a ésta mediante el pensamiento vuelto escritura del autor, esto es: un convertir lo irracional en racional. La cuarta intervención, la última, es una intervención que está pensada para revelar, es la que formula la metáfora.

Si la cuarta intervención es por la que se formula la metáfora, la tercera la encierra. El autor hace un doble entramado que consiste, como ya se ha mencionado, en enlazar la historia con la ficción, pero no cualquier ficción, sino una erótica en la que (amén del clásico uso garciaponciano donde el erotismo marca la supremacía temática) se involucran una serie de antivalores a los cuales se enfrentan los personajes libertinos. Con este

[284] "Nadie se ocupó de saberlo porque nadie se ocupaba de seguir los pasos de su vida, pero Anselmo estuvo tres días perdido. Junto con otros muchos estudiantes, maestros, padres de familia, junto con muchas otras personas heterogéneas y que jamás imaginaron llegar a tener un lazo de unión, había sido conducido a una de las cárceles preventivas de la ciudad." *Crónica, Vol. II*, p. 419.

enfrentamiento García Ponce forma un microcosmos de significados antagónicos: por un lado se encuentran Esteban y su círculo en el que la mayoría están dedicados profesionalmente a disciplinas artísticas y/o contemplativas. Esteban es fotógrafo y tiene una mirada aguda e incisiva hacia todo lo que lo rodea, comenzando por su ocupación actual, prestando sus servicios para el Comité Organizador del Festival Mundial de la Juventud en el departamento encargado de ofrecer la imagen del país en progreso. Hay indicios en la novela que llevan al lector a pensar que es él quien da forma a toda la vida que se narra: desde el capítulo inicial rememora su encuentro erótico con Mariana y Anselmo, mientras intenta comprender la situación que vivió hacía apenas unas horas; es Esteban quien, encima, recuerda una y otra vez los hechos que vio en la calle durante la manifestación, y al final es quien vuelve legible la vida de Mariana y de Anselmo. Anselmo, profesor de Universidad, parte desde la primera escena a Japón, donde planea convertirse en monje y es, al parecer, el más audaz de los participantes en los ritos eróticos. Él lleva a Mariana con Esteban la primera vez que los tres se relacionan en un trío amatorio, y en sus cartas a Esteban lo hace cuestionarse si lo que vivió junto a él y Mariana, lo vivió realmente, mientras hace un guiño al carácter inasible de los hechos (también históricos) que se vuelven asibles mediante la escritura.

Fray Alberto, un sacerdote contrariado por no ser tanto un hombre de fe como sí profundamente racional y que se presta sin tapujos al ritual secreto, en un principio está enamorado de María Inés y aunque tiene oportunidad de estar con ella, también entra al rito de tomar a Mariana por María Inés, sustituyéndola en el juego de espejos donde ellas intercambian identidades. Mariana, gracias a su puesto al frente de una cátedra en la Universidad, también se involucra en la manifestación. A simple vista parece carecer de voluntad propia (rasgo general entre las figuras femeninas de García Ponce), ya que junto a María Inés es el objeto de sacrificio entre los rituales eróticos del grupo, sin embargo, tiene una conciencia de sí misma que le permite participar en el rito y despojarse de su identidad para unirse a la

persona que es María Inés mediante un tipo de sustitución y semejanza. María Inés y José Ignacio, esposos en la trama y personajes que corresponden con una clase alta mexicana de los años sesentas, se prestan también al rito, si no por inquietudes intelectualmente elevadas, sí de un interés por la experiencia. Todos estos personajes[285] que critican y desprecian desde una posición *snob* el ambiente político en el que se mueve el poder en el círculo a su alrededor, representan la libertad intelectual y sexual en la que la época en el mundo realmente se iniciaba. En la novela, este flanco significa la chispa de la existencia en toda la extensión de la palabra, pues reúne la naturaleza a la vez que gozada, intelectualizada, con una carga en extremo ideológica al unísono con Robert Musil y Herbert Marcuse.[286]

Por el otro flanco podemos señalar a Aurelio Pérez Manrique y Berenice Falseblood, encargados de dirigir el Comité del Festival y figuras claramente representativas de la burocracia mexicana dominante más acérrima. Pero también podemos ubicar aquí a Evodio, chofer de María Inés y José Ignacio Gonzaga, obsesionado con la esposa de su jefe al grado tal de observarla desde lejos, en tanto, ella deliberadamente se reúne en el rito con Fray Alberto, Anselmo y Esteban igual que como con su marido, mientras es incapaz de advertirlo. Evodio forma con sus compañeras de trabajo una sociedad secreta parecida a la de Esteban, sin embargo, a diferencia de aquella, la suya se rige más por meros instintos naturales inmediatos y los resentimientos generados en una vida falta de cuidados paternales. El rencor también por la imposibilidad de tener a María Inés e, incluso, la ineptitud para siquiera dirigirse a ella es el que lo lleva a asesinar a José Ignacio. Ramiro, hermano de otra empleada de los Gonzaga es, además de miembro de la pequeña sociedad de Evodio, un militar que tiene parte en la matanza y en la narración se sugiere que pudo haber sido el asesino de Mariana y Anselmo. Ramiro, un personaje descrito como otro ser incompetente para sobrellevar

[285] La novela hospeda una gran cantidad de personajes y otras tantas anécdotas donde se les describe, pero ésta es la cuenta de los más representativos.
[286] Este tema ya se desarrolla en el apartado “Intelección e ideología”.

emociones o pensar, disfruta de asesinar en la plaza durante la tarde-noche más trágica:

> No había moscas que tuviera que espantar con los brazos ese anochecer mientras avanzaba sin dejar de disparar junto a sus compañeros de batallón, pero Ramiro tenía una sensación parecida a la que experimentaba al cerrar el corral donde los cerditos se pegaban a las ubres de su madre armado con su largo cuchillo. Entonces se es el agente de la muerte. No es lo mismo que encontrar a Zenaida ahogada en el río. Ramiro no era capaz de identificar el dolor con el placer; pero Zenaida estaba como fuera de la vida, en cambio matar es parte de la vida. No importa que solo se obedezca. También a través de la obediencia se entra a uno mismo y en el desorden y la semioscuridad mientras avanzaban, sin romper filas, sin dejar de disparar, a veces era posible reconocer, distinguir claramente, el aspecto de algunas de las personas que caían.[287]

Estos dos últimos personajes son una versión más cercana y cotidiana de otra presencia que permanece tan latente como semioculta: el poder y sus representantes, mismos que deben obedecer e imponer el orden; de estos, el más caricaturizado y único al que el autor ni siquiera le concede un nombre propio reconocemos como el ex Presidente Gustavo Díaz Ordaz:

> Cuatro días después de la gran manifestación, el mandril con lentes de miope, la calavera hacia afuera y el cuerpo enclenque con el pecho atravesado por la banda presidencial, dijo una verdad en su informe anual a la nación y a un poder legislativo cuya invariable característica era que no legislaba más que bajo sus

[287] *Crónica, Vol. II*, p. 435.

> propias órdenes: en el curso del año, en todo el mundo, había podido advertirse que la juventud tenía una cierta tendencia a rebelarse contra los poderes establecidos.[288]

Aunque no justamente en iguales posiciones sociales y políticas y de manera más explícita que Aurelio Pérez Manrique y Berenice Falseblood, Evodio y Ramiro y el que identificamos como el ex Presidente de México conforman una unidad semántica que confronta a la de Esteban y los suyos; mientras aquellos representan la existencia y el deseo de ser, éstos representan la obediencia ciega, la ignorancia y su lado más sádico. Son Ramiro y Evodio quienes aniquilan a Mariana, Anselmo y José Ignacio, sus crímenes quedan impunes toda vez que de Mariana y Anselmo ni aparecen jamás sus cadáveres, ni el Estado se hace responsable de la matanza colectiva. De igual forma Evodio huye en la camioneta después de apuñalar a José Ignacio para no dejar absolutamente ningún rastro. La incompetencia de Evodio para comprender la libertad de María Inés y José Ignacio (o sus amantes) es también la incompetencia del Estado Mexicano para atender respetuosamente la libre expresión y manifestación de los jóvenes estudiantes y garantizar su seguridad. La representación del poder es grotesca, irónica y paródica y abarca desde su origen la falsedad de la Institución, la prepotencia, la imposición del miedo y la violencia de la que hace uso para perdurar en el poder. Obediencia e ignorancia frente a libertad de elegir, libertad de amar. Destrucción frente a creación. La metáfora a la que nos enfrentamos, metáfora viva en palabras de Paul Ricoeur, parece ser la metáfora del deseo en toda su extensión humana, esto es, el deseo de ser, de cambio y de liberación. Se encuentra aquí que la dinámica de la metáfora en la novela es la confrontación entre ambas partes.

Conviene traer a esta reflexión nuevamente al filósofo francés Paul Ricoeur, puesto que explica la metáfora viva ante todo como una tensión entre dos sentidos, y una característica *sine qua non* de ésta es la semejanza

[288] *Crónica, Vol. II*, p. 396.

por la cual se pueden establecer relaciones lógicas entre los dos sentidos en tensión:

> La metáfora es, sobre todo, el tropo por semejanza. Este pacto con la semejanza no constituye un rasgo aislado; en el modelo que subyace a la teoría de la retórica clásica, es solidario de la primacía de la denominación y de los otros rasgos que proceden de esta primacía en efecto, la semejanza actúa, en primer lugar, entre las ideas cuyos nombres son las palabras. Luego, ya dentro del modelo, el tema de la semejanza es casi inseparable de los de préstamo, desviación, sustitución y paráfrasis exhaustiva.[289]

El hermeneuta distingue entre dos innovaciones que él mismo propone: "en la metáfora, la innovación está en la producción de una nueva pertinencia semántica mediante una atribución impertinente", la metáfora permanece viva mientras son incompatibles el plano literal de la frase y el semántico. En la narración, en cambio, la innovación semántica se establece por la invención de la trama: "en virtud de la trama, fines, causas y azares se reúnen en la unidad temporal de una acción total y completa. Y es precisamente esta *síntesis de lo heterogéneo* la que acerca la narración a la metáfora."[290] En ambos casos, "lo aún no dicho" surge en el lenguaje, y es la "metáfora viva" la que hace pertinente lo que antes era inédito.

Ricoeur rescata el carácter bivalente de la "función referencial" de Roman Jakobson que combinada con la sintaxis logra establecer una relación del interior con el exterior del lenguaje, la idea que recupera del lingüista ruso es la siguiente: "[la función referencial] hace intervenir a la vez la combinación, interior al lenguaje, que une los elementos en el eje sintagmático, y la correspondencia que se establece entre un elemento de la

[289] Paul Ricoeur, *Metáfora viva*, p.234
[290] Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I*, p. 31.

cadena hablada y una realidad exterior al propio mensaje,"[291] pensando en esto, Ricoeur se pregunta por qué dicho principio de ambivalencia que conlleva la función referencial no podría a aplicarse la operación metafórica. Más adelante, en "El momento icónico de la metáfora", Ricoeur explica que la metáfora se analiza desde dos modos de relación semántica: primero literalmente, tomando la descripción del símbolo en el sentido restringido, luego icónicamente, "designando de modo indirecto otra situación semejante."[292] Este punto resulta interesante para analizar una novela como *Crónica*, en la que la "situación semejante" tiene relaciones con la literal y por eso es conveniente que se entienda como metáfora *la relación* entre los valores semánticos opuestos que se manejan en la novela, más allá de que lo que se narra en el plano público-histórico-referencial coincida con la historia nacional, la metáfora funciona por la *relación* de este campo semántico de la narración frente al campo semántico de lo privado-ficticio-imaginativo. La metáfora no sería la narración histórica incluida en la novela, sino la tensión entre lo simbólico (relación de valores opuestos) y su nueva pertinencia.

Estamos entonces de cara a un quehacer de interpretación en donde la clave del tópico a descifrar es una anteposición de íconos, por lo cual el vocabulario de lo dicho connota un significado no-literal. Correspondiendo con Ricoeur, la metáfora en *Crónica* "es capaz de extender el vocabulario, proporcionando una guía para nombrar nuevos objetos, u ofreciendo para los términos abstractos similitudes concretas (…). Pero la extensión del vocabulario es el menor de los efectos de esta aptitud para el desarrollo: en virtud de la semejanza podemos operar con nuevas significaciones."[293]

La operación que parece oportuna es instaurar al significado literal otro que sea no-literal, en donde la confrontación [Mariana-Anselmo-José Ignacio *versus* Evodio-Ramiro-Estado Mexicano] designe otra confrontación, la del [*deseo de cambio* frente a lo *oficialmente establecido]*. Dejando la última

[291] Paul Ricoeur, *Metáfora*, p. 244.
[292] *Ibíd.,* p. 253.
[293] *Ibíd.* p. 254.

confrontación más o menos abierta (deseo de cambio *versus* oficialmente establecido) se puede igualmente ir más allá, no solo tomando la metáfora en el ámbito político ya explicada, sino también en el de la cultura intelectual: posmodernidad *versus* modernidad, y esto pensando en contemplar el apartado anterior en el que se abordó el tema de Intelección e ideología en la obra. Juan García Ponce persiste a lo largo de la novela en la idea de que tanto las categorías sociales como leyes, estructuras y valores, así como la pretensión de fidelidad a los hechos en la narración, son imposiciones subjetivas y artificiales, y que el hombre-narrador está frente a ellos para otorgar una perspectiva racional:

> Pero yo solo soy un servidor de las palabras, carezco de voluntad (…). Nada repugna tanto al espíritu de la narración como la exigencia que él mismo se impone de interpretar los sucesos. Él –y concédaseme que por una vez vuelva a refugiarme en la neutralidad de esa tercera persona (…) –no desea ni busca más que el placer de contar; pero habitar en el espacio del mundo no es lo mismo que moverse libremente y sin meta en el campo de los sueños. Debe permitírsenos caer en la tentación de abandonar las interpretaciones y los conceptos e imaginar la escena como un puro suceso, un hecho que ya ha ocurrido y por lo tanto nada ni nadie puede sacar de la existencia determinada por el incesante transcurrir del tiempo (…). Si los sucesos se complican cada vez más es porque nos hemos propuesto seguirlos desde una absoluta fidelidad a su categoría de puros sucesos que no pueden tener sentido en el momento en que se producen.[294]

García Ponce dirige al lector hacia el entendimiento de que la interpretación del mundo no puede ser unívoca, pero además guía al lector

[294] *Crónica, Vol. II*, p.64-67.

hacia la abstracción de que cualquier interpretación se rinde a las disposiciones e inteligibilidad que exige el pensamiento, o más concretamente, la narración. Pero esta perspectiva racional no deja de lado la naturaleza humana, la congregación de Esteban cede a las voluptuosidades de la carne pero lo hacen sin culpa, previo total consenso y por el disfrute de lo que podría ser un ritual, al contrario de la brutalidad de la congregación de Evodio en la que, incluso, hubo una muerte accidental posterior a una relación incestuosa.[295] Lo que se intenta enfatizar, llegados a este punto, es cómo mediante un ejercicio intelectual puede darse forma a lo ilógico, pero no es algo lógico ni racional lo que mueve a las acciones humanas; el deseo (llanamente) puede entenderse y apreciarse con detenimiento desde un estado contemplativo, pero esto no implica que se subordine a la razón. Puede decirse entonces que la metáfora de la narración en *Crónica de la intervención* cumple con su función de mediadora –toda vez que hubo tensión y semejanza –entre el autor y el lector, entre mundo narrado y mundo real y que es, no obstante, metáfora viva.

Representación

Un término que ya es familiar en este trabajo, *la intelección* concebida como un método de acercarse a la historia de las sociedades no ha sido suficiente para el historiador francés Roger Chartier, e inclusive pareciera que al autor lo encuentra algo rígido. Para él que también se requirió de un cambio de enfoque que reconsidera las estructuras como productos de la representación "contradictorias y enfrentadas, por las cuales los individuos y los grupos den sentido al mundo que les es propio."[296] Chartier define su campo de trabajo

[295] La compañera de trabajo y pareja casual de Evodio, Zenaida, tiene una relación simultánea con Ramiro, su hermano carnal. La historia de este vínculo así como la escena donde ella muere son relatadas en el capítulo XIII, pp. 383-411.
[296] Roger Chartier, *El Mundo como Representación. Historia Cultural: entre práctica y representación.* Gedisa, Barcelona, 1992, pp. 45-62.

como uno tripartito y que no cabría en las tradiciones académicas hasta ese momento:

> (…) por un lado, el estudio crítico de los textos, ordinarios o literarios, canónicos u olvidados, descifrados en sus disposiciones y sus estrategias; por otro, la historia de los libros y de todos los objetos que llevan la comunicación de lo escrito; por último, el análisis de las prácticas que, diversamente, se apoderan de los bienes simbólicos, produciendo así usos y significaciones diferenciadas.[297]

Las relaciones del texto impreso y sus efectos en las nuevas formas de relaciones sociales son para él una buena razón para retomar los conceptos de Ricoeur de "mundo del texto" y "mundo del lector", las prácticas de lectura constituyen un objeto de reflexión en tanto que encuentra la pertinencia para bien de la historia de los textos impresos y la diversidad de las prácticas que pueden suscitar, ya que la lectura es un proceso determinado históricamente. Chartier no se queda con la definición puramente semántica del texto, sino que señala que las formas producen sentido y que mientras un texto sea estable en su escritura, confiere una significación y un juego de reglas inéditas cuando cambian los medios tipográficos que proponen su lectura.

Considera también que no debe ignorarse el hecho de que el acto de lectura lleva consigo espacios, costumbres y gestos que le son particulares, y la distancia de una fenomenología de la lectura que borrara todas esas modalidades, "una historia de las formas de leer debe identificar las disposiciones específicas que distinguen las comunidades de lectores y las tradiciones de cultura."[298] Se deben tener en cuenta toda una serie de consideraciones que van más allá de la distinción entre individuos alfabetizados y no alfabetizados, pues entre la totalidad de quienes pueden leer los textos no lo hacen de una sola manera, sino de múltiples maneras

[297] *Ibíd*. P. 6
[298] Chartier, *El mundo*, p. 6

que dependen de todos los contrastes entre unos y otros lectores y los procedimientos de interpretación varían por las costumbres que hacen las prácticas de lectura. Para Chartier es importante cómo los textos y sus prácticas crean sentidos para aquellos que los reciben y los socializan.

La anterior explicación sobre mímesis y metáfora obligan a examinar los estudios del historiador Roger Chartier, a propósito también de la vigencia de los estudios coyunturales sobre la historia cultural y la historia de las mentalidades,[299] pero sobre todo, a fin de comprender tanto usos y prácticas alrededor del concepto de *representación* como su pertinencia en el tema que nos atañe. El concepto de *representación* es tan importante para García Ponce como para advertir que en él confluyen tradiciones que, más que transmisoras de ideas y nociones, son receptoras y asimiladoras de las mismas. Según lo muestra el análisis de Roger Chartier, las acepciones de la palabra "representación" muestran dos sentidos aparentemente contradictorios: por un lado, la representación expone una ausencia, lo que supone una clara distinción entre lo que representa y lo que es representado; por el otro, la representación es la exhibición de una presencia, la presentación de una cosa o una persona.

La explicación que da el autor francés especifica que en la primera acepción, la representación es un instrumento de conocimiento que convierte en visible un objeto ausente mientras lo sustituye por una “imagen” que lo vuelve a la memoria, lo “pinta” tal cual es. Las imágenes pueden ser materiales y sustituyen el cuerpo ausente por un objeto que pueda o no parecérsele, como ejemplo trae a cuenta las figuras de cera, madera o cuero “que se colocaban encima del ataúd real durante los funerales de los soberanos franceses e ingleses ("cuando vamos a ver a los príncipes muertos en sus lechos de desfile, sólo vemos la representación, la efigie.")”[300] Sin embargo, las nociones que más convencen al autor se encuentran en los

[299] La teoría de la lectura, nos dice Chartier, “ha creado un espacio común para los intercambios entre la historia y la ficción.” Paul Ricoeur, *Tiempo y narración Vol. III.*, p. 901.
[300] Roger Chartier, *El mundo*, p. 12

diccionarios españoles, por ejemplo en *El tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias de 1611, donde tiene lugar el hallazgo de uso de la palabra en dos campos que le son esclarecedores en muy buena medida el jurídico: “encerrar en sí la personalidad de otro como si fuera él mismo para sucederle en todas sus acciones y direcciones” y el teatral: “presentación, la comedia o la tragedia; representantes, los comediantes porque uno representa al rey y así su figura como si estuviera presente, el otro representa el galán, otro la dama."[301]

Para Roger Chartier el sentido teatral es más interesante, ya que ofrece las opciones de *representación*, *representar*, *representante*, que hacen pensar en la transacción entre el mundo social y el teatral como una representación de representaciones, pues luego de su desplazamiento a la acción dramática vuelve al mundo social por medio de las tablas.[302] Y en los términos teatrales hay que pensar en lo representado que vuelve al mundo como un todo: la monarquía, el parlamento, el pasado, la naturaleza, la democracia. La relación que se da entre la imagen presente y el objeto ausente es, así pues, la *representación*, concepto que permite comprender con mayor precisión las divisiones y jerarquías del mundo social.[303] La consideración de Chartier es que el concepto de *representación* tiene más fuerza que el de las mentalidades en la Historia Cultural, pues pinta la raya de la identidad social a partir de lo que muestra, pero el autor también pretende aportar a la comprensión de la importancia de un concepto que, a su juicio, ha sido crucial para vincular las relaciones sociales con la manera en la que entre individuos o grupos se perciben a ellos mismos y a los demás. En este proceso de construcción de identidades, el historiador francés reconoce tres mecanismos (intelectual, práctico e institucional) que operan de forma

[301] Más que en los textos publicados de Roger Chartier, el desarrollo de esta idea es un poco más detallada en la conferencia dictada en la Universidad de Chile, “Poderes y límites del concepto de representación” del 24 de octubre de 2016, (min. 35:16) recuperada en el enlace: https://www.youtube.com/watch?v=8OQzKmpT4_Y&t=42s
[301] P. 70.
[302] Sobre todo tomando en cuenta que, por ejemplo en el teatro isabelino se presentaban ante un público de cuatro mil personas.
[303] Chartier, *El mundo*, pp. 45-62.

simultánea en dicho proceso constructivo que conforma la noción de "representación colectiva."[304] Nadie explicaría los tres mecanismos de la construcción de identidades tan correctamente como el mismo doctor Chartier:

> (…) en primer lugar, el trabajo de clasificación y de desglose que produce las configuraciones intelectuales múltiples por las cuales la realidad está contradictoriamente construida por los distintos grupos que componen una sociedad; en segundo, las prácticas que tienden a hacer reconocer una identidad social, a exhibir una manera propia de *ser en el mundo*, significar en forma simbólica un *status* y un rango; tercero, las formas institucionalizadas y objetivadas gracias a las cuales los "representantes" (instancias colectivas o individuos singulares) marcan en forma visible y perpetuada la existencia del grupo, de la comunidad o de la clase.[305]

Pero otro de los significados del concepto, Chartier lo encuentra en el *Diccionario de las autoridades* como: "manifestar en el exterior algo, alguna cosa de algo que le falte." El énfasis que hace sobre la palabra "falte" lo asimila como un asunto no solo de la representación del pasado, de lo ausente, sino estimando también que por medio de la violencia o de la manipulación, las representaciones son utilizadas y forzadas para hacer presente algo que no hay. De aquí la persistencia del autor en que el estudio de las representaciones deba enfocarse en el estudio de los cambios y relaciones que se hacen a partir de las representaciones, y ya que las fuentes del trabajo histórico son los textos habría que defender la idea de la representación del relativismo y del escepticismo, esta fase de su reflexión parece responder a un cuestionamiento ético de las prácticas.

---

[304] Llamada también "mentalidad".
[305] Roger Chartier, *El mundo*, p. 11

Pero volviendo a la utilización forzada del concepto ligada a la última noción con la que el autor se queda, se aclara que “la propuesta tiene por objetivo rearticular las prácticas culturales sobre las formas de ejercicio del poder,” ya que las prácticas que se hacen con la representación al utilizarla más bien como una ilusión, como algo que no existe, tienen que ver con el “retorno a lo político,” perspectiva basada en la supuesta prioridad de la libertad del individuo. La orientación de las cavilaciones de Chartier que aquí tienen lugar va en la búsqueda de observar los cambios en el ejercicio del poder que van generando relaciones sociales nuevas, acomodándolas según sus nuevos alcances, para describir las nuevas prácticas políticas así como sus efectos en el uso de la *representación* tiene una serie de denominaciones que van de la “violencia de la representación,” “violencia de la imposición,” y “dominación simbólica.” El funcionamiento de éstas es un cierto aprovechamiento ejercido sobre quienes reciben la representación, quienes toman el señuelo como real y que toman las señales visibles como índices seguros de una realidad que no es. Retomamos sus palabras para explicar las consecuencias de dicho fenómeno:

> Así encubierta, la representación se transforma en máquina de fabricar respeto y sumisión, en un instrumento que produce una coacción interiorizada, necesaria allí donde falla el posible recurso a la fuerza bruta: "Las únicas personas de guerra no están disfrazadas de este modo, porque de hecho su parte es más esencial, se establecen por la fuerza, los otros por el fingimiento." Cualquier reflexión sobre las sociedades del Antiguo Régimen sólo puede inscribirse en la perspectiva así trazada, doblemente pertinente. En el estudio de la posición "objetiva" de cada individuo como dependiente del crédito que aquellos de quienes espera reconocimiento acuerdan a la representación que él da de sí mismo. En la comprensión de las formas de dominio simbólico por el "aparato" o "artificio" tal como lo define La Bruyere, como corolario de

> la ausencia o desaparición de la violencia inmediata. Es en este proceso de larga duración de la erradicación de la violencia, convertida en monopolio del Estado absolutista, que debemos inscribir la importancia creciente de las luchas de representación cuya postura es el ordenamiento, la alineación y, por tanto, la jerarquización de la estructura social en sí.[306]

No era intención inicial volver al texto de Musil como referencia del de García Ponce, sin embargo, las relaciones entre *El hombre sin cualidades* y *Crónica de la intervención* llegan todavía hasta este punto del análisis gracias a Chartier, por quien podemos ver que una de las cosas que se hace en sendos textos con respecto a la representación, es evidenciar la violencia de la imposición que en los cambios del poder en contextos tan distintos pudieron surgir: por un lado, en "Viena, la antigua capital de la imperial y real corona austrohúngara que Musil, haciendo un magistral juego de palabras, llama Kakania, refiriéndose al doble carácter de la corona –Kaiserlich y Könerlich" tiene lugar la llamada "Acción Paralela", que por un lado consta de las preparaciones de Alemania para celebrar el mandato del Kaiser Guillermo en 1918, por el otro, hacer coincidir con los festejos del reinado Francisco José, quien cumple muchos años de gobernar, y a quien se le considera Rey de la paz. Sin embargo, en la ficción de Musil, la Acción Paralela no logra encontrar la idea unificadora en torno a la cual realizará la celebración de paz, mientras que en la historia, la celebración no llega a ser posible, pues la guerra destruirá los imperios centrales. En *Crónica* la evidencia de la representación por violencia se da cuando el Estado pone particular empeño en mostrar una imagen de progreso, una representación de algo que no existe, y esta representación se apoya tanto en el discurso como en el excesivo despliegue de medios para la celebración del Festival Mundial de la Juventud.

[306] Chartier, *El mundo*, p. 59.

La relación de las observaciones de Roger Chartier con la novela *Crónica de la intervención* está orientada a la imposición de una representación: primeramente, la deliberada apariencia de paz, orden y progreso, y segundo, la matanza como la acción y error de otros, no del gobierno presente se vuelven una producción artificial del sentido. Los gastos esforzados por una celebración de estabilidad mientras la paz civil se tambalea, es una representación violenta y por imposición. La violencia en la representación, que no ya la violencia brutal como práctica del poder se vuelve visible toda vez que en años posteriores al 2 de octubre de 1968, el Estado Mexicano ha tenido que afrontar un papel en el que se deslinda de la responsabilidad, y haciendo patente un error del pasado, un error de otros. El hecho de que hasta hoy no se sepa el número preciso de manifestantes caídos aquella noche en Tlatelolco puede darnos la pauta para pensar que en este caso, el Estado no ha podido sustituir la representación ni siquiera a manera de ilusión, solo quedó el desentendimiento sobre un suceso en donde el autoritarismo no fue suficiente para garantizar control alguno sobre el manejo del mismo y sus consecuencias.

La memoria juega un papel decisivo en *Crónica de la intervención,* Jorge Volpi rescata una frase con la que se conmemora el '68 en México: "El 2 de octubre no se olvida"[307] para decir que a pesar de la represión y de los muchos intentos del estado de borrar las huellas de este suceso, se escribió y se sigue escribiendo con el objeto de no perder de vista que además del asesinato de una colectividad hubo persecuciones, tortura y cárcel, de los cuales quedan testimonio y a la larga también estudios con amplio sentido crítico y no en el que privan las emotividades. La historia de por sí era imposible de ocultar si tantos en su momento la siguieron de cerca. Durante las manifestaciones previas en las publicaciones *Siempre!*, *La cultura en México*, en el periódico *Excélsior* salían acalorados debates, críticas y discusiones; después del 2 de octubre las publicaciones cesaron, pero poco a poco fueron saliendo a la luz títulos como *La noche de Tlatelolco* de Elena

[307] Epílogo a *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968.* P.417.

Poniatowska, *Postdata* de Octavio Paz, *Los días y los años* de Luis González de Alba, *La democracia en la calle* de Gilberto Guevara Niebla, *El hábito de la utopía* de César Gilalbert, *México: una democracia utópica* de Sergio Zermeño, *Memorial del '68* de Álvaro Vázquez Mantecón, *Crónica 1968* de Daniel Cazés, *Pensar el '68* de Raúl Álvarez Garín, *Si muero lejos de ti* de Jorge Aguilar Mora, *Muertes de aurora* de Gerardo de la Torre, *Palinuro de México* de Fernando Jordán. Ahora los títulos son incontables y se unen a filas de publicaciones mexicanas y extranjeras y abarcan desde poesía y novelas hasta ensayos y guiones de cine.

En este capítulo se tuvo la intención de analizar *Crónica de la intervención* como un texto que por medio del uso retórico de la historia, y que además conlleva un fondo filosófico y teórico. La constancia autoral en la "ilusión controlada" de la que Paul Ricoeur habla en *Tiempo y narración III*[308] se cumple en la medida de que los préstamos que la novela toma de lo real conciernen a la función representativa de la imaginación histórica. Nos dice Ricoeur que cuando se trata el horror como objeto, éste "va unido a acontecimientos que no se deben olvidar jamás,"[309] por ello la función de la ficción en la memoria de lo horrible es una derivación del poder del horror. Sin embargo la proposición de *Crónica de la intervención* como novela histórica no se relaciona con *lo real* de la historia en ella, pues las evidencias abundan, sino en la reflexión anotada en ella sobre la construcción de este discurso y los mecanismos por los cuales la historia se vuelve ficción, por lo tanto, la cualidad más valiosa de la novela es su propio detenimiento en sí misma sobre lo que es la construcción de la trama y la representación de aquello que el poder intentó representar pero que estaba ausente.

[308] Ricoeur, "Ficcionalización de la historia" en: *Tiempo y narración III, p. 908.*
[309] *Ibíd*. 912.

Conclusiones

A pesar de lo extraordinario de su configuración como novela histórica *Crónica de la intervención* no ha sido tanto un objeto de estudio como sí lo fueron otras obras, por ejemplo, *Noticias del imperio* de Fernando Jordán, que cada año aumenta su número de investigadores. Pero esta peculiaridad en *Crónica* con más razón puede decirse de la obra ensayística de su autor, así que el abonar aunque sea mínimamente a su indagación es ya penetrar en cierta medida el pensamiento de uno de los más importantes escritores mexicanos del siglo XX.

Tras haber finalizado el ejercicio de investigación literaria e histórica sobre *Crónica de la intervención* observo que Juan García Ponce utiliza distintas técnicas narrativas para entramar las narraciones ficcional y factual, una de las cuales es mezclar una serie de situaciones que incluyen lugares y personajes ficticios, como Mariana, Esteban, María Inés, Anselmo, José Ignacio; con lugares, personajes y situaciones que sí existieron en la realidad, como Gustavo Díaz Ordaz, la construcción de los recintos universitarios, las oficinas donde el Comité organizaba los Juegos Olímpicos (1968), los lugares más públicos como la Plaza de las Tres Culturas y las manifestaciones sociales en la víspera de la festividad que terminaron en un asesinato masivo.

Otro aspecto de la técnica narrativa de García Ponce es la de no llamar a las cosas referidas por su nombre, sino hacerlas coincidir cualitativamente con los rasgos de los modelos originales, así, el nombre del ex presidente de México no se menciona, y los Juegos de la XIX Olimpiada que en realidad tenían lugar casi a la par de la matanza del 2 de octubre, han sido representados por otro nombre que los designa: Festival Mundial de la Juventud. En la ficción de la novela la ironía es uno de los recursos literarios más utilizados por el autor, tanto así que hay fragmentos en los que se parodia el tono del discurso oficial del Estado. De esta suerte funciona el entramado entre realidad y ficción contada por Juan García Ponce.

Con estos recursos Juan García Ponce establece en *Crónica* una postura política sobre la represión durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, caricaturizándola severamente y utilizando descripciones de los actores principales alrededor del suceso sangriento, y al hacerla evidente, la condena. Hay un aprendizaje histórico que supone un mensaje vedado que los autores literarios en el momento de los hechos no podían contar, esto también puede evidenciarse al verificar que Juan García Ponce escribió la novela catorce años después de los acontecimientos. El mensaje vedado se formula en la alegoría de narrar una ficción que en realidad quiere contar un hecho factual. Sin embargo, más que una postura política la del autor es una postura ideológica, misma que queda expuesta a partir de la intelección y ordenamiento de los hechos. Desde sus personajes se hace evidente la conciencia social del autor en tanto que enfrenta simbólicamente a aquellos con quienes su pensamiento coincide contra los que representan el sistema político. Así que con "intelección" no me refiero exclusivamente a los hechos que fueron elegidos de la realidad, sino a esta cuidadosa disposición de un contraste de valores opuestos. Además habrá que decir que la represión no solo se hace evidente caricaturizándola; pues igualmente los personajes ficticios antagónicos son utilizados para representar la torpeza y brutalidad del estado. Los ejemplos más evidentes son Evodio y Ramiro, en quienes se encuentran los rasgos que al autor le parecen más mortíferos: la ignorancia y la obediencia, los cuales en la realidad sirvieron al Estado Mexicano para perpetrar un crimen impune por medio del Batallón Olimpia.

Después de encontrar en la novela las cuatro formas más importantes de intervención puedo decir que entre la tercera (que es la metáfora) y la cuarta (que comprende el campo de la intelección) se logra el doble entramado que enlaza historia con ficción: una historia social y política más una ficción erótica en la que se ponen en juego una serie de valores opuestos donde la contraposición específica es la de los personajes libertinos e intelectuales ante los destructivos y asesinos. La metáfora comprendida como Ricoeur la expone cuando dice que "es capaz de extender el vocabulario,

proporcionando una guía para nombrar nuevos objetos, u ofreciendo para los términos abstractos similitudes concretas" hace posible instaurar al significado literal otro que es no-literal, en donde la confrontación [Mariana-Anselmo-José Ignacio *versus* Evodio-Ramiro-Estado Mexicano] designa también la confrontación de [*deseo de cambio* frente a lo *oficialmente establecido]*. Esta concretización también nos da impulso para llegar a Roger Chartier, y comprender que la representación puede llegar a ser violentada conforme a los distintos intereses que se van dando con las crisis políticas, por ello la pertinencia de ambas nociones de "representación": como una manera de designar algo que ya no está presente, y además como algo que incluso nunca estuvo. Por ello es que en esta novela hay un doble decir la realidad: el decir oculto, formulando un discurso de lo factual sin nombres y uno ficcional con nombres pero que también dice lo que se supone que el discurso factual no dice. Más que un aprendizaje histórico es una nueva forma de decir la ficción histórica.

Así mismo es necesario concluir que la mitología validada por García Ponce, el tiempo a representar es un tiempo ya comprendido anteriormente y que aguardaba en su memoria; tanto la comprensión práctica como la comprensión narrativa que requiere Paul Ricoeur como competencias mínimas se hacen presentes en la narración del autor mexicano, considerando que para el momento de la creación tiene ideada la logística precisa con la que habrá de contar. Sabemos que la trama de García Ponce está enraizada en una evidente pre-comprensión de los hechos.

Por otro lado, la mímesis II tiene la función de mediación que proviene de la operación de configuración. En *Crónica de la intervención* es factible distinguir el momento de la mímesis II como construcción de la trama y gracias a que vemos en ella un manejo del tiempo como si de verdad pudiese encapsularse en las más de mil páginas de su extensión. La construcción de la trama garciaponciana se hace presente con la intercalación de voces narrativas, de perspectivas, de sucesos infinitos tanto privados como sociales.

De *Crónica,* como de toda obra literaria se esperaría un “horizonte” como espacio imaginario donde ocurre la intersección entre mundo del texto y mundo del receptor, ya que dependiendo de las limitaciones o conquistas intelectuales del último cobran significado las obras literarias. Sostener este plano de la mímesis III en la novela *Crónica de la intervención,* aproximándonos a lo que Paul Ricoeur esperaría, estaría determinado por la memoria colectiva, por un conocimiento general sobre la producción literaria e histórica de las obras que anteceden a la novela.

Por último debería decir que la relación de las observaciones de Roger Chartier con la novela *Crónica de la intervención* está orientada a la imposición de una representación: primeramente, la deliberada búsqueda de una apariencia de paz, orden y progreso qué ofrecer al mundo espectador, y en segundo lugar, la matanza como la “acción y error de otros” y no del Estado Mexicano se vuelven una producción artificial del sentido. Los gastos esforzados por una celebración de falsa solidez política mientras la estabilidad civil se tambalea, es una representación violenta realizada por imposición del poder.

Bibliografía

Aínsa, Fernando. "Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico". *Casa de las Américas.* No.1. (Enero-Marzo, 1996).

Albarrán, Claudia. “Inés Arredondo y el México de los años sesenta”. En *Revista del Instituto Tecnológico Autónomo de México*. No. 60-61, año 2000. Pp. 19-46 recuperado el 20 de octubre de 2017 en: http://mef.itam.mx/es/54/contenido/ines-arredondo-y-el-mexico-de-los-anos-sesenta

_____ y Pereira, Armando. *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo. 1947-1968*. México: UNAM. 2006.

Altamirano, Carlos (Editor). *Historia de los intelectuales en América Latina.* Buenos Aires: Katz. 2010.

Ankersmit, Frank. “La experiencia histórica.” Discurso 1993. Traducción de Guillermo Zermeño Padilla y Fausto José Trejo. Documento en línea en formato PDF.

_____ “Representación, presencia y experiencia sublime” en: *Historia y Grafí.* No. 27. 2006.

_____ *Historia y tropología. El surgimiento y la caída de la metáfora.* Barcelona: FCE. 2004.

Asamblea de Intelectuales, Artistas y Escritores. “Manifiesto” en *Excélsior*. 05 de octubre de 1968. Recuperado el 02 de marzo de 2018 de: Centro Virtual de Información y Documentación La ruptura: http://investigacionlaruptura.org/blog/los-intelectuales-y-el-m68

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós. 2002.

_____ S/Z. México: Siglo XXI. 1970.

Batis, Huberto. *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*. México: CONACULTA. 1985.

Beristáin, Helena*. Diccionario de retórica y poética.* México: Porrúa. 2006.

_____ *El análisis estructural del relato literario.* México: UNAM Limusa Noriega Editores. 1999.

Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama. 1999.

Bovero, Michelangelo, "Lugares clásicos y perspectivas contemporáneas sobre política y poder." En: *Fundamentos del poder político.* México: REI. 1990. pp. 37-39.

Bruckmann, Mónica. "Los movimientos sociales en América Latina, un balance histórico". En: *Semináro Internacional REG GEN: Alternativas Globalização* (8 al 13 de Octubre de 2005) Brasil: UNESCO. 2005. Recuperado el 7 de marzo de 2018 en: http://www.medelu.org/IMG/article_PDF/article_35.pdf

Brushwood, John. *México en su novela*. México: FCE. 1973.

Cadena, Agustín. "Medio Siglo y los sesenta" en: *Casa del tiempo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. 1998. Recuperado el 5 de abril de 2017 en: http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/cadena.html

Canal, Jordi y González Calleja, Eduardo. *Guerras civiles, una clave para entender la Europa del siglo XIX y XX* pp. 25-38. Madrid: Casa de Velázquez, 2012. Publicación en Open Edition Books: 07 marzo 2017 EAN (publicación papel): 9788496820791 EAN electrónico: 9788490961384 173 p. recuperado el 30 de mayo de 2018 en: http://books.openedition.org/cvz/1094?lang=es

Cartas, Ricardo. *Novelas del 68.* Entrada del 10 de mayo de 2018 en: http://ricardocartas.com/2015/03/novelas-del-68/

Castillo, Heberto. *Si te agarran te van a matar*. México: Ediciones Océano. 1983.

Cazes, Daniel. *Crónica 1968.* México: Plaza y Valdés. 1993.

Certeau, Michel de. *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*. México: Universidad Iberoamericana. 2002.

_____ Michel de. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana. 2006.

Chartier, Roger. "Poderes y límites del concepto de representación" conferencia dictada en la Universidad de Chile el 24 de octubre de 2016, (min. 35:16) recuperada en el enlace: https://www.youtube.com/watch?v=8OQzKmpT4_Y&t=42s

_____ *El Mundo como Representación. Historia Cultural: entre práctica y representación.* Barcelona: Editorial Gedisa. 1992.

_____ *Sociedad y escritura en la Época Moderna. La cultura como apropiación.* México. Instituto Mora. 1995.

_____ *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito.* México: Universidad Iberoamericana. 2005.

Cosío Villegas, Daniel. *Historia general de México Vol. II.* México: Siglo XXI. 1994.

D'Aquino, Alfonso. "Juan García Ponce. Signos de contradicción". Recuperado en: *Letras Libres*, del 31 de diciembre de 1999. En sitio web: http://www.letraslibres.com/mexico/juan-garcia-ponce

_____ "Juan García Ponce (1932-2003)." En *Letras Libres*. 29 de febrero de 2004, en: https://www.letraslibres.com/mexico/juan-garcia-ponce-1932-2003

Delumeau, Jean. *El miedo en occidente.* España: Taurus. 1978.

Díaz de la Serna, Ignacio. *Del desorden de Dios*, *ensayos sobre Georges Bataille.* México: Aguilar. 1997.

Díaz y Morales, Magda (coordinadora). *Homenaje a Juan García Ponce*. Imagen Primera *y* La Noche *cincuenta años después*. México: CONACULTA- INSTITUTO VERACRUZANO DE LA CULTURA. 2015.

_____ *El erotismo perverso de Juan García Ponce. Lenguaje y silencio.* Xalapa: Universidad Veracruzana. 2006.

Diccionario de Escritores Mexicanos. T. III. México: UNAM- Siglo XX. 1993.

Enciclopedia de la literatura Mexicana. Octubre 06 de 2017. Consultado el 5 de septiembre de 2017 en: http://www.elem.mx/institucion/datos/1848

Fernández Christlieb, Paulina y Rodríguez Araujo, Octavio. *La clase obrera en México en el sexenio de Tlatelolco (1964-1970).* México: UNAM: Siglo XXI. 1985.

Fernández, Arturo. "Herbert Marcuse, la racionalidad tecnológica unidimensional como aporte a la teoría crítica". En: *Postdata*. Vol. 16. No. 1. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ene/jun 2011. pp. 111-123. Recuperado el 15 de marzo de 2018 en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-96012011000100006

Flores Olea, Víctor en: Luciano Concheiro y Ana Sofía Rodríguez. *El intelectual mexicano: una especie en extinción*. México: Taurus. 2015.

Gadamer, H.G. *Verdad y método.* Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme. 1977.

_____ “Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica”. En Dietrich Rall. *En busca del texto, teoría de la recepción literaria.* México: UNAM. 2001. Pp. 19-29.

García Ponce, Juan. *Autobiografía precoz.* México D.F.: CONACULTA, 2002.

_____ *Cruce de caminos.* Xalapa: Universidad Veracruzana. 1965.

_____ *Revista mexicana de Literatura* en el número 1-4 enero-abril de 1961. Pp. 76-77.

_____ “La nacionalidad de las ideas” en *Siempre!* No. 34 del 21 de agosto de 1968.

_____ *Desconsideraciones.* México: Joaquín Mortiz. 1968.

_____ *El reino milenario*. Montevideo: Arca. 1969.

_____ *Encuentros*. México: FCE. 1972.

_____ *Apariciones.* México: FCE. 1987.

_____ “La Kakania inmortal” en *Revista de la Universidad de México*. No. 447. Abril de 1988.

_____ *Crónica de la intervención, Vol I y II*. México: Lecturas Mexicanas-CONACULTA. 1992.

_____ *Cinco mujeres*. México: Conaculta/Del Equilibrista. 1995.

_____ *Personas, lugares y anexas*. México: Joaquín Mortiz. 1996.

_____ *Tres voces. Ensayos sobre Thomas Mann, Heimito von Doderer y Robert Musil.* México: Aldus. 2000.

_____ *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*. Barcelona: Anagrama. 2001.

_____ “Otra vez con sentimiento. En el centésimo aniversario de Luis Cernuda” en: *Letras libres* 53. Mayo 2002.

Genette, Gérard*. Umbrales.* México: Siglo XXI. 2001.

Gil, Eve. “Las influencias alemanas de Juan García Ponce*,” Revista Casa del Tiempo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. No. 54. Pp. 3-4.

Gliemmo, Graciela. “Crónica de la intervención. El desnudo de una escritura.” Recuperado el 5 de septiembre de 2017 en: http://www.garciaponce.com/wp-content/uploads/2016/05/ensgliemmo03.pdf

González Casanova, Pablo. *La ideología norteamericana sobre inversiones extranjeras.* México: ENE-IIE-UNAM. 1955.

Granja Sáinz, José Luis de la. “Disidencias en el exilio. La valoración de Manuel Tuñón sobre Ruedo Ibérico y Jorge Semprún a través de su correspondencia con Max Aub.” En *Bulletin d’Histoire Contemporaine de l’Espagne*. 2017. No. 52. Pp. 189-200.

Greimas Algirdas, Julien. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos. 1987.

_____ y J. Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje.* Madrid: Gredos, 1990.

Guevara Niebla, Gilberto*. La libertad nunca se olvida.* México: CAL Y ARENA. 2004.

Guzmán, Martín Luis. *La sombra del caudillo.* México: UNAM. 1987.

Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos. 1971. http://confabulario.eluniversal.com.mx/juan-garcia-ponce-12/

Ingarden, Roman. “Concretización y reconstrucción.” En Dietrich Rall. *En busca del texto, teoría de la recepción literaria.* México: UNAM, 2001. Pp. 31-54.

Iser, Wolfgang. “La estructura apelativa de los textos.” En Dietrich Rall. *En busca del texto, teoría de la recepción literaria.* México: UNAM. 2001. Pp. 99-109.

Jauss, Robert, “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia.” En Dietrich Rall. *En busca del texto, teoría de la recepción literaria,*.México: UNAM. 2001. Pp. 55-58.

Jiménez Guzmán, Héctor. *El 68 y sus rutas de interpretación. Una historia sobre las historias del movimiento estudiantil mexicano.* México: Fondo de Cultura Económica. 2018.

Jiménez, Mauro. “La novela filosófica partir de El hombre sin atributos de Robert Musil” en: *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica.* No. 22. 2004. Pp.109-128.

Jitrik, Noé. “Un acercamiento teórico a la noción de novela histórica” en *Historia e imaginación literaria, las posibilidades de un género.* Buenos Aires: Editorial Biblos. 1995.

José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*. Documento recuperado en: http://idd00qaa.eresmas.net/ortega/biblio/

Krauze, Enrique. “Cavilación del '68.” En *Letras libres.* 25 abril 2016.

_____ “Díaz Ordaz y el ’68.” México: CLÍO TV. Duración: 42 min. Año: 1998. https://www.youtube.com/watch?v=rUf6gW1PCJE

_____ “Cuatro estaciones de la cultura mexicana”, consultado en: http://www.enriquekrauze.com.mx/joomla/images/ENSAYOS/Vuelta-Vol5_60_13Est4CltMxEKz.pdf

Kundera, Milan “La modernidad antimoderna” en *Letras libres*. Sept. 2001. Año III. Número 33. pp. 28-32.

Lombardo Toledano, Vicente. *Todos contra México.* México: Fundación Vicente Lombardo Toledano. 1998.

Lugo, José Antonio. *La inocente perversión: Mirada y palabra en Juan García Ponce*. España: El Centauro. 2007.

Lukács, Georg. *La novela histórica.* México: Ediciones ERA. 1966.

Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional.* España: Planeta-De Agostini. 1993.

_____ *Eros y civilización*, (Trad. Juan García Ponce 1989) España: Sarpe. 1983.

Martínez Zalce, Graciela. *Pornografía del alma*. Yucatán: Instituto de Cultura de Yucatán. 1986.

Martré, Gonzalo*. El movimiento popular de 1968 en la novela mexicana*, México: UNAM. 1986.

Medina Peña, Luis. *Hacia el nuevo estado: México, 1920-2000.* México: FCE, 2006.

Mejía, Iván. “Juan García Ponce y su Generación” *Contemporary Criticism*, en: https://sites.google.com/site/contemporaryartcriticism/home/escritos-sobre-arte/juan-garca-ponce-y-su-generacin

Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Meyer, Lorenzo. *México frente a Estados Unidos.* México: El Colegio de México. 1982.

Monsiváis, Carlos. *Días de guardar.* México: Ediciones Era. 1970.

_____ *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México.* México: Era. 2003.

_____ *Escribir, por ejemplo: de los inventores de la tradición*. México: FCE. 2008.

Olvera, Raúl. "Un pornógrafo sublime." En *La Jornada*. 21 de febrero de 2012. Sitio web http://www.jornada.unam.mx/2008/05/11/sem-raul.html

Paz, Octavio*. El laberinto de la soledad*. México: FCE. 2000.

_____ *Posdata*. México: Siglo XXI. 1994.

_____ *El país,* "Octavio Paz dice que la revolución mexicana evitó dictaduras" de la edición impresa de agosto de 1993, recuperado el 26 de mayo en: https://elpais.com/diario/1993/08/30/cultura/746661602_850215.html

Pellicer, Juan*. El placer de la ironía* México: UNAM. 1999.

Peña, María Cristina de la. *Imágenes del deseo. Estética en la obra de Juan García Ponce.* México: Sello Bermejo. 2003.

Pereira, Armando. "La generación del Medio Siglo, un momento de transición de la cultura mexicana." *México: Instituto de Investigaciones Filológicas*, México: UNAM. Volumen 6. No 1. 1995. Recuperado en: https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/178/178

_____ Armando*. La polémica entre nacionalismo y universalismo en la Revista Mexicana de Literatura*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas. 2000.

_____ *La escritura cómplice. Juan García Ponce ante la crítica.* México: Era. 1997.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa.* México: Siglo XXI-UNAM. 2005.

Ponza, Pablo M. “Los sesenta-setenta: intelectuales, revolución, libros e ideas”. En Revista Escuela de Historia. No. 6 ene/dic 2007. Consultado el 16 de marzo de 2018 en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-90412007000100008

Pozas Horcasitas, Ricardo. “La revista mexicana de Literatura: territorio de la nueva élite intelectual (1955-1965)” en: Carlos Altamirano (Compilador). *Historia de los intelectuales en América Latina*. Argentina: Katz Editores. 2010.

Quemain, Miguel Ángel. “Juan García Ponce: Imposibilidad de la inocencia”” en *Reverso de la palabra*. México: El Nacional. 1996.

Quezada Monter, Roberto. “México68: Diseño y cultura, identidad nacional” *Periódico Esto.* 30 de septiembre de 2018, recuperado en: https://www.esto.com.mx/390223-mexico68-diseno-y-cultura-identidad-nacional-beatrice-trueblood/

Rall, Dietrich. *En busca del texto, teoría de la recepción literaria.* México: UNAM. 2001.

Rama, Ángel. "El arte intimista de Juan García Ponce" en: J. Lafforgue (Comp.) *La nueva novela latinoamericana I*. Buenos Aires: Paidós. 1978.

Ramírez, Carlos. “Francisco Mora R., del Batallón Olimpia.” En *Revista proceso.* 7 de octubre de 1978.

Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI. 1996.

_____ *Tiempo y Narración I. II* y *III. El tiempo narrado*. México: Siglo XIX. 1998.

_____ *La metáfora viva.* Madrid: Trotta. 2001.

_____ *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo del relato histórico*. México: Siglo XXI. 2004.

_____ *La memoria, la historia, el olvido*. México: FCE. 2008.

_____*Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido* (trad. Graciela Monges Nicolau). México: Siglo XXI. Universidad Iberoamericana. 2011.

_____"Para una teoría del discurso narrativo". https://es.scribd.com/document/319286205/Ricoeur-Paul-Para-Una-Teoria-Del-Discurso-Narrativo

Rivas-Castaño, Luis Gabriel. "Musil y García Ponce: literatura y crisis de la modernidad." En *Cuadernos de Literatura*. Bogotá. No. 13: enero-junio de 2008.

Rivera López, Sara "Escritura y verdad en Crónica de la intervención de Juan García Ponce". En *Revista Escritos BUAP*. Número 2. Enero-diciembre de 2017.

Rodríguez Araujo, Octavio, "Apunte para el estudio de las crisis políticas en México, 1940-1983". En *Sábado* (suplemento de *Unomásuno*) 24 de septiembre de 1983. Pp. 6 y 7.

Rosado Zacarías, Juan Antonio. "El erotismo en la obra de Juan García Ponce". *Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe* (*Redalyc)*. No. 7. Jul-Dic. 2006.

Rosas Martínez, Alfredo. "La mística al revés en el cuento Rito de Juan García Ponce" en *Acta poética*. Vol. 35. No. 2. México jul/dic. 2014.

Ruiz, Iván. *"Imágenes ardientes, intolerantes. En torno a Imagen primera"* en Magda Díaz (Compiladora) *Homenaje a Juan García Ponce.* Xalapa: Instituto Veracruzano de la Cultura. 2015. Pp. 145-160.

Salazar, María Teresa. *Novela histórica europea.* España: Editorial UNED. 2000.

Scherer García, Julio. *Los presidentes.* México: Grijalbo. 1986.

Sontag, Susan. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral. 1996.

Todorov, Tzvetan y Ducrot, Oswald. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje.* México-España: Siglo XXI. 1998.

Volpi, Jorge. *La imaginación y el poder, una historia intelectual de 1968*. México: Era. 1998.

Zermeño, Sergio*. México: una democracia utópica. El movimiento estudiantil del '68*. México: Siglo XXI, 3