

**JUAN GARCÍA PONCE "EL MÍSTICO SIN FE":
HACIA UNA REINTERPRETACIÓN DE SU ITINERARIO INTELECTUAL**

by

LUIS ENRIQUE CHACÓN ESQUIVEL

Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Universidad Autónoma de Coahuila, 2001

Maestro en Literatura Mexicana, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2009

Submitted to the Graduate Faculty of the
Kenneth P. Dietrich School of Arts And Sciences in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2015

UNIVERSITY OF PITTSBURGH

Kenneth P. Dietrich School of Arts And Sciences

This thesis was presented

by

Luis Enrique Chacón Esquivel

It was defended on

December 4, 2014

and approved by

Jerome Branche, Associate Professor, Hispanic Languages & Literatures

Armando García, Assistant Professor, Hispanic Languages & Literatures

Jennifer Josten, Assistant Professor, History of Art and Architecture

Thesis Director: Daniel Balderston, Andrew Mellon Professor, Hispanic Languages &
Literatures

Copyright © by Luis Enrique Chacón Esquivel

2015

JUAN GARCÍA PONCE "EL MÍSTICO SIN FE": HACIA UNA REINTERPRETACIÓN DE SU ITINERARIO INTELECTUAL

Luis Enrique Chacón Esquivel, PhD

University of Pittsburgh, 2015

In this dissertation I analyze Juan García Ponce's novel *Crónica de la intervención* (1980). There are four aspects of this novel that I am focusing on. The first aspect is the intellectual and cultural context reflected in the novel. This cultural context is at the same time a portrait and a critique of the intellectual dynamics in Mexico during the 1960's. In this aspect I show how the intellectual formation of García Ponce is reflected in the novel and how he defines his position in relation to the literary field.

The second aspect is religion and how religious ideas emerge in this novel. *Crónica de la intervención* has numerous references to Catholic rituals and practices. On the one hand, the ritualistic and religious practices were important on García Ponce's life and work, and I propose that some of his ritual practices owed a lot to healing rituals; on the other, I propose that these religious references achieve a powerful critique of religion and shows how the social beliefs are in profound crisis since the beginning of the modernity, and how in Mexican society religion is a facade and lacks meaningful content.

The third aspect is eroticism. In this part I respond to other critics of García Ponce about this element of his narration. I am analyzing this aspect on its socio-historical context. Taking off from two of García Ponce's essays, I argue that he uses eroticism as a device of social subversion and as a powerful element to generate social changes through sexuality. I show that what he

clearly states in these essays about subverting the humanist values of the sexuality and the conceptions of the body is reflected in *Crónica*.

In the last part of this dissertation I analyze the relation of García Ponce to critical theory, principally with the ideas of Herbert Marcuse. García Ponce translated three books and other short writings by Marcuse. Marcuse's ideas were very influential on García Ponce's writings; I show in this part how this novel was conceived, taking in account many of the philosophical ideas assimilated through the work of translation.

TABLE OF CONTENTS

1.0	INTRODUCCIÓN	1
2.0	LA FORMACIÓN DE GARCÍA PONCE Y LA IDEA DE LA NACIÓN.....	18
2.1	LAS REVISTAS	27
2.2	DISCUSIONES INTELECTUALES.....	38
2.3	FORMACIÓN INTELECTUAL	46
2.4	NOVELA, CONTENIDO Y ESTRUCTURA.....	51
2.5	INTELECTUALES EN CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN.....	60
3.0	LA CONDICIÓN RITUALISTA EN JUAN GARCÍA PONCE.....	75
4.0	LAS POSIBILIDADES SOCIALES DE LA LITERATURA PORNOGRÁFICA ...	111
4.1	EL EROTISMO EN CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN	127
5.0	JUAN GARCÍA PONCE Y LA FILOSOFÍA DE LA DESTRUCCIÓN	140
5.1	CONCIENCIA DE CLASE Y LA SOCIEDAD DEL CAPITALISMO.....	160
5.2	LA RELACIÓN CON LA HISTORIA.....	168
5.3	DIFICULTADES IMPREVISTAS	177
6.0	CONCLUSIONES	181
	OBRAS CITADAS.....	189

1.0 INTRODUCCIÓN

La obra de Juan García Ponce (Mérida Yucatán, 1932- México D.F. 2003) se desenvuelve dentro de una serie de tensiones, desde las que se va construyendo su imaginario. Una de las más regulares y significativas es la tensión entre el pensamiento religioso y la concepción secular del mundo donde cabe la postulación de esa "mística sin fe"¹. Entender esta dinámica me parece fundamental como punto de partida para comprender lo que conforma la totalidad de su creación que se centra principalmente en la narrativa pero que contenía una fuerte producción en el ensayo y la traducción. En esta trayectoria creativa, existe una formación intelectual diseñada por el autor mismo, que este trabajo busca reconstruir para comprender cabalmente su obra. En Juan García Ponce, todo su trabajo es un continuo que se mezcla, regenera, reescribe y retroalimenta, si comprendemos al García Ponce "religioso", al ensayista y al traductor y además comprendemos el contexto intelectual y político en el que se desarrolló, tendremos una comprensión más acertada a lo que fue este intelectual y su obra.

García Ponce pertenece a una generación que desconoce la literatura como una actividad "nacional" y la entabla como un compromiso con la creación y el intelecto. Sus escritos ficcionales y ensayísticos se desenvuelven en un plano ya filosófico. En este autor confluyen una serie de temporalidades y condiciones de intelectuales que se contradicen y buscan resolución en

¹ Ver Entrevista hecha por Steven Bell: "Lo que pasa es que no creo en ellas, y eso está en *Crónica de la intervención* en el personaje de Fray Alberto Gurría que es un místico sin fe" 49.

la obra, en el pensamiento y en la actividad intelectual. La crítica especializada en García Ponce ha señalado en varias ocasiones las trazas de asceta y de místico que posee este escritor, para Alberto Ruy Sánchez:

Su obra, que cultiva siempre así los poderes de la mirada, ofrece la impresión de estar siendo escrita como una peculiar aventura mística, una búsqueda incesante de la "intensidad más fuerte", un ritual. Su vía para perseguir esa meta indecible: equivalente a "la unión directa con la realidad divina" de los místicos tradicionales (52)

La necesidad mística se traducía en esta manera casi sagrada de abordar el acto de la escritura y el trabajo intelectual. Esta manera de escribir y generar literatura apuntaba, sin embargo, no tanto a la experiencia mística como a una experiencia material y humana. Aquí esta condición central de la obra de García Ponce, que aunque es habitualmente referida, poco ha sido abordada en profundidad, por lo que este estudio propone realizarlo.

Es importante resaltar como uno de los puntos de partida que la misma enfermedad que mantuvo inmóvil a García Ponce más de la mitad de su vida lo llevó a establecer afinidades intelectuales que de algún modo reflejaban su condición de vida. Ruy Sánchez encuentra en García Ponce un extraño exponente de la mística quietista: "En la tradición mística se llama quietismo, la 'contemplación pasiva' está ligada a un sentimiento total del alma para adaptarse a todas las operaciones divinas, incluyendo las tentaciones de la carne" (52).² En el caso de García Ponce esas tentaciones tuvieron que ser omitidas debido a la enfermedad que padeció, así que de

² Ver Ruy Sánchez: "Miguel Molinos, místico jesuita del siglo XVII, divulgador del quietismo, fue encarcelado de por vida cuando sus doctrinas se declararon heréticas. En el proceso inquisitorial se descubrió que Molinos ligaba indisolublemente su misticismo quietista con los placeres voyeristas" (52).

algún modo fue un quietista obligadamente. Esto ocasionó que su tensión con el mundo religioso se potenciara y se manifestara como un elemento muy importante en sus obras.

Este estudio se propone situar a García Ponce dentro de su contexto histórico y literario, detallar su relación con la sexualidad y con sus afinidades intelectuales y también darle una dimensión importante a las implicaciones que conlleva la discapacidad física, pensar sobre el impacto que tiene sobre la psiquis, la vida y la concepción de la vida del escritor.

Existe la necesidad de ubicar sus afiliaciones intelectuales de una manera diferente a la de su entorno intelectual, desde la que es necesario emprender un proyecto de interpretación desafiante a su intelecto que aparece en su labor de lector en otros idiomas. Este mismo reto presupone una búsqueda y un aprendizaje constante a la vez que un reclamo de una autoridad.

La necesidad de establecer ese trabajo de lectura a otros idiomas y al pasado inicia en el acto y reto de la interpretación misma, la que se plasma de manera elocuente en su trabajo de ensayista donde establece diálogo con escritores que sitúa dentro de su pasado y su presente, para George Steiner en *After Babel*, aunque se trate de un diálogo con autores de la misma lengua de uno, mientras se abra una brecha temporal se necesita un trabajo de interpretación profundo que linda con la traducción: "Any thorough reading of a text out of the past of one's own language and literature is a manifold act of interpretation" ya que en cualquier caso "Language is in perpetual change" (18). En este cambio perpetuo es donde García Ponce se desenvuelve y donde él identificaba la fuerza de lo literario, es en estos procesos del tiempo y del diálogo con otros autores de donde parte para pensar, escribir y buscar afinidades.

Como parte de este continuo se encuentra su trabajo de traducción, como vemos entonces, una extensión de sus preocupaciones como escritor y como ensayista o es una dimensión más de sus capacidades intelectuales, en este estudio analizar este trabajo será muy

importante. Sobre todo las traducciones que realizó de la obra de Herbert Marcuse, quien a pesar de ser un pensador que analizó poco en sus ensayos o glosó poco de manera directa, es de quien tradujo más libros y como veremos, es un filósofo que lo influyó de muchas maneras, sobre todo en los aspectos de su concepción de la sociedad y las ideas sobre la cultura, la historia, la sexualidad y la política.

La generación de García Ponce participaba de un debate donde el tema nacional parecía seguir siendo importante en la literatura, pero también se tenía ya una tendencia más autónomamente estética en muchos de los escritores mexicanos. Iván Mejía aclara a este respecto en *Escritos sobre cultura y arte contemporáneo* que:

Si en la cultura de los años 20s y 30s en México predominaba una perspectiva historicista, y en los 40 predominó lo nacionalista que se estructuraba tradicionalmente, en los 50's predomina la perspectiva universal o internacionalista.

Los artistas se apartan de los géneros tradicionales (48).

Esta necesidad de participar en una literatura que dialoga con los autores europeos más relevantes, fue una de las que García Ponce siempre estuvo consciente, durante esta época autores como Ponce pusieron los ojos sobre el *modernism* y sobre los autores y pensadores europeos que marcaron tendencias desde las vanguardias.

En la obra de García Ponce, el que para Christopher Domínguez Michael es “el autor más prolífico entre varias generaciones de escritores mexicanos” (242), traza múltiples recorridos en los que podemos ver un desplazamiento estético y discursivo múltiple ya que publicaba tanto ensayos como novelas y escritos misceláneos simultáneamente, exploraba distintos géneros donde se reflejaban sus ideas y trazos principales, en los que muchas veces se correspondían sus reflexiones sobre la literatura con el modo creativo mismo. Lo que inicialmente aquí he

considerado me lleva a postular la idea que intentaré explorar: que García Ponce es uno de los autores que identificó los huecos intelectuales y creativos de México e intentó ocuparlos o llenarlos a través de su obra y su trabajo intelectual.

Al operar un distanciamiento de la llamada "literatura nacional", García Ponce reflexiona entonces como un pensador sin etiquetas partidistas, como un creador sin la necesidad de la contribución al estado, como un escritor sin la necesidad de servir a determinaciones prefabricadas o convencionales. García Ponce se relaciona de manera más consistente y profunda con la literatura como arte y como oficio, desde una perspectiva donde la reflexión sobre estética alcanza un nivel filosófico y global, ya que su obra nos obliga a reflexionar sobre la condición humana.

Esta reflexión sobre la condición humana se inserta en la una dinámica de pensamiento moderno, donde el pensamiento se mezcla con las tendencias humanas hacia lo religioso, pero de una manera secular. En esto podemos ver que es la definición que García Ponce establece acerca de sí mismo como un "místico sin fe" y posteriormente lo extrapola al personaje "fray Alberto" de la novela *Crónica de la intervención* quien es un fraile que oficia misas pero no cree en dios ni en la religión, esto brinda cierta evidencia de lo que aquí he dicho. Esta tensión que esta "mística sin fe" establece, puede ser un hilo conductor para comprender la condición histórica de la que García Ponce era parte.

La manera en la que García Ponce se relaciona con esta condición histórica generó en una necesidad de resolución que tuvo múltiples salidas: novela, cuento, ensayo, guión de cine, traducción; pero más allá de esto se refleja en la manera de abordar estas obras y en la manera de intentar expresar su condición mental y física a través del arte.

Elementos de esta multiplicidad lo podemos encontrar en el caso de su ensayo "¿Qué pasa con la novela en México?" publicado en 1982 en la antología *Figuraciones*, donde reflexiona sobre la condición de inscribir la novela dentro de la capacidad de creación literaria y no enmarcarla dentro de una geografía. Este mismo año publica su monumental obra *Crónica de la intervención*, la cual le tomó diez años escribir. Al respecto de esta novela, García Ponce ha explicado que es una reflexión sobre la condición moderna donde la existencia misma el hombre se inscribe y que lo posiciona fuera de identidades y religiones: En la entrevista de Bell esta reflexión apunta en la misma dirección que el ensayo, que se refleja de algún modo en la parte novelística, que en el caso de esta novela atraviesa diez años de reflexión y creación.

Uno de los puntos en los que más se ha concentrado la crítica de Juan García Ponce es en el tema de la sexualidad. Hay amplios estudios sobre las maneras en las que aparece el erotismo en su obra, han sido diversas las formas en las que se ha circundado este tema que muchos críticos identifican como central en este escritor. Uno de los más notables casos lo tenemos en el libro *El erotismo perverso de Juan García Ponce* de la autora Magda Díaz, en el que explica:

A través de su obra, García Ponce reiterativamente señala la existencia de un espacio, evidentemente luminoso, en el que la inteligencia humana se une a la inteligencia primigenia. Ese espacio es el que precisamente exalta al artista al recrearlo, y al que penetra el místico en su éxtasis contemplativo y la pareja en la experiencia erótica: *el espacio semántico original*. (192)

Varios son los autores y varias son las veces que refieren a García Ponce en su relación con la mística como lo ha hecho Magda Díaz, pero en ningún caso se ha profundizado, sobre esta noción que aquí buscamos considerar.

Otro de los casos más notables es el de Juan Pellicer en *El placer de la ironía: leyendo a Juan García Ponce*, en el que se realiza un balanceado análisis de la obra de García Ponce. Tal vez sea el estudio más relevante que se haya hecho hasta ahora en su obra, el más profundo y en el que se contiene un estudio detallado de sus más representativas obras, principalmente de la extensa *Crónica de la intervención* en la que se pondera tanto su condición estética como sociocultural. Este estudio realiza un desplazamiento sustancial en la aproximación a la obra de Juan García Ponce ya que ubica como punto central de ésta el elemento de la ironía.

Para Pellicer, hablar de la ironía arroja luz sobre lo que la obra calla y nos obliga a pensar en su contexto: "Y la ironía por su parte, resultaría perfectamente invisible fuera del contexto, es decir, de lo que rodea al texto, tan *invisible*, como un texto idealmente sustraído de su circunstancia" (15). Esta interpretación ciertamente modula las muchas formulaciones que García Ponce hacía para desconocer su contexto socio-histórico, pero sin duda, esa manera de negar el sentido "social" de la obra, estaba enfocada en la crítica hacia ciertas interpretaciones que la crítica marxista (la de Lukács principalmente) exigía a la literatura, misma sobre la que García Ponce hará explícitas formulaciones de desconocimiento.

Otra de las cosas que también propone este estudio, es trazar un recorrido complementario a la crítica que hasta ahora se ha hecho sobre este autor. Que sobre todo ha hecho énfasis en darle voz a través de la entrevista y analizar su contenido en su dimensión erótica y de perversión sexual, como lo ha hecho Magda Díaz, o en la dimensión irónica de su obra que analiza Juan Pellicer, o en sus influencias estilísticas y sus usos del género literario como hace Juan Bruce-Novoa.

Los libros compilatorios sobre la crítica a Juan García Ponce más extensos en los que podríamos encontrar una mayor pluralidad de voces, son altamente anecdóticos, breves en sus

ensayos y en buena medida, superficiales; estos son: *La escritura cómplice* y *Juan García Ponce y la generación de medio siglo*.

Es necesario explicar en detalle los momentos, las circunstancias y las características en las que podemos demostrar que Juan García Ponce llena un vacío intelectual dentro del ámbito de la literatura mexicana y prueba de esto la encontramos en la dificultad que implica dar una interpretación consistente acerca de su trabajo, dadas su extensión y su complejidad. Sin lugar a dudas estamos ante una nueva manera de enfrentar el ejercicio intelectual en México.

Si recordamos que también se negó a postularse como poeta aunque publicó un libro de este género titulado *Réquiem y elegía*, en esto existe también tiene una fuerza contextual e histórica determinante, es decir, en un país con historia literaria construida por poetas y letrados, emerge un pensador que niega muchas de las "condiciones necesarias" para ser intelectual en México, como la de la práctica poética.

Esta constelación de ideas son el punto de partida para estudiar a detalle *Crónica de la intervención*, el trabajo más extenso³ ambicioso y que brinda más posibilidades para acercarse a la complejidad del pensamiento y el estilo de García Ponce. La necesidad de estudiar esta novela radica en que existen hasta la fecha nada más dos trabajos que estudian este trabajo tan complejo y tan extenso. El primero y el más importante es el libro que ya mencionamos de Juan Pellicer, el segundo es *Literatura velada* de Iván Ruiz. Este último libro analiza en un ensayo la relación de *Crónica* con las artes plásticas y traza derroteros que no son centrales para mis intereses.

En este trabajo analizo *Crónica de la intervención* a través de cuatro ejes principales que aparecen en ella: a) la formación intelectual y el campo literario de México, b) las prácticas

³ La primera edición de la editorial Bruguera consta de 1,114 páginas. En este caso analizo la tercera edición, hecha por el FCE en 2002, la cual consta de 1562 páginas.

rituales y religiosas, c) el erotismo y su función social y d) la manera en la que en esta obra se refleja el pensamiento de la teoría crítica, especialmente de Herbert Marcuse.

Crónica condensa en sus páginas de la manera más consistente todas las preocupaciones de García Ponce. En ella son visibles sus preocupaciones literarias, teológicas, filosóficas, sexuales y existenciales. Es por eso que este estudio echará luz sobre todos estos aspectos y se podrá entender mejor el recorrido intelectual de García Ponce y a través de esto, entender una parte fundamental de las dinámicas intelectuales de México en el siglo XX.

En el capítulo primero, destaco una de las condiciones más notables que podemos encontrar en la obra de García Ponce, que es su condición de pensador. Como hemos visto, este autor estaba completamente actualizado del quehacer intelectual y filosófico tanto de México como de Europa, su conocimiento de al menos cuatro idiomas le permitía tener la penetración en las dinámicas literarias de los países europeos y de Estados Unidos.

Debido a cierta condición periférica, dada su ubicación geográfica y su condición física, no participó de un diálogo tan directo con los autores, aunque en el caso de Pierre Klossowski sí tuvo intercambio de correspondencia, y con Herbert Marcuse trabó un diálogo de la misma índole y de manera personal, ya que se reunieron al menos en dos ocasiones cuando Herbert Marcuse estuvo en México a finales de los años 60.

Las incursiones de García Ponce en el ensayo, presentan de manera más explícita sus capacidades de pensador. En temas que van desde la concepción de una literatura nacional, el arte plástico (le dedicó varios libros a la pintura) y la filosofía misma y aunque en su posibilidad de literatura no niega sus aires filosóficos cuando afirma que: "Toda literatura es filosofía, pero es filosofía indirecta" (Bell 49), sí entabla con más propiedad su reflexión filosófica en el ensayo.

En su escrito sobre y contra Georgy Lukács, es una muestra fehaciente de que tenía un claro y profundo conocimiento de lo que implicaba el pensamiento marxista y desde luego filosófico. Dentro de esta crítica del pensamiento del filósofo húngaro incurre en una discusión directa y fuerte, parecida a las que T. W. Adorno realizó al pensamiento lukacsiano en su momento. De esta manera se atreve a realizar una crítica demoledora a la obra de Lukács:

La desaparición de la literatura, su condenación en tanto que es capaz de sobrevivir a la interpretación histórica que él considera la única posible para encerrar la realidad, conservando sus valores estéticos, sería la consecuencia lógica del *Significado actual del realismo*. Si Lukács se atreviera a pensar de una manera radical, esta debería ser su conclusión. (*Apariciones* 186)

García Ponce se toma la libertad de ser sarcástico con uno de los filósofos que para el tiempo en que publicó este ensayo (1968) estaba siendo bastante considerado y estudiado. Para el autor mexicano, el pensamiento de Lukács coartaba el proceso creativo que podía emprenderse desde Latinoamérica o desde México y que no se correspondía con lo que pudiera entenderse como una realidad en el "tercer mundo", la manera en la que percibía García Ponce la literatura y la cultura tenía ciertos matices más democráticos que las de muchos otros escritores, por eso la radicalidad de una cultura determinada desde el estado y la exigencia del realismo como vehículo de la narrativa, le parecían inaceptables. Este debate desde luego no era ejercido desde una posición solipsista, la crítica de García Ponce sobre Lukács desató un debate en varias revistas mexicanas que demostraron el conocimiento teórico de los escritores que participaron, como Huberto Batis, Eduardo Elizalde y Federico Álvarez, entre otros.

El autor que nos ocupa demostró que su escritura y su postura en todo momento fueron estratégicas. Por eso estuvo tan interesado en participar en revistas y publicaciones que llegaban

con mayor facilidad a un público más general, además, aceleraban y fijaban los debates y discusiones como el que hemos referido. Desde las revistas contribuyó a avivar los debates como el que sostuvo con las ideas del filósofo húngaro y con muchos otros pensadores mexicanos y extranjeros. La manera en la que este mundo intelectual se refleja en *Crónica de la intervención* se corresponde con las posturas que vemos en textos que están fuera de la novela.

En *Crónica* el mundo intelectual de México es retratado, así como su sistema político. Este retrato está hecho desde las perspectivas críticas que aquí hemos detallado. La novela contiene una crítica mordaz al campo literario de los sesentas en México y aquí lo veremos a detalle.

En el capítulo segundo reviso la manera en la que en la perspectiva de García Ponce pervive el mundo ritualista afiliado una sensibilidad religiosa. Si bien este autor se declaró ateo en repetidas ocasiones también admitió su formación religiosa y sus referencias a lo sagrado son muchas.

Debido a su enfermedad encontramos que su movilidad se vio afectada, por lo que sus movimientos y desplazamientos cada vez tuvieron que ser más moderados, repetitivos y recurrentes. Por eso él mismo reconoce una ritualización de su vida cotidiana. Esta ritualización cotidiana al realizar su trabajo literario corresponde con las muchas actividades que aparecen ritualizadas en *Crónica de la intervención*.

La sexualidad es una de las más relevantes ideas que aquí aparecen ritualizadas. Es por eso que realizo una revisión detallada de esta relación entre ritual, sexualidad, secularidad y la idea del cuerpo.

Hay muchos indicios que apuntan a que García Ponce tenía una visión integral entre el cuerpo y la mente; puesto que era ateo no creía en la trascendencia del alma, por ende su

conciencia estaba incorporada (*embodied*), así que debemos entender la producción intelectual y artística como una generación no sólo mental sino corporal.

Este *continuum* entre cuerpo, mente, obra y ritual tiene una posibilidad que propongo que es la de conferir cierta curación. El proceso creativo emanado desde el cuerpo, que tiene como un recurso estético importante el erotismo tendrá la posibilidad de modificar al cuerpo mismo y desde luego a la mente. Los afectos y las emociones actúan de una manera afín y concuerdan con las dinámicas físicas del cuerpo, por eso su literatura coincide con su vida en muchos aspectos.

Esto se conecta estrechamente con el capítulo tres, en el que hago una revisión del tema tan recurrido por la crítica de nuestro autor: el erotismo. En este caso estoy contextualizando este recurso que utiliza para ponerlo a dialogar con su entorno histórico y para relacionarlo y entenderlo a través de algunos de sus ensayos sobre el tema.

El erotismo es un elemento bastante importante en *Crónica*, pero leído en su contexto dice mucho más que el simple goce del cuerpo y del acto sexual. El erotismo en esta novela tiene una dimensión social importante porque reconfigura las relaciones sexuales heteronormativas y patriarcales.

Los personajes de esta novela se encuentran en una exploración de su sexualidad y de sus placeres en esta búsqueda las opciones dualistas y duales de las relaciones reguladas socialmente son puestas en crisis. Al igual que en muchas otras ficciones de García Ponce, la sexualidad de una pareja estará mediada por un tercer elemento; sin embargo, en esta extensa novela existe una complejidad mayor en este sentido. La religión, la transgresión y la heterosexualidad son puestas en crisis para demostrar la apertura del cuerpo como un modelo positivo para la sociedad.

La visión que se manifiesta respecto de la sexualidad, está informada por perspectivas filosóficas diversas y aquí vemos a detalle la intención que tenía el autor respecto a estas

posibilidades de referir al cuerpo y a las esferas íntimas de la vida como herramienta literaria. El uso del erotismo en García Ponce tiene mucho que ver con muchos de los autores más referidos en este tema durante su época (Bataille y Klossowski, como ya dijimos) pero también abreva mucho del pensamiento de Marcuse. Es ahí donde la intención erótica se vuelve social y política y de ahí mismo parte el siguiente capítulo.

En el capítulo cuatro analizo una faceta muy relevante en García Ponce, que es la de la traducción y su relación con *Crónica de la intervención*. De ahí nacen muchas de sus ideas centrales y de ahí parte la reconstrucción de su itinerario intelectual. Como traductor interesado principalmente en el idioma francés, al igual que en el inglés y el alemán, se nutrió de pensadores y filósofos de estas lenguas. El traducir influía en su formación y su concepción de su idea acerca de la estética y desde luego, en su misma creación literaria.

Este capítulo se centra en los trabajos de traducción que realizó García Ponce de la obra de Herbert Marcuse. A través de esta revisión, se plantea realizar una reconstrucción del itinerario intelectual del autor mexicano a través de la teoría crítica. García Ponce realiza una reconfiguración de la tradición intelectual que hereda, encuentra las muchas carencias que tenían las tendencias literarias que se practicaban en México y es por esto que decide llenar esos espacios a través de la importación de este pensamiento filosófico afín a sus intereses.

A través de esta reconfiguración de sus complicidades intelectuales deja afectar su obra por discursos que se integrarán a su poética. A partir de esta labor de traducción, se dará cuenta de la manera en la que las obras Marcuse aparecen y contribuyen en buena medida a la introducción de una nueva perspectiva social y política en la literatura. A través de este movimiento de traducción, la creación literaria es afectada y enriquecida, se incurre en una traducción de la misma conciencia en la obra literaria.

Como ya hemos visto, el acto de traducir para este autor era a la vez una manera de abreviar en conocimientos nuevos y un modo de difusión de ese mismo pensamiento. La traducción le brindaba un diálogo que se mantenía en esos niveles múltiples de idiomas y de registros, entre lo literario, lo poético y lo filosófico.

Esta intención de estudiar de manera separada el trazo intelectual de su labor como traducción, obedece simplemente a una cuestión práctica, ya que como voy a explicar, ambas facetas de su actividad literaria e intelectual, están íntimamente relacionadas y siempre trabajó de manera paralela sus obras y traducciones.

La labor del traductor se encarna desde luego en García Ponce, como un establecimiento de una genealogía, una reapropiación de la literatura en su contexto mexicano y una re-espacialización de la literatura en cuanto a la idea de nación, como lo explica con claridad en la entrevista que le realizó Steven Bell, en la que demuestra su poco interés por el concepto de la literatura como práctica nacional (entrevista, Bell 45-46).

Ante esta reconceptualización de lo literario, lo nacional, lo identitario y lo partidista, las ideas del García Ponce intelectual están en crisis. Es en esta situación en la que se tiene que apelar a una reconfiguración del sistema creativo, a un reposicionamiento dentro de una constelación de pensadores desde la que se ha de reclamar una nueva autoridad interpretativa y enunciativa.

El juego de la autoridad era muy relevante en la vida de García Ponce, su trabajo crítico siempre buscó posicionarse como una referencia y sin duda buscó ejercer poder ante otros escritores y otros intelectuales. Su interés en traer, glosar y traducir autores "desconocidos" tenía esta intención de erigirse como autoridad y como una referenci en el panorama intelectual.

Edward Said ha reflexionado sobre estas dinámicas de poder entre los intelectuales y en este caso es pertinente referirlo:

Every sort of writing establishes explicit and implicit rules of pertinence for itself, certain things are admissible, certain others not. I call these rules of pertinence authority —both in the sense of explicit law and guiding force (what we usually mean by term) and in the sense of that implicit power to generate another world that will belong to the writing as a whole. (*Beginnings* 16)

En esta referencia podemos identificar claramente la manera en la que García Ponce incurría en lo implícito y explícito: Habitualmente refiere a Bataille y a Klossowski como sus influencias máximas en cuanto al asunto del erotismo y la sexualidad, pero en su obra vemos en gran medida una influencia del pensamiento de Marcuse vertido en *Eros y civilización*, pero esto nunca lo menciona aunque sí lo deja operar en su escritura. Es a través de esa reconfiguración de esos diálogos donde el autor-traductor reconfigura su obra, donde establece un nuevo espacio creativo para generar un discurso que permea el todo que su obra compone, como ya he señalado en el artículo que publiqué sobre este autor.⁴ Los temas e ideas centrales en García Ponce se elaboran y re-elaboran una y otra vez, evolucionan y regresan. Todo ese proceso en la búsqueda de establecer un espacio desde el que el autor existe con esa legitimidad.

Como ya he apuntado, para Steiner el acto mismo de la lectura implica una interpretación que linda con una traducción. Esto es debido a la capacidad del lenguaje y el idioma de mantenerse en cambio constante. En García Ponce esta labor se expande ampliamente al acceder a otras perspectivas históricas, otras entidades culturales y otras tradiciones.

⁴ Ver: “Para una lectura crítico-genética de ‘El gato’ como cuento, novela y concepto en la obra de Juan García Ponce.” *Revista Iberoamericana* 246 (2014): 181-91.

Desde el acto mismo de la traducción se interpreta y se define un diálogo. Se genera una adaptación de los escritos del otro a partir de las certezas cognitivas de las que partimos y de las que tal vez la mente humana es víctima. Este proceso de traducción es en sí un acto de certezas y autoridad que García Ponce postulaba con fuerza y que Steiner explica de manera clara: "we grant *ab initio* that there is 'something there' to be understood, that the transfer will not be avoid" (Steiner 313). Esta actividad entonces se aúna perfectamente a un proceso intelectual tan parecido a la manifestación artística de García Ponce, donde se parte de una claridad de enunciación y una claridad narrativa que hemos visto en la génesis de sus obras.

Para Lawrence Venuti, estos diálogos obedecen a una determinación tanto de representación de lo extranjero como la formación de quien traduce y del público lector. Ante esta acción de voluntad por parte del traductor, podemos observar en García Ponce esa ventaja de conocimiento sobre un conocimiento de la literatura y filosofía extranjera (tal vez sólo equiparable al de Sergio Pitol en su generación), desde el que decide auto-formarse, construirse y encontrar interlocutores para sus inquietudes literarias y filosóficas.

García Ponce participa de un movimiento dialéctico en su trabajo de traducción. Sin duda está consciente en todo momento de la posibilidad que tiene para formular una relación dialéctica con el escritor que traduce. Por una parte lo considera en su origen pero a la vez re-crea la literatura y la filosofía misma en su condición traducible.

En esas posibilidades de lo traducible, del puente entre el original y la traducción, a su misma vez, este ejercicio idiomático, está a su vez entablando el mismo nivel que García Ponce busca en la literatura, que es la traducción de la literatura misma. David Johnson explica al respecto en su artículo "Of the Soul, Translation, and History in Juan Garcia Ponce":

With the introduction of the concept of translation, Garcia Ponce begins to think of the dismissed difference between the soul and the body, the displaced difference between literature and life. Reality, according to Garcia Ponce, becomes real within the pure movement of presence, which "la mirada siempre traduce, nunca crea". (32)

A través de la traducción, García Ponce recupera un itinerario, establece una genealogía que alinea en su historia personal para construirse como un continuador de una "nueva" tradición. En la que el pensamiento crítico de Marcuse, definirá una perspectiva inédita de relacionarse con la realidad y de contribuir a su contexto intelectual y de asimilar ideas valiosas para su obra. Así, en *Crónica* aparecen reflejadas muchas de las ideas más importantes para Marcuse, las mismas ideas que nuestro autor tradujo y publicó, pero también asimiló e introdujo en una ficción como esta.

Algo que debemos notar es que sus traducciones e influencias fueron eminentemente eurocéntricas. La forma en la que omite los pensamientos indígenas o de otras latitudes del mundo debe ser mencionada.

Tal vez realizó esto por cierto desencanto ante las literaturas indianistas, cuya visión paternalista sobre las culturas originarias se volvió evidente durante mediados del siglo XX, pero por otro lado también pudo haber recurrido al indigenismo, puesto que en su tiempo eran ampliamente discutidos autores como José María Arguedas. García Ponce tenía una amistad con Ángel Rama, uno de los glosadores de Arguedas, por eso llama la atención que a pesar de esta cercanía con Rama no voltee los ojos hacia las cultura mestiza o indígena, o que simplemente la omita de su discurso sin mucha justificación. Esta es una asignatura que García Ponce dejó pendiente y que sin duda resulta problemática y aunque este estudio no realiza una discusión a fondo sobre el tema, es importante mencionarlo y tenerlo presente.

2.0 LA FORMACIÓN DE GARCÍA PONCE Y LA IDEA DE LA NACIÓN

Juan García Ponce apareció en las letras mexicanas en un tiempo en que era una obligación tácita escribir sobre México: contribuir a las definiciones nacionales y participar en los ámbitos institucionales para la consolidación del imaginario del país. Por razones diversas él decidió no participar de manera directa en ambas esferas de la vida literaria nacional. Esto lo obligó a pensar y a teorizar sobre la literatura para poder desmarcarse del campo literario imperante y también para justificar su postura.

La generación de García Ponce participaba de una tensión donde el tema nacional parecía seguir siendo importante en la literatura, pero también se tenía ya una tendencia más autónomamente estética en muchos de los escritores mexicanos. Iván Mejía aclara a este respecto en *Escritos sobre cultura y arte contemporáneo* que:

si en la cultura de los años 20 y 30 en México predominaba una perspectiva historicista, y en los 40 predominó lo nacionalista que se estructuraba tradicionalmente, en los 50 predomina la perspectiva universal o internacionalista.

Los artistas se apartan de los géneros tradicionales. (48)

Esta necesidad de participar en una literatura que dialoga con los autores europeos más relevantes fue una de las que García Ponce siempre estuvo consciente.

En la obra de García Ponce, quien para Christopher Domínguez Michael es “el autor más prolífico entre varias generaciones de escritores mexicanos” (242), podemos ver un

desplazamiento estético y discursivo múltiple, ya que publica tanto ensayos como novelas y escritos misceláneos simultáneamente, explora distintos géneros donde se reflejan sus ideas principales, en los que muchas veces se corresponden las reflexiones sobre la literatura con sus textos de ficción. Lo que inicialmente aquí he considerado me lleva a postular la idea que intentaré explorar: García Ponce es uno de los autores que identificó las carencias literarias e intelectuales de México y ofreció una solución a través de su obra y trabajo intelectual, esto con todas las tensiones y contradicciones que implicaba pugnar por una literatura universal desde México y las relaciones que han existido entre productores culturales y estamentos del poder.

Para García Ponce la idea de los valores nacionales no debía ser una de las principales preocupaciones de la literatura y si lo nacional era aludido, sería como parte de una preocupación literaria y de la reflexión sobre una realidad donde la condición humana ocupaba el primer plano. Detrás de su obra narrativa existe una vasta creación ensayística que apuntala sus cuentos y novelas; por la cantidad y calidad mostrada en estos géneros, su escritura se convierte en una fuente importante de pensamiento para México y Latinoamérica. Este distanciamiento que realiza con esa inercia literaria historicista tuvo que ser pensada, justificada y manifestada en múltiples ocasiones. Esta tendencia de pensar la literatura como una actividad desligada a la ideología nacional proviene desde luego de una consecución de pensamiento en México y fue de algún modo sugerida por *Los contemporáneos* y sembrada en sus inicios por el *Ateneo de la Juventud*. Aunque en estos últimos casos existía una afiliación más clara de los intelectuales con los estamentos del poder estatal, aunque en el caso de García Ponce no es tan clara, sí será notable y no menos problemática.

Este último grupo de intelectuales estuvo integrado por los grandes constructores de la identidad mexicana, del campo intelectual y sobre sus ideas se funda el gran centro secularizado

del conocimiento: la Universidad Autónoma de México. El *Ateneo*, liderado por Justo Sierra, estaba dedicado a la producción del conocimiento y representó en cierto sentido la demarcación de la literatura mexicana como ahora la conocemos; parte de ese proceso derivó en un reconocimiento amplio de los intelectuales que lo integraban y los consolidó dentro del campo literario y político de México: "La constitución de las literaturas nacionales que se cumple a finales del XIX es un triunfo de la *ciudad letrada*, la cual por primera vez en su larga historia, comienza a dominar su contorno" (Rama 74). Este dominio intelectual dio origen también a rescates del pasado colonial, a la inclusión del pensamiento europeo (positivista sobre todo) y la generación de un pensamiento propio, lo que resulta en una conformación de la tradición y una configuración de su presente intelectual: "El Ateneo de la Juventud es la puerta del acceso al canon, la portada del edificio de la tradición" (Martínez Carrizales 33), es el proyecto intelectual que sobrevive junto con el estado revolucionario. Debemos recordar que este grupo de intelectuales fueron los que dieron forma a una manera de pensar a México y a los mexicanos que ahora conocemos. El discurso del mestizaje, del estado revolucionario que durante el siglo XX se consolidó en el Partido Revolucionario Institucional (PRI).

La creación de las directrices para construir el capital cultural fueron, en buena medida, sentadas por este grupo de intelectuales. Textos como *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes nos dan cuenta de esta unión entre el pasado prehispánico y el presente revolucionario. *La raza cósmica* de Vasconcelos también es un texto capital para comprender las reflexiones sobre el mestizaje racial que ha construido un presente sólido con un futuro prometedor. Otro texto que también se inserta de esta manera es la famosa conferencia de Pedro Henríquez Ureña en la que explica las razones por las que él considera que Juan Ruíz de Alarcón es mexicano en términos modernos y no solamente geográficos. A través de entrar en la definición de lo mexicano,

"demuestra" las maneras en lo que esos rasgos de identidad aparecen ya en la obra de Juan Ruíz de Alarcón, a partir de esta conferencia este autor colonial ha sido estudiado en México como parte del capital cultural nacional. Estos son algunos ejemplos de los mecanismos en los que los intelectuales fueron construyendo una genealogía intelectual del estado revolucionario y sentaron los precedentes y un marco específico para las prácticas culturales del siglo XX.

Los contemporáneos son la continuación generacional del *Ateneo*, y ellos empiezan a distanciarse de lo nacional como tema literario, pero sus actividades eran profundamente políticas y todos ellos ocuparon puestos de gobierno durante la mayor parte de su vida. García Ponce recibió influencias varias de este grupo respecto a una actitud literaria y también asimiló un conocimiento importante que provino de ellos. La condición cosmopolita de este grupo de intelectuales fue un parámetro a seguir para muchos escritores nacidos en la primera mitad del siglo XX en México, como García Ponce, para quien dominar varios idiomas (sobre todo europeos) y estudiar las grandes obras de la llamada "literatura universal", al igual que conocer y traducir los más importantes autores coetáneos, se volvió fundamental.

Lo que García Ponce resalta con mayor fuerza de este grupo será para él la motivación sustancial para entablar un ejercicio literario de una índole diferente. Un aspecto de los que valora más de *Los contemporáneos* es:

Su orgulloso desarraigo, la intemperancia y la penetración crítica, la voluntad de ignorar una realidad nacional fantasmagórica y adentrarse en los caminos secretos de la poesía y el pensamiento sin ningún lastre inútil, con la herida y la ironía elegantemente abiertas, hizo real [El grupo de *Los contemporáneos*] la literatura y la realidad nacional para la mayor parte de mi generación. (*Palabras* 43)

Para García Ponce este grupo fue un modelo de sensibilidad porque la exquisitez y el cosmopolitismo que manifestaban en sus escritos y en su vida eran una vía para distanciarse de esa "realidad nacional" que arriba menciona. En buena medida este grupo de intelectuales fueron un modelo de las letras nacionales porque fueron efectivos en llevar su literatura a otros países y le dieron presencia a la literatura nacional en otras latitudes.

Sin embargo quien reclamó con más avidez y ejerció la autoridad política de *Los contemporáneos* fue Octavio Paz. La estética de Paz es una de las más afines a este grupo. Paz ocupó una posición que García Ponce no estaba dispuesto a tomar ni a materializar puesto que el hecho de obtener un espacio dentro de la escena intelectual y política en los términos que demandaba el estilo *contemporáneo* implicaba actividades que García Ponce no podría realizar, sin embargo como Martínez Carrizales apunta, Paz consolidó una dinámica en el campo literario donde el cosmopolitismo y la posición histórica que *Los contemporáneos* habían privilegiado se volvió más palpable:

El cuadro completo de este proceso intelectual y artístico equivale a la constitución de un *sujeto histórico*. El sujeto histórico en que Paz llegó a convertirse luego de los ajustes ideológicos que llevó a cabo en su obra [fue seguida por] la conquista de un lugar en las instituciones sociales que hacen posible la literatura de la cual forma parte el autor. Hablo de un fenómeno que implica un lugar público para el escritor, pero también una voz pública reconocida por todos. O mejor dicho: una voz, que desde un lugar se vuelve inteligible y pertinente para todos. (Martínez 95)

Paz se convirtió muy pronto en una figura pública, presente en el ámbito diplomático, literario y editorial de México. Desde su participación en *Siempre* y posteriormente en la revista *Vuelta*, fungía como jurado en concursos y otros procesos selectivos; aparecía como presentador

en un programa de televisión: una imagen completa y multivalente, un referente cultural obligado del país, una figura poderosa cuyos efectos sobre el panorama artístico del país son indelebles.

En muchas formas esta posición de Paz coincide con la de García Ponce: ambos detentaron un poder interpretativo importante y eran referentes en muchos aspectos de la cultura mexicana. Tal vez lo que a García Ponce le impidió ser una gran figura literaria fue su enfermedad porque en esos tiempos importaba mucho estar presente, viajar a las capitales culturales del mundo y demostrar sus vínculos con autores internacionales.

En varias ocasiones García Ponce se refiere a Paz como una figura de relevancia en su formación. En una entrevista en 1977 con Carolina Calderón, dibuja una relación de mutua lectura y lo llama "amigo", le reconoce que:

Él nos enseñó que la literatura era nuestra, nos hizo ver que era legítimo el sentimiento de que Blake, Pavese o Thomas Mann eran nuestros, de que uno habita en el mundo donde quiere habitar, que no tenía que ser nuestro mundo el mundo de Martín Luis Guzmán. (33)

Así, le reconoce la contribución fundamental para mirar la literatura como una práctica ajena a las definiciones nacionales. García Ponce exploró desde muchas perspectivas esta idea de la literatura nacional pero no miró en la dirección que el propio Paz miró, a García Ponce nunca realizó un proyecto de definir identidades aunque en sus novelas haya alusiones que nos aclaran su perspectiva respecto a la raza y a la nación. Años más tarde, en una entrevista con Steven M. Bell, en 1984, García Ponce reconoce la lejanía en ciertos aspectos con el pensamiento de Paz, puesto que ni él ni sus amigos cercanos llegarían a interesarse por la reflexión de lo mexicano, en la que Paz incurrió en varios ensayos:

No nos interesaba México fundamentalmente⁵. Yo he sentido, por ejemplo, que filosóficamente estaríamos fuera del grupo Hiperión⁶, inclusive de *El laberinto de la soledad* de Octavio, que estaba más cerca de nosotros, porque lo que nos interesaba de Octavio era el ver la literatura como un fenómeno universal. (Entrevista con S. Bell 42)

Aquí queda patente una distancia sustancial en la percepción de la cultura que él tenía respecto a la de Paz, sin embargo al entablar una literatura eminentemente urbana, donde sus personajes se caracterizan por la belleza y la capacidad intelectual, sin duda queda patente que él privilegiaba la población urbana y educada sobre el resto de la población. Tal vez al mencionar que "estaban fuera del *Laberinto*" está distanciándose a la vez de las culturas populares.

Durante una serie de homenajes que se le realizaron a García Ponce tres años antes de su muerte, se refiere a Paz como una figura que legitima, pero que también reconoce su obra:

Tengo la fortuna de estar avalado, en eso, en un ensayo que escribió sobre los tres relatos reunidos en *Encuentros*, Octavio Paz, donde dice que "El gato" es un cuento misterioso y afirma que ese es su mérito. Dice otras muchas cosas, pero Octavio no

⁵ En el "nos" se incluye a los autores con los que entabló un diálogo más profundo en cuanto a literatura y filosofía, al respecto de lo mexicano, Inés Arredondo dice: "Ser mexicano limitaba terriblemente en todos los sentidos: Teotihuacán excluía a Chartres, Tenochtitlán a Florencia, Cuauhtémoc a Cortés, lo católico a lo liberal, lo moreno a lo blanco. Por si fuera poco, me enteré de que el haber nacido en la República Mexicana me había hecho hipócrita, melancólica, sanguinaria, tierna, triste e inferior. [...]. Me parece que en México cada uno se exige por debajo de sí mismo y así se malea muy pronto; apenas pasados los 30 años un 'alguien' de México es mucho menos que él mismo a los 20". (*Obras* 6-7)

⁶ En su tesis "Grupo Hiperión: El mexicano en busca del mexicano", José Luis Cruz explica: "El grupo estuvo formado por un profesor y alumnos de la Universidad Nacional Autónoma de México: Leopoldo Zea, Emilio Uranga, Jorge Portilla, Luis Villoro, Ricardo Guerra, Joaquín Sánchez McGregor, Salvador Reyes Nevares y Fausto Vega. La aparición de su actividad pública surgió de 1948 a 1952, en un ciclo de conferencias sobre existencialismo francés, organizado en el Instituto Francés de América Latina, en 1948. [...] Paradójicamente, sus temas trataron de explicar al mexicano de la vida cotidiana, representante del grueso de la población (que no los leía). Este tipo de mexicano común, pocas veces podría verse reflejado en sus trabajos, no obstante tener interés por conocerlos" (41).

necesita propaganda. Lo que pasa es que estoy muy orgulloso de ese ensayo después de todo, es un ensayo en que se nota la adhesión de Octavio a mi obra.⁷

Esa adhesión, en palabras de García Ponce, sitúa a Paz –en todo caso– como el admirador de García Ponce y no como la figura digna de culto que representaba para muchos escritores de su época o más jóvenes aún. La distancia entre ambos escritores pudo haber sido corta como personas, pero en lo literario existen diferencias sustanciales. La manera más importante que García Ponce encontró para distanciarse de esta inercia histórica de la literatura y la figura de Paz fue dejar de escribir poesía y adentrarse en la narrativa y en un ensayo que miraba más hacia lo filosófico que hacia lo poético.

Fue hasta que aparece García Ponce y el grupo de intelectuales que se conoce como la Generación de Medio Siglo que el diálogo intelectual se expande a discusiones y concepciones de la literatura que contemplan de manera más clara muchos principios filosóficos. Cuando estos intelectuales empezaban a realizar sus tertulias y a gestar sus publicaciones estaban circulando obras que contenían ya una pulsión diferente a las novelas telúricas y revolucionarias. Juan Pellicer identifica la publicación de *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, en 1947, como un acontecimiento decisivo para la vida literaria nacional porque es una:

novela en la que se introduce lo que se irá configurando como 'culto' a la técnica': cambia el punto de aproximación. El objetivo de Yáñez es relatar la rigidez moral en las pequeñas poblaciones y lo que le preocupa es la fijación de un estilo literario que viene a ser cosmovisión. (16)

El mismo Pellicer identifica momentos relevantes en la cultura literaria que van conformando esa visión, como la publicación de *El laberinto de la soledad* en 1950, el estreno de

⁷ Web. <http://www.garciaponce.com/entrevistas/cp.html>

la obra de teatro de José Revueltas *El cuadrante de la soledad* y la aparición de *Los olvidados*, de Luis Buñuel, ese mismo año; posteriormente aparece en 1955 *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *¿Águila o sol?* de Paz y *Confabulario* de Juan José Arreola.

Todos estas obras contenían ya un aire más abiertamente cosmopolita y pretendían demostrar una sensibilidad que pudiera trascender las fronteras de la nación, estaban pensadas en buena medida también para ser consumidas en otros países de Latinoamérica. Para Pellicer se puede precisar aún más el contexto de García Ponce:

Cuando García Ponce publicó sus dos primeras colecciones de cuentos en 1963, a la edad de treinta y un años, circulaban novedades que determinaban el clima literario del momento: *Balún Canán* (1957) y *Oficio de tinieblas* (1962), de Rosario Castellanos; *Polvos de arroz* (1956), *La justicia de enero* (1959) y *El bordo* (1959) de Sergio Galindo; *Los días enmascarados* (1954) *La región más transparente* (1958), *Las buenas conciencias* (1959), *Aura* (1965) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes. (31)

García Ponce representó en muchos sentidos una voz compleja y más o menos marginal a conveniencia dentro del campo literario, temáticamente pretendía ser un marginal pero su función como crítico de arte y como glosador literario lo mantenía como una figura central de las discusiones. Aunque la crítica quiere encasillarlo en una generación –de ser esto posible–, la generación de García Ponce se distingue por no ser una generación tal cual, por no conseguir un consenso determinado o un bloque de escritores ávidos de figurar en el campo de las letras mexicanas desde una trincheras política, sino que entraron en una lógica diferente a las tendencias que les antecedieron, fueron un grupo más abierto, cuyos "integrantes" emigraron o participaron en otros grupos y en proyectos muy diversos y un grupo que intentó en buena medida estar en

una lógica de mercado y vivir de actividades relacionadas con el ejercicio literario e intelectual, aunque como luego veremos, en el caso de García Ponce esto no siempre se logró puesto que varios de ellos participaron en trabajos ligados con el gobierno.

2.1 LAS REVISTAS

Uno de los terrenos donde se libraron las discusiones intelectuales más relevantes durante este período fueron las revistas. Las publicaciones semanales en suplementos de periódicos, las revistas quincenales o mensuales, dieron de manera directa o indirecta, tácita o explícita, cuenta de la dinámica intelectual y de las tendencias que había en la época. La formación intelectual de García Ponce está profundamente ligada a su participación en revistas. El nombre de la supuesta generación a la que perteneció viene precisamente de una de ellas: *Medio siglo*.

La revista *Medio siglo* fue fundada en el año 1953 por varios escritores e intelectuales entre los que destacan Carlos Fuentes, Jacinto Lozano Cárdenas, Rafael Ruiz Harrell, Jenaro Vázquez Colmenares y Porfirio Muñoz Ledo (Albarrán 9). Del nombre de la publicación de esta revista, Wigberto Jiménez Moreno –y posteriormente Enrique Krauze– le otorgan el mote a la supuesta generación de Juan García Ponce.

Resulta extraño que este nombre recaiga en esta generación puesto que, aunque algunos de ellos publicaron en dicha revista, no tuvieron una participación directa, tampoco habían empezado a publicar sus obras más relevantes o nutridas y mucho menos habían comenzado a fraguar sus proyectos literarios cuando *Medio siglo* aparece.

Según el *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX* de Pereira y Albarrán, el historiador Moreno Jiménez le atribuye el mote a esta generación porque a mediados del siglo

XX este grupo de intelectuales estaba comenzando a aparecer en la escena literaria y a formarse como escritores (207). Aún con esta aclaración—y a pesar de los intentos por definir estas tendencias generacionales— la taxonomía se va volviendo un poco inasible. De acuerdo con los mismos autores, esta generación estaba compuesta por: "historiadores, politólogos, abogados, economistas, demógrafos, sociólogos, filósofos, antropólogos, pintores, arquitectos, lingüistas, autores teatrales, novelistas, ensayistas y poetas" (207),⁸ por lo que resulta un supuesto grupo más que heterogéneo que pretendía mirar a temas más diversos y acaso menos elitistas que los grupos anteriores, aunque en buena medida estas tendencias de ruptura reafirmaron su *establishment* como un grupo de intelectuales poderosos.

Si bien esta generación era tan interdisciplinar y diversa, en lo literario no tenía una manifestación suficientemente clara, porque en las revistas mismas los nombres fueron cambiando mucho, aunque bien es cierto que no ciertas tendencias literarias.⁹

La primera revista que pertenece cabalmente a los escritores que se refieren como Generación de Medio Siglo o como *La mafia*, esta denominación les fue concedida por sus prácticas intelectuales que muchos identificaron como "cerradas" y en muchos sentidos lo fueron

⁸ Para la crítica era tan amplia esta generación pero se contrasta con lo que Inés Arredondo dice al respecto: "Para mí, mi generación se reduce a cuatro: Juan García Ponce, Huberto Batis, Juan Vicente Melo y José de la Colina. ¿Por qué? Porque hacíamos la *Revista Mexicana de Literatura*, compartíamos intereses, nos peleábamos, hacíamos cosas, como eso de las películas, teníamos amigos en común —no puedo dejar de mencionar entre ellos a Juan José Gurrola—, trabajábamos en la UNAM, y nos queríamos y nos seguimos queriendo mucho" (Arenas 64).

⁹ Según Pereira, "cuando Cosío Villegas deja la dirección de la *Revista Mexicana de Literatura* y lo sustituyen Tomás Segovia y Antonio Alatorre: con ellos, cambiará también su Comité de Colaboradores, conformado desde entonces por Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Ernesto Mejía Sánchez, Augusto Monterroso, Emma Susana Speratti Piñero y Luis Villoro, y que, a partir de 1960, deja de figurar como tal y, más tarde será sustituido a su vez por un equipo nuevo: Federico Álvarez, Huberto Batis, Jorge Ibarguengoitia, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Rita Murúa y José Emilio Pacheco. [...] Al recorrer el contenido de la revista durante esta 'nueva época', podría pensarse que se trata tan sólo de un cambio administrativo que no altera en lo más mínimo la línea editorial ni el ideario estético que la había caracterizado hasta entonces, pues de hecho en ninguno de sus rubros -poesía, novela, cuento, ensayo o comentarios críticos- se percibe un giro sustantivo hacia derroteros diferentes" (*Diccionario* 210-11).

y en muchos otros no. El término de *La mafia* se lo ganaron a pulso por razones diversas, pero aquí podemos citar la famosa anécdota de cuando García Ponce fue jurado en un concurso nacional de pintura y el premio fue otorgado a su hermano Fernando:

El escándalo fue tal que el público indignado empezó a impugnar la decisión del jurado al grado de que estuvieron a punto de linchar al propio Juan si no hubiera sido por la intervención de José Luis Cuevas que logró apaciguar los ánimos y dirimir la tensión. Aún así Juan no se salvó de que la esposa de uno de los pintores concursantes se acercara a él y le dijera felicidades por el premio de su hermano arrojándole la copa de vino blanco en plena cara. (Lara Zavala)¹⁰

Este tipo de desiciones le granjearon bastantes enemigos al grupo que desde entonces fue identificado como *La mafia* pero es difícil definirlo con precisión. En contraste a esto, aparece la revista *Cuadernos del viento* dirigida por Carlos Valdés y por Huberto Batis y que se caracterizó por ser una publicación más o menos modesta, independiente y bastante incluyente. Esta revista hace su aparición en 1960 y ahí publicó su primer cuento Juan García Ponce, al igual que Inés Arredondo y otros escritores de esta época. Según Claudia Albarrán en su ensayo "Sergio Galindo y su generación", estas son las características que definen a este grupo de escritores:

- 1) La adopción de una postura contraria al nacionalismo de los años cuarenta, heredera de la Revolución Mexicana, que se preocupaba por los temas del campo; basan su ruptura en el cuestionamiento de los postulados de la Revolución Mexicana y en la denuncia de las promesas revolucionarias incumplidas por parte del gobierno mexicano, y adoptan una literatura fundamentalmente urbana.

¹⁰ Ver <http://www.garciaponce.com/lecturas/enlaraz01.pdf>

- 2) El cosmopolitismo, el cual fomentó y enriqueció la labor cultural con pocos precedentes en la historia nacional.
- 3) El pluralismo, que implicó la apertura de sus miembros al quehacer cultural y literario de otros países. El grupo abre la literatura hacia instancias cosmopolitas e incorpora a Kafka, Joyce, Proust, Musil, Miller; todos estos escritores aparecen ya en los años 50 en la *Revista Mexicana de Literatura*. García Ponce traduce a Styron y a Pavese.
- 4) El fomento y apoyo de sus integrantes a otros jóvenes intelectuales y escritores mexicanos y extranjeros que mostraban en los años sesenta otros puntos de vista.
- 5) Su actitud crítica ante la cultura en general y ante algunas instituciones mexicanas en particular; la labor que hicieron en diversos suplementos culturales y revistas del país, y sobre variados y diversos campos artísticos: cine, poesía, ensayo, cuento, novela, teatro, música y artes plásticas. (8)

Estas características se verán más o menos a lo largo de la vida intelectual de estos autores. La revista demostraba ya esta inspiración puesto que aunque manifestó un afán de integrar la literatura que se circunscribía al territorio mexicano; también publicaba traducciones. En el primer número los editores recuerdan las intenciones de Ignacio M. Altamirano al intentar unificar la nación mexicana tan dividida bajo una ideología literaria con una publicación llamada *Renacimiento* que contribuyera al desarrollo intelectual del país.

Valdés y Batis hacen eco de este espíritu aunque adaptándolo a la época: sin duda siempre han existido y existirán divisiones entre los intelectuales, por lo que tampoco resultaba difícil encontrar este efecto de las relaciones humanas en el siglo XX. Así Huberto Batis

transcribe en el libro *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*. Las palabras que forjarían la declaración de principios de la publicación:

Podemos estar seguros que el público lector se interesa muy poco en las estériles contiendas de nuestras facciones literarias, y que lo único que pide es calidad suficiente. Los *Cuadernos del Viento*, recibirán a todos los escritores, particularmente a los jóvenes, sin tener en cuenta nacionalidades, credos, actitudes. Hemos asistido al nacimiento y a la muerte de innumerables empresas editoras de literatura, y a la mistificación de otras que relegan la creación literaria a un segundo término. (51)

Cuadernos de viento inaugura una nueva condición de ser escritor y productor cultural en relación con el mercado, puesto que comenzaron a identificar la literatura como producto sujeto de ser comercializado. Esta necesidad de crear un mercado de productos culturales es una perspectiva enteramente nueva y sin precedentes en las letras mexicanas. Prueba de esto la tenemos en las aseveraciones que hacen Huberto Batis y Carlos Valdez en el número uno de *Cuadernos del viento*¹¹:

Los Cuadernos del viento desean vivir de los lectores y hacerlos sus únicos jueces, para no comprometer su libertad de acción; su existencia dependerá de ventas directas, suscripciones y anuncios comerciales. Es todavía tiempo de abatir el prejuicio de que el arte y el artista pueden sustentarse de materiales etéreos. (2)

Esta claridad en su visión de la literatura como producto, resultó sin duda incendiaria en su tiempo, donde la producción literaria seguía provista de un halo de sacralidad. Esta capacidad de sobrevivir fuera de los auspicios gubernamentales le confirió al grupo la libertad que muchas

¹¹ *Cuadernos del viento* fue una revista que empezó a circular en 1960. Fue una publicación fundamental para dar a conocer a este grupo de intelectuales. Juan García Ponce publicó aquí sobre todo cuentos y un guión de cine.

veces les granjeó grandes controversias y discusiones. Así tuvieron que aclararlo en su segundo número, puesto que como Batis escribe: "Hasta entonces la gente estaba acostumbrada a recibir en su casa regalados los libros y las revistas de nuestros escritores. Más de uno se manifestó ofendido porque no se la llevábamos de rodillas Carlos Valdés y yo" (56). También aclara como estas prácticas estaban extendidas en todos los niveles, no era exclusivo de las revistas porque quien publicaba un libro debía regalarlo a los demás escritores.

Esta posición provenía de un profundo escepticismo en las instituciones y en las instancias culturales que demarcaban el poder. Los escritores de esta generación asistían al colapso de los ideales prometidos por la Revolución y a la consolidación de un estado autoritario, corrupto y promotor de la ignorancia, es por eso que José Emilio Pacheco dice que esta generación puede ser vista:

como la generación del dolor y la desesperación a la que se le vino encima el derrumbe del sueño mexicano, el fracaso del milagro, el avionazo del despegue. O bien, como todo lo contrario: la generación que en terreno específico hizo por México lo que no pudieron hacer ni sus políticos ni sus gobernantes. (54)

Este grupo partiría de la fuerza del descontento, de la decepción para realizar puentes intelectuales pero a la vez descreyendo de la noción de generación y de grupo. La manera en la que este colectivo se fue posicionando tuvo esta pulsión desde un inicio y fue por esa misma razón que su vida como grupo fue más bien corta. Había muchas cosas que tenían en común, entre las que Juan Vicente Melo explica:

Un grupo que me atrevería a llamar "grupo sin grupo" –lo de "grupo sin grupo" por lo de *los Contemporáneos*, claro– al que reunían una serie de actividades no declaradas. Entonces era como el ideal, la meta a seguir, los Contemporáneos. Además nos unía el rechazo a todo lo que

oliera a nacionalismo. En todas las artes en general pasaba lo mismo. Había un afán de nacionalismo mal entendido que era como regresar no a las fuentes sino a un nacionalismo de tarjeta postal (citado en Corral y Albarrán 46)

Cuadernos del viento se fue consolidando gracias a un nuevo espíritu en su quehacer literario. Batis, en conversación con Margo Glantz, recuerda cómo la publicación del cuento “Tajimara” causó tanto revuelo por su "descaro" y su decidido erotismo:

el tercer número de *Cuadernos del Viento* se empezó a ir chueco, porque publicamos un texto de Juan García Ponce, que se llama 'Tajimara', y digo chueco porque era la *obscenité même* el tal cuento [...] causó en 1960 una tremenda conmoción. (*Por sus comas* 73-74)

Esta reacción por parte del público les plantearía nuevos retos y les daría un sello de publicación libre, lo que sería un pro y a su vez un contra puesto que se haría con lectores fieles pero también se cerraría a un mercado más amplio y sobre todo a las subvenciones oficiales. Ambos editores reconocieron que durante los seis años de vida que la revista tuvo, las ganancias que vieron fueron escasas; incluso esa sería la razón por la que Carlos Valdés abandonaría el proyecto: se cansó de trabajar por una escasa remuneración.

Cuadernos del viento llegó a la luz para convivir con otras revistas muy importantes para la época y para los autores que estamos refiriendo, y sobre todo para García Ponce. Una de estas fue la *Revista Universidad de México* (1953-1965) y la otra la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965). La primera cobraría importancia para nuestro estudio cuando Juan García Ponce comienza a ser secretario de redacción en 1958 –y hasta 1966–, mientras que de la segunda sería director de 1959 a 1965.

La *Revista de la Universidad de México* tuvo varias épocas, pero en la etapa en la que Jaime García Terrés fue secretario de difusión cultural de la Universidad de México y director de esta revista, le otorgó un gran apoyo a varios autores jóvenes. Esta publicación gozó del privilegio institucional y también de una gran libertad en su redacción. Esta revista contribuyó al diálogo y a publicar muchos autores nuevos; sin embargo en comparación con *Cuadernos*, devenía en un círculo elitista consolidado en relación a una institución.

La revista compartió cierto espíritu –y también ciertos trabajadores– con la *Cuadernos del viento*, puesto que cuando se integra García Ponce (a la edad de 29 años) a la *Revista* también lo hace Carlos Valdés. El grupo de intelectuales al que ellos pertenecen se consolidan como editores a través de estas actividades; así, hubo figuras como Carlos Valdés, Juan García Ponce, Huberto Batis e Inés Arredondo que tendrían que ver en tal o cual momento con estas dos revistas y también con la *Revista Mexicana de Literatura*. Por su parte, García Ponce manifestó en varias ocasiones que él no se distanció mucho de la *Revista Mexicana* durante sus estancias en el extranjero; de este modo, esta importante publicación se suma al entramado intelectual de la época, aunque a diferencia de la modesta *Cuadernos*, donde "publicaba cualquiera" (Batis), esta revista tiene una configuración más cosmopolita y más elitista. Juan García Ponce publicaba constantemente textos sobre crítica de teatro, que fue su especialidad inicial puesto que su carrera la inició como dramaturgo. En estos textos iniciales hacía críticas y revisiones de las obras teatrales que se exponían en la Ciudad de México, mostraba una autoridad sobre el tema que le permitía descalificar y mostrar un rechazo abierto a ciertas obras y ciertos directores. Ejemplo de esto lo tenemos en el número 3 del volumen XIV, que apareció en Noviembre de 1959 en el que habla del panorama teatral de la Ciudad; el artículo comienza diciendo simplemente: "Durante el transcurso del año la situación del teatro en México, como espectáculo

ha ido de mal en peor hasta llegar a un estado lamentable" (27), para continuar hablando del estado de pereza de los creadores.

En este tono aparecen otros artículos de manera más o menos constante, aunque en el número 5 del mismo volumen aparece una brillante valoración histórica respecto al teatro; el texto comienza recapitulando el teatro en la Grecia clásica, para luego hacer un acercamiento al tiempo actual, donde las mediaciones con el capitalismo afectan al espectador. En este texto ya se aprecia claramente su influencia intelectual de la teoría crítica.

En la *Revista de la Universidad* aparecieron –durante el tiempo que estuvo García Ponce– muchos autores que estaban en boga tanto en Estados Unidos como en Europa. García Ponce estuvo atento al tránsito de las ideas que venían de estas latitudes pero también se mantuvo atento a las publicaciones que salían desde México, puesto que también participaron los más reconocidos escritores mexicanos.¹²

La *Revista* contiene en cada número una sección dedicada al ensayo, en el que generalmente escriben filósofos o se tratan temas filosóficos. En estas secciones encontramos autores relevantes, tanto mexicanos como extranjeros, entre los que podemos recordar son Jean Paul Sartre, Ramón Xirau, Gary Snyder, Jean Hyppolite, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Frank O'Connor, Arthur Whitaker, Leopoldo Zea, entre otros.

¹² Debemos recordar lo que Deborah Cohn señala al respecto de este tiempo, en el que era una política pública nacional que muchos escritores mexicanos se dieran a conocer fuera de México: "Along with several publishers in Argentina, the Fondo de Cultura Económica, founded in 1934, was well-positioned to step in and fill the void. It is difficult nowadays to imagine a publisher as a major player in a nation's cultural life, but that has been precisely the Fondo's role. For many years, the Fondo was the pride and joy of the nationalists and cosmopolitanists alike: as I shall detail presently, it promoted new and traditional Mexican writers in order to disseminate knowledge of the nation's literature; it published editions of great works of Western literature in the hopes of sharing Western culture with the Mexican reading public; and it took a proactive role in circulating works written in different Spanish American nations as part of a widespread project of developing and establishing a pan-Spanish American identity, a sense of the region as united by a common past and a shared destiny. In its list of publications, the interest in promoting Mexican history and culture converged for several decades with the desire to move Mexico into an international cultural arena" (148).

La *Revista Mexicana de Literatura* fue tal vez la que catapultó con mayor fuerza y claridad a Juan García Ponce y a algunos otros intelectuales de su grupo, la cual fue fundada por Carlos Fuentes y Emanuel Carballo, pero cuando ellos se distancian de ésta empieza la segunda época, en la que da un giro leve hacia un interés más filosófico e intelectual y de mayor actualidad. La revista no era muy extensa y puesto que era independiente, el formato era mucho menor que el de la *Revista de la Universidad*. Ya con García Ponce como director, en lo que llamarían ‘segunda época’, aparece un texto de T. W. Adorno: "La industria cultural", y su inclusión dice bastante de la tendencia que seguiría la publicación y el grupo, puesto que uno de las cosas de las que Adorno ha sido acusado muchas veces es la misma de la que el grupo fue señalado: el elitismo. En el segundo número de esta época aparece un ensayo de Marcuse. Así, a través de publicar a estos autores demostraban su actualizado conocimiento del contexto intelectual del mundo y se posicionarían en el campo literario.

La publicación tenía el claro interés de abrir las fronteras y contribuir a un diálogo más abierto entre los escritores del mundo y los idiomas. El nombre mismo hace esto patente. Decidieron que se llamara *Revista Mexicana de Literatura*¹³ porque era una revista que desde México contribuiría a la literatura universal y no sería una revista de "literatura mexicana" puesto que no daría cuenta de las letras hechas dentro del territorio nacional ni estaría impregnada de las ideologías más en boga:

Los jóvenes escritores que formaron el núcleo promotor de la Revista eran novelistas, poetas y ensayistas. La revista –afirma Carlos [Blanco] Aguinaga– se

¹³ Armando Pereira en su artículo "La polémica entre nacionalismo y universalismo en la *Revista Mexicana de Literatura*" recuerda que la importancia de la revista es: "porque fue una de las revistas literarias más significativas de la década, sino, sobre todo, porque en ella la polémica entre nacionalistas y universalistas alcanzó momentos climáticos que, por una parte, vendrían a sintetizar todo lo que se había dicho hasta entonces y, por otra, plantearían nuevos derroteros a esa vieja controversia" (194).

propuso ser un medio de difusión cultural abierto a manifestaciones literarias internacionales, como una forma de contrarrestar la entonces creciente tendencia de la cultura mexicana hacia el nacionalismo. La publicación había tomado el ideal universalista de Alfonso Reyes, sin dejar de lado la influencia cosmopolita de Octavio Paz. Se estimula la experimentación así como la polémica con el nacionalismo y el realismo socialista. Esta publicación se había propuesto contrarrestar la creciente tendencia de la cultura mexicana hacia el nacionalismo imperante en ese momento. Y su posición política era: ni capitalismo ni estalinismo. (Pozas Horcasitas 109)

Además de tener esta apertura ideológica y de tener la necesidad de atraer pensamiento y literatura rigurosa, la *Revista Mexicana* fue más incluyente con las mujeres que ninguna otra revista e incluyó en sus páginas a más mujeres que ningún otro que le precediera. En ella iniciaron sus carreras escritoras como Elena Poniatowska, Elena Garro, Rosario Castellanos, Guadalupe Amor, Enriqueta Ochoa, Isabel Fraire, Inés Arredondo, Margit Frenk Alatorre y la pintora surrealista Leonora Carrington.

Si hay algo que puede distinguir a "la generación" de García Ponce, es un afán por desarrollar actividades y vida intelectual fuera de la concepción de lo nacional y fuera de los ámbitos de la política del modelo tradicional letrados, como señala el crítico Agustín Cadena:

Fue una generación llena de búsquedas y de vacilaciones, por lo mismo, de intentos por delimitar un espacio ideológico, una poética narrativa. Determinó la conformación de ciertos estilos y procedimientos literarios que, al oponerse unos a otros, se convirtieron en formas de personalidad notablemente definidas. 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. ("Medio siglo")¹⁴

También es importante la aparición del concepto que Cadena señala aquí: la teoría, vertiente intelectual a la que le darían mucho espacio en sus publicaciones y mucho reflejo en sus obras. Esta generación de escritores y en particular Juan García Ponce reflejó –en muchos sentidos– en sus obras el pensamiento teórico y filosófico que se estaba generando en Estados Unidos y en Europa. Aunque en la parte política finalmente su afán por mantenerse fuera de las esferas del poder gubernamental no funcionó de manera clara en todos los casos. Muchos de estos intelectuales (y el mismo García Ponce) en varios momentos, participaron en trabajos vinculados al gobierno, por lo que esa intención de desmarcarse de la figura del letrado se puede poner en tela de juicio.

2.2 DISCUSIONES INTELECTUALES

García Ponce piensa desde muchos aspectos en la teoría estética, discute y comenta a los teóricos que le parecen más relevantes en cuanto a las nuevas tendencias del pensamiento, como lo es Herbert Marcuse, de quien tradujo tres libros¹⁵ o como lo fue Georg Lukács, a quién refutó agudamente:

Como comentarista, como estudioso de la estética Lukács tiene la enorme ventaja de no creer en ella más que como fuerza que debe ser puesta al servicio de una causa determinada –en este caso el socialismo–. Y en este sentido lo que hace en realidad es negarla. La desaparición de

¹⁴<http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/cadena.html>

¹⁵ *Eros y civilización*, México: Mortiz, 1965, *El hombre unidimensional*, México: Mortiz, 1968. *Un ensayo sobre la liberación*, México: Mortiz, 1968.

la literatura, su condenación en tanto que es capaz de sobrevivir a la interpretación histórica que él considera la única posible para encerrar la realidad, conservando sus valores estéticos, sería la consecuencia lógica del *Significado actual del realismo crítico*¹⁶. Si Lukács se atreviera a pensar de una manera radical, esta debería ser su conclusión. (*Apariciones* 186)

En esta cita vemos como García Ponce discute la base de la argumentación de Lukács; de inicio, cuestiona la supuesta radicalidad de Lukács y aclara que este autor simplemente ve en la literatura una fuerza social como cualquier otra que debe utilizar el Estado. El cuestionamiento entonces es que si en verdad no cree en la literatura como algo más, entonces debería proponer su desaparición.

La famosa distinción que Lukács realiza entre Thomas Mann y los demás autores coetáneos de éste deviene para García Ponce en "una serie de piruetas críticas totalmente inaceptables" (187), por lo que le parece como una taxonomía arbitraria. Basándose en esta distinción, los reclamos que Lukács hace para apropiarse de Mann como un modelo se sustentan en argumentos endebles y reduccionistas.

Para García Ponce: "la literatura se ve obligada a buscar el principio ordenador en otras formas estéticas a su vez y entra de una manera inevitable al terreno de la ironía y la parodia" (190), por lo que no se puede separar a Mann de Joyce, de Musil ni de Kafka, puesto que los recursos para entablar el ordenamiento caótico del mundo son diversos. Constreñirlos y supeditarlos a respuestas arbitrariamente "realistas" es una aporía, puesto que –recuerda García Ponce– Mann se ha declarado afín al mismo Joyce.

¹⁶ El libro al que refiere García Ponce aparición en 1958 en alemán con el título *Die Gegenwartsbedeutung des Kritischen Realismus*, en español apareció bajo el título de *Significación actual del realismo crítico*. Por lo que aquí queda la duda si García Ponce leyó la obra en alemán o en español. Si la leyó en alemán él decidió traducir "Significado" en lugar de "Significación" que es como aparece en la edición de la editorial Era de 1968, si la leyó en español debe tratarse entonces de un leve error en el título.

La manera en la que García Ponce confronta la postura de Lukács da cuenta de la claridad que tenía respecto a la discusión y al debate acerca del realismo y al *modernism*, puesto que es capaz de hacer patentes las múltiples contradicciones que tiene la posición del filósofo húngaro, que por entonces gozaba de tan amplia aceptación y respeto entre los partidarios del arte al servicio de la sociedad. La visión de García Ponce es un poco más democrática, partía de la idea de la creación literaria con libertad para usar los recursos de manera diversa, como ejemplo de esto tenemos su novela *Crónica de la intervención* que es una narración mayormente realista.

De algún modo el tono de García Ponce y los principios desde los que refuta a Lukács hacen eco de otros críticos del realismo social, como Marcuse o Adorno. Para este último, los defensores de una corriente literaria tan útil a los estados autoritarios ha estado pendiente de cortar y reprimir cualquier impulso de espontaneidad en el arte y todo esto "so to make room for works that rise above the level of despicable trash" ("Reconciliation" 152). Así hace evidente que mientras Lukács hacía una asimilación de Mann como el modelo del realismo, lo que ocultaba era una defensa de obras literarias panfletarias escritas bajo la meticulosa censura de los estados comunistas, mientras que el mismo Mann demostraba afinidades con el *modernism*. Entre este y otros debates debemos entender que cada una de las decisiones estéticas que García Ponce realizaba, eran fruto de una reflexión detallada, por lo que en su obra las disposiciones de los elementos narrativos y discursivos están meticulosamente acomodados.

Si García Ponce participa y comenta los debates filosóficos más actuales a un nivel bastante consistente y con la postura que ya hemos aclarado, entonces los asuntos de la tierra, la identidad nacional y los problemas sociales en la literatura no devienen como un problema central o no deben tratarse a la manera que el realismo social proponía. Sin embargo tampoco son cosas que desaparecen del mundo literario por completo, puesto que son problemas que está

detrás de cada intento creativo que establece casi cualquier autor, ya sea por afirmación o negación, esta pregunta es explícita o tácitamente resuelta aunque llama la atención que en el caso de García Ponce más bien la evadió por completo y le dedicó el ensayo que referiré en breve. Aunque el autor que nos ocupa estaba poco interesado en afrontar abiertamente cualquier postura política, en diversas ocasiones reflexionó y abordó esta posibilidad del arte:

La indiferencia [partidista y política] en la obra de García Ponce [con la notable excepción de *Crónica*] tiene más de un sentido; me parece que además de un sentido político tiene también uno artístico. En ambos está íntimamente vinculada a la ironía con la que el escritor –creador de una obra de arte– contempla al mundo. (Pellicer 47)

Sin embargo, esta postura que García Ponce defendía y que Pellicer explica, tiene sin duda un contenido ideológico y político, a pesar de que se niegue esta dimensión en la obra se puede ver cómo al referir procesos históricos, sociales y al relacionarse con la ciudad, se establecen determinaciones ideológicas. Debemos considerar que en la obra de García Ponce sus personajes son en general intelectuales o personas de bagaje cultural considerable, mientras que el uso o aparición de personajes de formaciones distintas tiene un claro sentido de demostrar la ignorancia o las carencias intelectuales en ellos.

"¿Qué pasa con la novela en México?", intenta responder a las inquietudes de una reflexión que persistía aún en 1982 cuando fue publicado; la respuesta es oscuramente sencilla:

Respondamos desde la realidad de la novela. Digamos que con la novela en México no pasa nada desde el punto de vista de la cultura, a la que no le interesa la novela, pero no pasa nada también desde el punto de vista de la novela porque a la novela no le interesa la cultura. (147)

Lo que aquí se propone es que la novela o el arte en general no puede pertenecer a un espacio físico concreto, aunque las obras sean reclamadas para el capital cultural de determinado país o región –o aunque el arte tenga referencias contextuales, históricas o topográficas–, la literatura no debe estar fundada en el intento de responder a esta necesidad ilusoria. Todas estas implicaciones hacen eco de la misma discusión al trabajo de Lukács.

García Ponce era consciente de las trampas y contradicciones que entrañaba la discusión de la literatura en su contexto nacional, por lo que intentó proponer a la literatura como el lugar desde el que se debe gestar la literatura misma. Hizo patente su influencia de la teoría crítica, por lo que buscó con tenacidad y fuerza ampliar todos los debates antes que concluirlos, por lo que sus respuestas a muchas cuestiones fueron bastante elaboradas, a veces difíciles y acaso oscuras. En el ensayo citado podemos ver con claridad su manera de abordar temas que para sus coetáneos eran centrales y que para él no lo fueron tanto –o que lo eran pero por razones completamente diferentes. De entrada, el ensayo cuestiona la pertinencia misma de la pregunta; por el tono de la escritura, podemos pensar que se trata de una reflexión para ser leída en un simposio o coloquio, puesto que lo hace de una manera coloquial y directa:

Se supone que es mi turno de contestar a la pregunta: ¿Qué pasa con la novela en México? Sin embargo, quisiera empezar interrogando a la pregunta: ¿Por qué? '¿Qué pasa con la novela en México?' ¿Qué significa esta necesidad, un poco terrorista y un poco ramplona de preguntarnos qué es lo que ocurre dentro de la novela en México, como si en verdad diéramos por sentado que hay algún interés implícito en la pregunta, como si en verdad diéramos por firme y auténtico el hecho de que en México importa lo que pasa con la novela y que el destino de la novela corresponde de alguna manera a alguno de los destinos culturales de la Nación? (146)

La manera de confrontar a quien diseñó la pregunta o el motivo del texto para criticar la noción esencial de la misma nos dan el tono iconoclasta que lo caracterizó y que introducirá una reflexión poderosa para abrir y extender el debate. Este tipo de preguntas parecen formuladas desde alguna esfera institucional, por lo que García Ponce no participará de ninguna complacencia. La necesidad de contravenir las disposiciones institucionales fue una de sus más interesantes características.

Como ya hemos señalado, participó de una nueva lógica de mercado que le dio para subsistir a partir de su trabajo intelectual, por lo que rechazó las subvenciones institucionales para gozar de la libertad de hablar contra el gobierno, el poder o contra lo que fuera necesario. Raúl Rodríguez recuerda esta rebeldía:

The Centro Mexicano de Escritores [Mexican Writers' Center] gave financial and collegial support to many of the generación de medio siglo, although García Ponce, perhaps unsurprisingly, rejected the fellowship it offered him. The lack of surprise follows the writer's critique of all such institutionalized aesthetics in favor of a personal one, even if this proposition itself is evidently problematic. (Rodríguez 42)

En esta muestra de rebeldía encontramos una tendencia al desacuerdo, a no enajenar la libertad de opinión y de escritura en tiempos donde muchos de los intelectuales –como los ya mencionados *Contemporáneos*–, trabajaban para el gobierno a cambio de una remuneración y del uso de una estética cómoda para el poder, sin embargo, en muchos sentidos la estética de García Ponce también reforzará muchas de las disposiciones de las tendencias culturales que el estado promovía, como ciertas distinciones de clase, de raza y de glorificación del espacio urbano que aparecen no sólo en escritos como *Crónica*. Así los afanes disidentes y cosmopolitas

en buena medida se distancian pero a su vez refuerzan ciertos valores que ellos mismos intentan criticar, Raúl Rodríguez recuerda el mote que ya hemos mencionado:

In his promotion of fellow dissidents, a group was created that was seen by some critics as a *mafia literaria*, a pejorative assessment of their tastes for the foreign and their propensity toward a closed community that resembled a private club. (Rodríguez 42)

Este mote (mafia literaria) se les otorgó debido a que varios intelectuales conformaron un grupo cerrado, desde el que se gestaron ideas disidentes al poder en el arte institucionalizado y desde el que se gestaron debates, escritos, ensayos y traducciones de autores que aún eran poco conocidos en Latinoamérica, a saber: Marcuse, Adorno o Bataille.

Sin embargo, el poder que lograron fue un poder otorgado por su autoridad y su capacidad de ganarse espacios a través del ejercicio intelectual y no tanto por participar abiertamente de los beneficios de la política de las letras mexicanas, esto fue un movimiento inicial de este grupo pero finalmente hay muchas dinámicas en las que incurrieron que los restituyeron a una dinámica de letrados bastante tradicional. En este contexto debemos leer la amargura con la que García Ponce enfrenta la pregunta de lo nacional:

Pero para poder responder con justicia a ella, tenemos que decidir antes si en verdad es importante para el destino de la sociedad mexicana lo que ocurre con la novela en México o si en verdad la novela en México tiene alguna posibilidad de actuar, transformar o jugar sobre la sociedad mexicana, sobre lo que tendríamos que considerar como nuestra cultura, como la cultura de México dentro de la que lógicamente debería moverse la novela. (146)

El cuestionamiento es directo hacia las instancias que promueven la acumulación y el desarrollo del capital cultural; para García Ponce esto era una contradicción entre lo que se

pretendía lograr en cuanto a arte, siempre elitista, y la asimilación de éste a través del concepto de mexicanidad. Pero el cosmopolitismo de este grupo coincide con el afecto hacia tendencias estéticas europeas sentadas ya desde los tiempos porfiristas.

La contradicción es patente puesto que las tendencias artísticas y literarias, por más nacionalistas y telúricas que fueren, tendían a un elitismo que las alejaba de una sociedad mexicana cuyo nivel educativo era bastante primario, aunque por el lado que promovía este autor, la literatura devenía en un artefacto puramente elitista. Debemos recordar que en los sesenta la educación en México todavía estaba preocupada por la alfabetización de gran parte de la población, y a la vez el régimen priísta se servía de la ignorancia de la gente para encubrir sus incapacidades y excesos a través de engaños mediáticos.

Por eso a García Ponce la pregunta le parece "un poco terrorista", puesto que desde esta perspectiva la reflexión es baladí. La pregunta entraña en sí misma un intento por maquillar la distancia abismal entre una sociedad poco educada y un mundo literario integrado por escritores pretenciosos que detentan lo mexicano como un estandarte que los legitima ante el gobierno y los habilita para obtener subvenciones del erario.

Lo que vemos en este y otros ensayos de García Ponce es también un intento por señalar el sesgo intelectual que implica pensar la literatura a través de la categoría de lo nacional, puesto que la discusión de la literatura como transformadora de la sociedad tiene el origen en las edificantes literaturas de las nacientes naciones en Latinoamérica en el siglo XIX. Aunado a ello, la capacidad de aludir y modificar a la sociedad a partir de las obras, entraba también en los terrenos del arte comprometido, tan en boga en esos tiempos, pero como ya hemos señalado, el asunto de distanciarse de lo nacional también puede ser cuestionable cuando lo que vemos es una

estética que por un lado omite lo local y privilegia lo extranjero en términos bastante específicos: lo proveniente de lengua francesa, alemana, inglesa en este caso.

Pero los cuestionamientos de García Ponce, para ser aún más incendiarios, llegan al punto de considerar: "preguntarnos si en verdad hay una cultura en México" (146) cuestionamiento que deja en el aire y sólo continúa para afirmar que "no pasa nada en la novela en México" (146), puesto que la pregunta misma carece de legitimidad ya que la literatura en relación con una cultura se acota demasiado a través de lo político, como él lo ha señalado:

La novela contemporánea debe usar el cuerpo, debe valerse de la verdad del cuerpo para que en el cuerpo, reflejándose en el cuerpo, viviendo en el cuerpo, adquiera realidad el peso y la densidad que la palabra, en su despliegue, es capaz de comunicar, constituyéndose como lenguaje. (154)

Y es ahí donde él encuentra que la novela aludirá a la condición humana y comunicará la realidad del autor a través de la literatura misma; en esto entra desde luego una realidad inmediata, nacional si se quiere, pero también la condición de ser un hombre moderno, de ser un cuerpo, de ser lenguaje. Sin embargo debemos preguntarnos o preguntarle a su obra si esta condición se cumple en su obra. Como veremos más adelante parece que en su novela *Crónica de la intervención* existen reflexiones bastante directas y muchas otras veladas sobre lo que es la cultura en México o sobre el asunto de lo nacional.

2.3 FORMACIÓN INTELECTUAL

Juan García Ponce tuvo una formación intelectual propia y tal vez distinta a los demás intelectuales de su época. Su formación temprana la tuvo husmeando en la biblioteca de su

padre, en su nativa Mérida, Yucatán. Pasó por la universidad donde consolidó tendencias, maestros y amistades, pero la formación más importante la tuvo a través de su experiencia y su capacidad de aprender. Hay en su formación una pulsión y una congruencia que le confirieron la notable claridad y el poder a su obra. Esa formación estratégica de su discurso literario y su capacidad de articular elementos de diversas fuentes proviene de esta destreza intelectual que aquí menciono.

La tenacidad que hace patente en todo momento García Ponce tiene que ver más con una concepción intelectual universal de la literatura (con las contradicciones que esto pueda conllevar) sobre las cuales también reflexionó, era una manera útil de afrontar retos diferentes a los que estaba acostumbrado el campo de la creación literaria en México. Edward Said explica a este respecto que:

Universality means taking a risk in order to go beyond the easy certainties provided us by our background, language, nationality, which so often shields us from the reality of others. It also means looking for and trying to uphold a single standard for human behavior when it comes to such matters as foreign and social policy.
(Representations xiv)

Ese riesgo es el que toma y tomará en cada momento de su carrera intelectual y literaria. La manera en la que busca minar sus propias certezas es una noción que hace eco de las influencias que adoptó de la teoría crítica y el pensamiento negativo de Marcuse y de Adorno, aunque lo que Said explica se cumple más cabalmente en un autor como el mismo Said que en García Ponce, puesto que Said miraba bastante hacia lo autóctono de su cultura mientras que García Ponce omitió por completo los razgos culturales que aludieran a culturas indígenas o mestizas.

Para García Ponce, extender los debates, confrontar y socavar los estamentos del poder intelectual, son vistos como un deber ético y moral en lo que lejos de lo que muchos de los críticos han señalado, este autor toma un compromiso profundo con vivir en la realidad y aludirla en sus obras. Para M. M. Bajtín: "Ethical and aesthetic objectification requires a powerful *point d'appui* outside itself; it requires some genuine source of real strength out of which I would be capable of seeing myself as other" (*Art* 31). Este desdoblamiento es el principio de la responsabilidad en el mundo y es el motor de la estética misma que en muchos casos perseguía el autor mexicano.

García Ponce en compartió en todo esta fuerza que Bajtín señala. Para él ese desdoblamiento, ese *speculare* en el interior era necesario y lo practicó en muchas maneras y en muchos aspectos de su obra. Esa capacidad de verse como otro fue lo que realizó en varios de sus personajes y lo que lo movió a establecer esos intentos de solvencia moral y ética, que por otro lado lo llevaron a ser un pensador muchas veces moralista y por estar inserto en el sistema literario, a practicar cosas moralmente cuestionables, como la que ya citamos respecto al premio del hermano. A pesar de que García Ponce intentó cierta independencia del poder político, en muchos casos lo logró y en otros no, sobre todo en el asunto laboral. Esa búsqueda contenía una dosis de honestidad y responsabilidad, porque para Said esta condición de independencia en los intelectuales no sólo es una posibilidad, sino una obligación:

Thus in my view the principal intellectual duty is the search for relative independence from such pressures. Hence my characterizations of the intellectual as exile and marginal, as amateur, and as the author of a language that tries to speak the truth to power. (*Representations* xvi)

Sin duda la relación de García Ponce con el poder era ciertamente contradictoria, pero si bien tuvo cierta relación con esferas políticas, en ningún momento significó que estuviera desentendido de la injusticia y fue crítico como pocos cuando tuvo que serlo. Debido esa cierta autonomía que gozaba y la capacidad de comprometerse con la justicia social, aportó con su intelecto a los movimientos estudiantiles de 1968. La masacre de Tlatelolco fue un parteaguas en la historia de México. Este evento marca una ruptura traumática en la historia de México y sobre todo de los intelectuales que estaban atentos a los movimientos sociales y miraban con entusiasmo la posibilidad de activar de manera práctica muchas de las teorías filosóficas que se estaban discutiendo y debatiendo en todo el mundo. Para entonces ya estaba impedido físicamente para participar de manera directa, pero sus ideas suplieron su presencia. Tal era su compromiso con el movimiento estudiantil que fue el primer autor en escribir un texto para denunciar la matanza de Tlatelolco y publicarlo, apareció el 5 de octubre con el título de "Manifiesto".

En 1968 detuvieron a Juan García Ponce cuando salía de *Excélsior*. Luis Cardoza y Aragón recordó hace tiempo que a Juan lo sacaron de su silla y lo arrojaron a la calle. Lo habían confundido con un dirigente estudiantil que también andaba en silla de ruedas: Marcelino Perelló. Eso ocurrió el 4 de octubre, después de que él, Nancy Cárdenas y Héctor Valdés acabaran de llevar a *Excélsior* el primer manifiesto de protesta por la masacre de Tlatelolco. En los separos, refiere Monsiváis en *Parte de guerra*, hostigaron especialmente a Juan, quien hizo gala de un enorme desprecio a sus raptores. 'Me lo imagino –escribe Monsiváis: verdaderamente, ¿no? Estos tipos ni siquiera saben hacer preguntas. Están jodidos. Y se molestaron porque les dije: ‘Si

quieren saber lo que pienso lean mis libros. Les llevará tiempo y esfuerzo pero conocerán mi pensamiento". ("Siete propuestas")¹⁷

A pesar de que tenía entonces ya bastante dificultad para moverse y había un ambiente tenso y represivo en las calles de la ciudad, se desplazó a la redacción de *Excélsior* para hacer patente el crimen de estado que se acababa de cometer. Monsiváis recuerda así este acontecimiento:

El 4 de octubre, en medio de la terrible represión, se decidió llevar un manifiesto de protesta a *Excélsior* que redactaron (creo) Juan García Ponce, Nancy Cárdenas y Héctor Valdés ("Con dolor, ante los sangrientos sucesos acaecidos el día 2 del mes en curso en la Plaza de las Tres Culturas, elevamos nuestra más enérgica protesta por tan injustificado e injustificable acto de represión") y cuya enumeración de hechos desmentía por completo la oficial. (47)

Para él su compromiso social también estaba en la calle¹⁸, y si esta era su perspectiva de las cosas también en sus obras se vería. La indignación y la huella que este episodio marcó fueron plasmados en *Crónica de la intervención*. Muchas de las actividades que realizó, fueron en una directa correspondencia con los deberes de un intelectual que se defina como tal. Las ideas que Said tiene sobre el ejercicio intelectual como labor pública, se pueden aplicar a lo que García Ponce hacía:

¹⁷ <http://www.garciaponce.com/entrevistas/jal.html>

¹⁸ Carlos Monsiváis en su artículo arriba citado "La contradicción suspendida", recuerda que Juan García Ponce estuvo siempre presente de manera moral en las protestas estudiantiles e intelectuales contra la represión gubernamental: "Quiero desenmascarar a este falso nihilista, que pretende sólo atenerse a las normas autosuficientes del arte y la literatura. Porque García Ponce, el obsesivo reivindicador del heroísmo artístico, es también García Ponce, el ciudadano ejemplar" (46)

The central fact for me is, I think, that the intellectual is an individual endowed with a faculty for representing, embodying, articulating a message, a view, an attitude, philosophy or opinion to, as well as for, a public. (*Representations* 11)

Esta función hacia lo público fue llevado a cabo por García Ponce¹⁹ de múltiples formas, la manera en la que entiendo esto, está íntimamente relacionada con su interés con el lenguaje que él mismo manifestó y que reclamaba en el artículo que he citado anteriormente. Edward Said explica la importancia del intelectual en relación con este lenguaje: "Every individual intellectual is born into a language, and for the most part spends the rest of his or her life in that language, which is the principal medium of intellectual activity" (27). García Ponce encontró ese camino que conecta el lenguaje con el compromiso intelectual y social para llevar a las últimas consecuencias esta postura; así, se puede concluir que su vida intelectual está determinada por un compromiso con el lenguaje-sociedad y por esa relación entre ética y estética que Bajtín señalaba. Por contradictoria que pueda ser la postura de García Ponce si lo miramos en contexto y desde perspectivas críticas actuales, él logró construir una base intelectual consistente para pensar y realizar su trabajo creativo e intelectual.

2.4 NOVELA, CONTENIDO Y ESTRUCTURA

Debido a la extensión y complejidad de la novela *Crónica de la intervención* se vuelve necesario aclarar un poco la estructura narrativa. Juan Pellicer en *El placer de la ironía* lo hace

¹⁹ "So in the end it is the intellectual as a representative figure that matters-someone who visibly represents a standpoint of some kind, and someone who makes articulaterepresentations to his or her public despite all sorts of barriers. My argument is that intellectuals are individuals with a vocation for the art of representing, whether that is talking, writing, teaching, appearing on television" (*Representations* 12-13).

de una manera magistral, así que me basaré en su descripción y análisis porque no podría hacerla yo de una manera mejor:

La novela está dividida en treinta capítulos, cada uno de ellos narrado por una (o, excepcionalmente, dos) de las seis voces que relatan la historia. En el primero y en el último, la narración corre por cuenta del protagonista Esteban; en el segundo, tercero, quinto, parte del sexto, séptimo, octavo, noveno, décimoprimer, décimosegundo, décimotercero, décimocuarto, décimoquinto, décimoséptimo, décimooctavo, décimonoveno, parte del vigésimo, vigésimo segundo, vigésimo tercero, vigésimo cuarto, vigésimo sexto, vigésimo octavo y vigésimo noveno, hay un narrador anónimo cuya visión se orienta, muchas veces por diversos puntos de vista, como se verá oportunamente; el protagonista Anselmo, por su parte, asume la narración en los capítulos cuarto y décimosexto; la voz de la protagonista María Inés narra parte del capítulo sexto y también del vigésimo; el protagonista fray Alberto desempeña el oficio del narrador tanto en el capítulo décimo como en el vigésimo séptimo; y finalmente, corresponde a un personaje secundario, el doctor Raygadas, narrar el capítulo vigésimo primero. (110)

Esta es la distribución en la que la narración se genera. Cada una de las distintas voces presenta un registro y un tono diferente a la otra; la enunciación se realiza con diferentes focalizaciones que pasan por el monólogo, el narrador omnisciente y la epístola. La novela empieza con un monólogo de Esteban:

Al cabo de la lectura del primer capítulo, y a partir de sus primeras frases, el lector queda instalado, por decirlo así, en la mente del protagonista Esteban. Se trata de la evocación de un evento y de la impresión que este produjo en Esteban. Éste no habla:

se encuentra solo en su cama cuando despierta y, acostado y sin abrir los ojos aún, comienza a evocar lo sucedido la noche anterior. Por medio del recuerdo, la mente de Esteban parece tratar de fijar lo sucedido y el impacto que a él le ha causado; se desarrolla un relato sin orden cronológico e interrumpido por las sensaciones presentes, comentarios, diálogos consigo mismo, mensajes dirigidos a los otros dos personajes con quienes pasó la noche anterior, citas de sus diálogos y de ciertos versos, descripciones, etc.; es decir, un relato que Esteban se hace a sí mismo. (110)

El inicio es uno de los inicios más famosos que existen en la literatura mexicana, aunque no tanto lo sea la novela en su totalidad, en su momento llamó la atención por el lenguaje pero también debe llamar la atención porque ilustra la circularidad de la novela que empieza y termina con este tipo de monólogo en el mismo personaje, pero después de una larga narración y de una gran cantidad de experiencias placenteras y traumáticas. También es interesante el inicio puesto que a pesar de que es una evocación de Esteban, lo primero que leemos es la voz de Mariana en la mente de Esteban:

Y entonces el capítulo comienza *in medias res*, tan arbitrariamente como el inconsciente lo haría, lanzando abruptamente, sin ninguna explicación previa, una frase que va a marcar la tonalidad erótica del capítulo y también el centro alrededor del cual girará la historia, es decir, la persona que la emitió. (3)

En esta evocación, en este monólogo interior, el personaje se narra a sí mismo lo que ha vivido la noche anterior y como lectores asistimos a una serie de sensaciones placenteras para el personaje y recuerdos íntimos en los que ese cuerpo que recuerda aún está lleno de placer. Esto se contrapone sustancialmente con el segundo monólogo interior de Esteban, que es el último capítulo de la novela, en el que el mismo protagonista se encuentra en esa misma cama,

evocando el pasado. Entre esos dos monólogos ha transcurrido "aproximadamente un año y medio" (Pellicer 123), esta vez está acompañado de María Inés y lleno de recuerdos dolorosos en los que aparece el sufrimiento por la muerte de Esteban, de Mariana y de fray Alberto. Esta contraposición es muy relevante puesto que mientras que el primer monólogo está lleno de esperanza y de curiosidad, el segundo está lleno de nostalgia y de dolor. Repasa dentro de su memoria recuerdos que a su vez recorren la trama de la novela y nos dan la perspectiva subjetiva de Esteban. En cuanto a los otros recursos narrativos, Pellicer analiza que:

En los demás capítulos —salvo el cuarto, sexto, décimo, décimosexto, vigésimo, vigésimo primero y vigésimo séptimo—, la voz del narrador es la de alguien que está fuera de la historia, un narrador heterodiegético como lo denomina Genette. Su voz irá modulándose conforme vaya contando la historia. Las diversas modulaciones obedecerán al punto de vista en turno, es decir, al que el narrador adopte para continuar la historia. La movilidad de este narrador de *Crónica...* funciona principalmente para revelar la visión del mundo que cada protagonista va formando. De este modo, al colocarse en lugar de uno de los protagonistas, el narrador identifica su percepción con la del personaje y establece con éste una relación *equisciente*, el narrador recurrirá a los otros personajes para, desde el punto de vista de cada uno de ellos, ir formando la trama en la que se expresará la historia. (129)

El punto de vista de Esteban utilizado dentro de estos recursos narrativos, en el segundo capítulo "la información que vierte el narrador es la misma que vierte Esteban. Es el punto de vista de Esteban. Lo es, además, literalmente: es el fotógrafo y acude al evento religioso —una primera comunión— para tomar fotografías" (130).

Así el narrador se vale de este punto de vista para entablar el misterio que se crea para narrar el encuentro de Esteban con María Inés. Es tanto el parecido de esta mujer con Mariana y por eso el lector y Esteban asumen que se trata de ella. Respecto a otro de los personajes fundamentales de la narración, Pellicer explica:

Es el de otro protagonista el punto de vista que orienta el narrador en los capítulos tercero, décimotercero y vigésimoquinto. Se trata de Evodio Martínez, el chofer de María Inés. Una de las características de Evodio es que prácticamente nunca habla. El narrador, entonces, se encarga de contar su historia y también de penetrar en su mente para informar lo que pasa ahí: sus recuerdos, sus sueños, sus sensaciones. No hay ninguna evidencia de que el narrador posea una información mayor de la que tiene el personaje, es decir, no parece saber ni más ni menos que lo que sabe Evodio. (132)

Este recurso está directamente relacionado con la intención de García Ponce de presentar a Evodio como un personaje bastante limitado en sus procesos mentales y en su capacidad de comprender su realidad. Al entrar en su mundo interior podemos entender que su visión está constantemente nublada y que cuando se presenta ese imaginario sonido de las ambulancias, el aturdimiento contribuye también a un actuar de manera automática, casi salvaje, fruto de su trastorno mental, el cual lo llevará al despiadado asesinato de José Ignacio.

El personaje de Evodio es un elemento bastante complejo y problemático. Si hemos mencionado que García Ponce está interesado en representar y proponer cierta reformulación social, la figura de Evodio no estaría incluida en estos cambios. Evodio es un personaje que está racializado, su descripción coincide con una idea de clase bastante específica. Es un mestizo que más bien parece indígena y su clase y condición misma lo han condenado a actuar de maneras

automáticas y aleatorias. La representación que hace entonces García Ponce deviene en un determinismo social que dada su claridad y su conciencia social, llama la atención por lo cuestionable que esto aparece. Si los demás personajes son los que integrarán una sociedad modelo en la que existe una armonía, es un requisito poseer una belleza alejada de lo mestizo y realizar actividades intelectuales propias de una clase cosmopolita y educada.

Existen otros recursos narrativos que suman en la diversidad y extensión que García Ponce se planteó y que concuerdan con sus muchas referencias a sus autores predilectos, como Klossowski en lo epistolar, o algunos otros como Mann por los diarios y otros documentos insertos en la narración:

Las dos cartas que le dirige Anselmo a Esteban —capítulos cuarto y décimosexto—, las entradas del diario de fray Alberto —capítulo décimo y vigésimo séptimo—, la transcripción del contenido de una grabación en la que la paciente María Inés cuenta su historia en el consultorio de su analista, el doctor Raygadas, el relato que ella hace otro día en el mismo lugar —capítulos sexto y vigésimo— y el documento escrito por el propio siquiátra que refiere el caso de ella —capítulo vigésimo primero— contribuyen a narrar la historia desde el punto de vista de cada uno de los personajes mencionados y permiten la intervención de otros narradores. (135)

La primera carta que escribe Anselmo intenta contestar algunas preguntas de Esteban sobre la identidad de Mariana. El título de este capítulo es "Carta de Anselmo" y está escrito de modo epistolar de principio a fin. Las entradas del diario de fray Alberto tampoco tienen una presentación especial; se van presentando las fechas y el texto correspondiente. Este diario comprende dos capítulos y guarda una estrecha relación estilística con el monólogo interior de Esteban; es una narración íntima en la que el personaje se piensa en su relación con la realidad

inmediata y con sus reflexiones. El capítulo que corresponde a la narración del Dr. Raygadas, se trata de una especie de ponencia donde describe el extraño caso de María Inés, a quien diagnostica con un desorden de personalidad múltiple. Es un texto técnico dirigido a sus colegas psicoanalistas. Toda esta complejidad y diversidad narrativa está relacionada con la intención y pone en juego la cuestión del estilo. Debemos recordar que este autor intentó realizar cambios sustanciales en su manera de abordar la narrativa, por eso intentó encontrar una nueva manera de escribir. Intentar un estilo diverso o "novedoso" fue su manera de responder de las discusiones intelectuales del momento. El estilo implica según Edward Said:

Any style involves first of all the artist's connection to his or her own time, or historical period, society, and antecedents; the aesthetic work, for all its irreducible individuality, is nevertheless a part —or, paradoxically, not a part— of the era in which it was produced and appeared. This is not simply a matter of sociological or political synchrony but more interestingly has to do with rhetorical formal style.
(134)

Esta paradoja se puede ver operando claramente *Crónica*. García Ponce tiene la intención de aludir directamente un proceso histórico doloroso de la masacre del 68, pero también alude a otros procesos históricos de México; para ello, se vale de la ironía, del sarcasmo, de la alegoría y la metáfora. También crea una historia ficticia con personajes diversos cuya articulación y discurso tiene múltiples posibilidades y registros, en los que aún hoy podemos ver reflejada a la sociedad actual, junto a las inercias históricas que se refieren, al igual que podemos apreciar el mismo sistema político, cultural y literario del México contemporáneo.

Paradójicamente también, la novela no se publica durante una época cercana a los hechos, sino que sale hasta 1982 a la luz y es difícil saber por qué pasó tanto tiempo para que

García Ponce pudiera encontrar la manera de comunicar esa experiencia que le había marcado tanto en su vida, pero eso también puede entenderse en la extensión de la novela y en el hecho de que intentaba escribir una novela grandilocuente, extensa como sus modelos literarios europeos que tanto mencionaba: Mann, Doderer, Musil. En este sentido también responde a su contexto histórico en cuanto a estilo.

La novela representa el trabajo más maduro de Juan García Ponce. Es un trabajo que le tomó 10 años escribir y para el que se dio un tiempo y esfuerzo ininterrumpido. Este trabajo de madurez da cuenta de su aislamiento físico— y en esto sería parecida su novela—, la cual también padecería cierto aislamiento debido a la extensión y a la complejidad que presenta. *Crónica* es la novela de García Ponce que requirió más trabajo, más investigación y que representa su trabajo más relevante en muchos términos. Es su trabajo más maduro donde se dio oportunidad de explorar muchas vertientes e intereses de su narrativa, sin embargo no es el trabajo que más se ha leído.

Respecto a su trabajo de madurez, también se encuentra *Inmaculada o los placeres de la ironía*, sin embargo en cuanto a ambición de lograr una obra completa y redonda, *Crónica*, representaría su estilo más tardío y maduro. Para entender este movimiento intelectual y estilístico podemos recordar lo que Edward Said nos dice en *On Late Style* que "Lateness therefore is a kind of self-imposed exile from what is generally acceptable, coming after it, and surviving beyond it" (16). Esta complejidad y estilo son una decisión en la que el autor incurre ante una necesidad de expresión determinada. El estilo tardío que García Ponce ha elegido representa un ejercicio de libertad como escritor en la que decide escribir-dictar una narración larga para encontrar una manera de englobar y fijar sus más sustanciales preocupaciones literarias, filosóficas, intelectuales, sexuales y existenciales.

Sin duda sabía que *Crónica* no sería una novela que levantaría las grandes ovaciones de los lectores comunes y aún la misma crítica especializada le ha prestado poca atención a esta novela que es harto compleja y rica en contradicciones y elementos dignos de problematización – o mejor– y con más detalle:

To be late meant therefore to be late for (and refuse) many of the rewards offered up by being comfortable inside society, not the least of which was to be read and understood easily by a large group of people. (*On Late* 22)

Así, *Crónica* representa una parte en la que García Ponce decide distanciarse en buena medida del ámbito literario y más bien escribir para una élite que es difícil saber si la tenía identificada él pero que por los motivos en los que vemos tantas referencias al ámbito literario de su época podríamos entender que existe aquí un ajuste de cuentas o un guiño para los participantes de esas historias. Su intención con esta novela era la de establecer un pacto diferente con el tiempo a las novelas que le precedieron y a las que va boceteando y escribiendo a la par de ésta. Un texto en el que su trabajo intelectual y su interés en la reflexión, hace que se aproxime más a muchas de sus ideas de sus ensayos que las otras narraciones. *Crónica* es una novela amplia en el sentido intelectual, filosófico y literario; en esto se parece a lo que Said identifica en Adorno, en su estilo tardío, el cual está "saturado de cultura" (*On Late* 19). Estos alcances intelectuales le dan esa dimensión no solo extensa, sino profunda y compleja:

Late style is *in*, but oddly apart from the present. Only certain artist and thinkers care enough about their *métier* to believe that it too ages and must face death with failing senses and memory. As Adorno said about Beethoven, late style does not admit the definitive cadences of death; instead, death appears in refracted mode, as irony. But with the kind of opulent, fractured, and somehow inconsistent solemnity of a work

such as the *Missa Solemnis*, or in Adorno's own essays, the irony is how often lateness as theme and as style keeps reminding us of death. (24)

García Ponce emprendió el proyecto de *Crónica* como una competencia contra la muerte o quizás un pacto con ella. Su diagnóstico médico siempre le deparó poco tiempo, así que estuvo esperando la muerte en cada momento. Debemos recordar que el elemento más valioso que encuentra Juan Pellicer en *Crónica* es la ironía, por lo que no nos extraña que sea también el recurso que Said encuentra como el vehículo principal de esta pulsión. *Crónica* es en gran medida erotismo y vida, pero también materializa ese encuentro con la muerte: los personajes principales mueren, García Ponce nos ubica en medio de los hechos donde mueren Anselmo y Mariana. A lo largo de la novela, entonces, García Ponce está pactando con su muerte y tal vez pensó que la muerte lo alcanzaría antes de terminar su gran novela, como le pasó a Musil con su *Hombre sin atributos*.

La influencia de Musil es innegable en la obra del escritor mexicano, y también por eso decidió hacer *Crónica* en dos tomos. Al enfrentarse a su muerte García Ponce transmite y nos recuerda como lectores lo finito de la vida. Ahí está una de las grandes tensiones de esta novela, en esa urgencia por vivir mientras recordamos la muerte.

2.5 INTELLECTUALES EN CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN

Crónica de la intervención es una novela llena de referencias a la vida política e intelectual del México de los 60. Sobre todo a las esferas que resultan fundamentales para la historia como lo es el grupo de intelectuales con el que compartía intereses y publicaciones, la conformación de las Olimpiadas y la masacre de 1968, en Tlatelolco.

En muchos sentidos, el autor fue ambiguo en cuanto a la relación de sus personajes o de los hechos con la realidad, pero en esta novela, en cuanto a hechos históricos, no lo es. Aunque refiere de varias maneras la relación de la Historia real con la narración, la manera de aludir la realidad en la novela es muy diversa, pasa por la alegoría, por la referencia directa y por la creación total de espacios y personajes. En la entrevista que le dio a Steven Bell –publicada en 1986–, García Ponce refiere que la novela tiene muchas facetas y muchas maneras de manifestar lo autobiográfico:

Todas mis novelas son autobiográficas. Todo el arte es autobiográfico. No hay arte que no lo sea, desafortunadamente. En *Crónica de la intervención* hay muchos elementos de lo que podríamos llamar mi biografía personal, pero en qué novela mía no lo hay. ¿De qué manera en *Crónica de la intervención* hay más que en otras? Si acaso, en que porque es una novela más larga y hay muchos más desdoblamientos del personaje. Claro que yo soy Esteban, claro que yo soy Anselmo, claro que yo soy José Ignacio, claro que yo soy Fray Alberto, claro que yo soy Evodio. (Entrevista Bell 53-54)

A pesar de que no aclara directamente cómo y en qué manera es cada uno de los personajes, se entiende que lo que manifiesta es que trabaja con la realidad como materia prima y que de maneras distintas alude a hechos concretos de la historia; esta necesidad de aludir la realidad se manifiesta de muchas maneras en cuanto a estilo, puesto que al narrar con detalle cada escena, entraña fijar la vida, mantenerla en la obra para hacerla aparecer.

La dimensión referencial abarca un amplio espectro de posibilidades, desde la más obvia a la más compleja, puesto que llama a las Olimpiadas el "Festival Mundial de la Juventud" o "Gran Proyecto", pero deja en claro en todo momento que no quiere llamar a los Juegos

Olímpicos por su nombre, la razón de esto no queda del todo clara, pero el juego con la realidad es bastante directo.

También incurre en el juego de omitir el nombre de la Ciudad de México y al país mismo. Esto queda implícito hasta el capítulo XI cuando empieza a referir la historia de México. Esto contrasta con la intención final de referir hechos históricos tan específicos para la historia del país, es en esta parte en el que se realiza un enganche entre la realidad de la historia y la ficción de la novela.

Creo que eso queda explícito apenas en el capítulo donde se narra la historia de México desde la colonia y la independencia. Antes dice cosas vagas como "la ciudad". Hay un juego interesante con la imprecisión inicial y luego la extrema precisión de los hechos del 2 de octubre.

En este entramado con el que va aludiendo a la realidad también va jugando con sus elementos y expandiendo las posibilidades de la ficción y de la referencia. En este mismo sentido de las alusiones directas encontramos que el organizador de los Juegos Olímpicos de 1968, que en el capítulo "Noche de fiesta" aparece por primera vez cuando llegan a una fiesta en casa de José Ignacio:

Se trata de Aurelio Pérez Manrique y su mujer, Ofelia Gutiérrez. Él acaba de ser nombrado director del importante suceso deportivo con un carácter mundial que pondrá el nombre de la nación en bocas que hablan todos los idiomas del mundo. No es equivocado suponer que éste es el esperado coronamiento de una carrera que ha alternado con discreta precaución el ejercicio de la arquitectura con los servicios públicos. (255)

El arquitecto a quién refiere se trata obviamente de Pedro Ramírez Vázquez quien ha sido tal vez el arquitecto mexicano más famoso y difundido desde las esferas oficiales en México

durante el siglo XX. Ramírez Vázquez tuvo una vida fructífera en su relación con el régimen priísta y fue un vínculo importante entre el poder y varios grupos de intelectuales. Entre sus obras más representativas podemos contar el Estadio Azteca, el Museo de Antropología, el museo de Arte Moderno de México y la nueva Basílica de Guadalupe, entre muchas otras. Luis Castañeda refiere precisamente este rol de Ramírez Vázquez en su participación en las olimpiadas: "Perhaps the most significant episode in the storied career of architect Pedro Ramirez Vázquez was his role as a chief organizer of Mexico '68, the XIX Summer Olympics" (*Spectacular* xii). Pedro Ramírez Vázquez en su contacto con el grupo intelectual que perteneció a la Casa del Lago y a la *Revista de la Universidad de México* –al que pertenecía García Ponce–, así como los encargados de la difusión cultural de la Universidad de México, logró consolidar vínculos importantes entre el poder y algunos intelectuales, todos fundamentados en proyectos culturales que crearon las condiciones para que los escritores pudieran explotar su creatividad y también tener una remuneración satisfactoria, el Comité Olímpico fue uno importante que le dio mucho material a García Ponce cuando se refiere a la disgregación del grupo de intelectuales a finales del 65 :

Se nos olvidó una actividad poco literaria, la diáspora volvió a reunirse en el Comité Olímpico, el que quiera datos sobre eso que consulte mi *novela semanal*, ahora de mil cien páginas que se llama *Crónica de la intervención*. (*Por sus comas* 129)

De esta manera vuelve a tejer su entramado irónico con la realidad. Este proyecto permitió reunir en cierta medida a los intelectuales que habían sido despedidos o forzados a renunciar al departamento de difusión cultural de la Universidad²⁰. De algún modo los esfuerzos

²⁰ Armando Pereira en su artículo "La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana", recuerda las razones para que esto pasara: "En 1967, con el nombramiento de Gastón García Cantú como Jefe de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, que sucedería en el cargo a Jaime García Terrés,

que Ramírez Vázquez realizó para cobijar a una buena cantidad de artistas tenía la intención de tender un puente entre sectores de intelectuales críticos y el régimen priísta. Las tácticas de control y de cooptación de intelectuales ha sido una de las prácticas más importantes del priísmo durante toda su historia, por lo que la táctica maquiavélica de tener cerca a los enemigos podría aplicar en este proceso histórico, así pues, Ramírez Vázques ejercía el oficio de control sobre la clase intelectual con la posibilidad de brindar fuentes de empleo dentro de un país precario donde la cultura estaba aún muy lejos de crear un mercado consistente:

Al contrario de López Mateos, Díaz Ordaz no trataba de hacerse pasar por intelectual; por el contrario, desconfiaba de ellos. No los conocía y, en el fondo, les temía. Todo lo malo que podía pasar en México era por culpa de una misteriosa y execrable conjura comunista. Como le confió el empresario Juan Sánchez Navarro a Enrique Krauze: 'Estaba convencido de que había un complot internacional e intencionalmente apoyado por los grupos de extrema izquierda para cambiar toda la sociedad mexicana bajo el impulso de las doctrinas marxistas, y él tenía horror a que eso sucediera en el país'. (Volpi 37)

Las condiciones que creó el poder para integrar a los intelectuales no respondieron finalmente tanto a las expectativas. Aunque el trabajo de publicaciones se llevó a cabo de una manera profesional, los intelectuales que participaron no rindieron los resultados esperados en lo

comenzarían las dificultades para el grupo. El detonante que hizo explotar la bomba fue el asesinato de un homosexual italiano en la Facultad de Filosofía y Letras. Huberto Batis se ha referido a ese acontecimiento como el inicio de las hostilidades: 'Había habido además por esos días -señala Batis- un crimen de un homosexual, de la Facultad de Filosofía y Letras, un italiano. Entonces, se vieron envueltas en él todas las gentes que estaban en una agenda del italiano, y en esa agenda estábamos todos, pues todos lo conocíamos' (González 28). "Sin embargo, fue una la figura que pasaría a convertirse de pronto en el centro de las hostilidades, en el chivo expiatorio de una situación que no tenía que ver directamente con él: Juan Vicente Melo, al ser involucrado en el crimen. El grupo cerraría filas en torno a Melo y decidiría enfrentarse como grupo a García Cantú. El desenlace no se hizo esperar: de una manera sutil, como generalmente suele ocurrir en estos casos, se les obligó a todos ellos a renunciar a sus puestos en la Universidad y de un día para otro se vieron en la calle, sin trabajo" (210).

ulterior; sarcásticamente, García Ponce recuerda la utilidad que tuvo este proyecto en su vida y lo evoca en su texto “Cómo escribí *El gato*”:

Ese Departamento de Publicaciones sólo sirvió para que de los dos mil 200 pesos con una compensación de otros 200 que recibía como sueldo en Difusión Cultural por la gozosa tarea de hacer la *Revista de la Universidad*, con un horario de once de la mañana a dos de la tarde más una tarde completa en la que Carlos Valdés y yo la "formábamos", o sea, le dábamos su aspecto como revista en la Imprenta Universitaria, donde me llevaba muy bien con el cajista dedicado a ordenar los plomos con letras que salían de los linotipos y después se imprimirían en las prensas planas, pasara a ganar diez mil pesos con un horario de nueve a seis de la tarde con tiempo para salir a comer. Muy pronto le dije a Beatrice Trueblood que lo que yo quería e iba a hacer era escribir literatura y reduje mi tiempo en el Departamento de Publicaciones a sólo las mañanas con lo que Beatrice Trueblood en su asombrado escándalo aceptó reduciéndome el sueldo a cinco mil pesos, lo que para mí era mucho de todas maneras. ("cómo")²¹

A pesar de que esta relación provechosa con el comité le ofreciera una remuneración sustancial, prefería dedicarse a la producción literaria y mantener una relación escéptica respecto a su entorno laboral. Esta postura en buena medida lo regresaba a su posición de letrado y volvía su discurso un poco contradictorio. García Ponce se quejaba en todo momento de los ejercicios de poder, pero en buena parte de su vida estuvo inserto en instituciones estatales o tuvo relación con estamentos del gobierno de los que provenían sobre todo, recursos monetarios, sin embargo

²¹ <http://www.garciaponce.com/textos/txt38.html>

él no se percibía a sí mismo como un burócrata o un trabajador del gobierno, mientras que a su jefe lo veía antes que como a un arquitecto o artista, como a un político:

Cuando yo llegué a esa oficina todo estaba en crisis. Pedro Ramírez Vázquez acababa de rechazar el texto para el primer volumen sobre la Villa Olímpica, que por supuesto sólo era un montón de agujeros para los cimientos todavía. Yo la inventé de acuerdo con las descripciones de lo que debería llegar a ser del mismo modo que se usan modelos en algunas obras de ficción, y Ramírez Vázquez aceptó encantado el texto cambiando sólo una cosa; donde yo ponía que la Villa Olímpica estaría a un kilómetro del Estadio Olímpico, él lo corrigió por 'muy cerca'. Así es el lenguaje de nuestros políticos: preciso y riguroso. ("Cómo")

Esta manera de relacionarse con Ramírez Vázquez es muy semejante a la que se manifiesta en *Crónica de la intervención*, donde se refiere a él como arquitecto, pero jamás habla de sus obras arquitectónicas y sí lo retrata en cambio, en diversas peripecias políticas. Resulta interesante como de manera irónica, tal vez, García Ponce participa en la construcción de la Villa Olímpica en el imaginario, el texto que él refiere lo devuelve a una posición bastante primigenia u originaria de los intelectuales mexicanos, puesto que participa con el texto a la construcción ideológica del espacio urbano, existe una distinción propuesta por Andreas Mahler que ayuda a pensar esta dinámica entre "textos urbanos" (*Stadttexte*) y "urbes textuales" (*Textstädte*). Los "textos urbanos" apuntan hacia la referencialidad, las "urbes textuales" a la constitución semántica de la ciudad, entonces en este sentido mientras *Crónica* se vuelve un texto urbano que recusa y critica el espacio de la ciudad, el texto que "corrige" Ramírez Vázquez cumple la función de la urbe textual, en la que se materializa un espacio urbano y político.

El arquitecto que organiza el Festival de la Juventud es una figura clave para el gobierno porque además de usar la *intelligentsia* a su favor, también tiene vínculos importantes con empresarios mexicanos en los que se apoya para obtener beneficios económicos. De esta manera en la fiesta que referí arriba, aparecen algunos intelectuales, artistas, muchos empresarios y el arquitecto Aurelio Pérez Manrique en casa del exitoso empresario José Ignacio Gonzaga.

La lista de referencias es extensa. Nos brinda y nos da algunas ideas sobre el panorama intelectual, literario y político en el que estuvo inmerso García Ponce durante esta época. En muchos casos hace patente las referencias y en otros éstas son por demás claras. En el caso de su colega Huberto Batis da algunos elementos para entender que se trata de él, aunque en general haría falta haber conocido datos biográficos precisos de su vida, como que era profesor de Teoría y Literatura comparada en una universidad católica (479), que tenía afición a seducir a sus alumnas, que tenía hijos y estaba casado. En este caso, García Ponce lo explica de manera clara en su libro autobiográfico:

Huberto y yo trabajamos en el Departamento Cultural de las Olimpiadas a las órdenes de Beatrice Trueblood, quien no tardó en ser amante de Huberto y como él, reaparece en mi novela *Crónica de la intervención*. Huberto se llama Heriberto Bolaños y Beatrice Trueblood, Berenice Falseblood, y juro que aunque o porque es muy guapa, esa es su verdadera naturaleza. (*Personas* 144)

En la novela esta relación aparece retratada y hace patente esa cercanía entre empleado y empleadora, la cual establece una relación laboral con ciertos privilegios y que no se oculta ante los demás trabajadores de la oficina. Cuando Esteban se integra al departamento de publicaciones del Comité Organizador se encuentra con Heriberto Bolaños:

—¿Tienes tus papeles en orden? —preguntó Berenice volviéndose a Esteban.

Él no tenía ni la más remota idea de qué papeles podrían ser.

—No te preocupes —Intervino Heriberto Bolaños—. Ésta cree que todos somos extranjeros. Yo lo arreglo todo.

—Muéstrale las oficinas también —le indicó Berenice a Heriberto.

—Lo que tú ordenes amor mío, belleza del mundo —dijo Heriberto y le dio un sorpresivo beso en la mejilla a Berenice.

—¡Oh, tú, malvado! —comentó ella poniendo su mano sobre el hombro de Heriberto y empujándolo. Luego sugirió—: Tal vez después podríamos comer todos juntos.

(485)

Esta relación será referida en varias ocasiones y también se verá cómo se va rompiendo poco a poco. Otro personaje que aparece, aunque de manera breve, sí con mucha importancia, es José Revueltas, quien colaboró en el departamento de publicaciones por algún tiempo. Revueltas es referido con cierta distancia desde la perspectiva de Esteban y tiene pocas intervenciones en la trama, pero es importante recordar y hacer patente que pese a sus ideales políticos radicales en contra del gobierno, estuvo vinculado laboralmente en una oficina que se sostenía del erario, Juan Arvizu Arrijoja recuerda que:

José Revueltas, intelectual de la izquierda radical mexicana, pasó los filtros de selección corporativa y con los pergaminos de su obra literaria, en 1968, ingresó al Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, y allí se desempeñó en el puesto de escritor [...] hasta que su activismo lo situó de tiempo completo en las filas de la protesta estudiantil. ("Revueltas, un intelectual")²²

²² Ver el artículo en *El Universal*: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/531101.html>

La presencia de Revueltas llamó la atención de ciertos intelectuales puesto que se trataba de la organización de un evento bastante cuestionado, sin embargo el trabajo que realizaba era de redactor y poco tenía que ver con las esferas políticas de manera directa; sin embargo su relación con la Secretaría de Educación Pública y con estamentos del estado lo ponen nuevamente en una figura de letrado en un modelo más o menos heterodoxo. Por otra parte, el hecho de que se integrara a un proyecto de esta índole marcaba (quizá nada más desde la perspectiva del poder) también una especie de pacto simbólico entre las esferas del poder y las esferas intelectuales tan temidas por Díaz Ordaz, por eso Arvizu hace hincapié en la manera en la que Revueltas se integró al Departamento de Publicaciones:

Sólo la invitación directa del presidente del comité organizador, Pedro Ramírez Vázquez, pudo valer para la contratación del guionista de cine, dramaturgo, novelista galardonado en 1967 con el premio de literatura Xavier Villaurrutia. (Arvizu)

Esta aclaración hace más clara la posición de Ramírez Vázquez como vínculo entre los intelectuales y el poder. Sin duda, gozaba de buen prestigio para ambas partes y podría establecer puentes que beneficiaban a ambas partes. García Ponce no dejaba de ver estas tensiones y contradicciones, por lo que el personaje que retrata será una especie de figura gris con ideales sesgadamente utópicos, aunque la descripción física concuerda de manera clara con la de Revueltas:

[...] era más bajo de estatura que Francisca y su gastado traje arrugado y evidentemente sucio acentuaba un descuido con respecto a su aspecto exterior que para Estaban acompañaba su figura desde que lo conociera, años atrás también, en una especie de reunión política, o lo que debería serlo, a la que lo introdujera a

acompañarlo Anselmo [...] Diego, con algunas pausas, proseguía con regularidad lo que podía considerarse una cierta carrera literaria. (474)

Es importante resaltar que para el narrador la carrera de Revueltas –que siempre ha sido considerado un escritor importante en el panorama de las letras mexicanas–, aparece concedida más o menos a regañadientes, esa "cierta carrera" sin duda era compartida con la radicalidad, las muchas protestas y un nutrido activismo que había caracterizado a Revueltas:

Por otra parte, la efectividad de Diego como posible redactor tenía otras aristas. Además de literato él era un reconocido activista político y su apasionada convicción revolucionaria lo había conducido inclusive a la cárcel y a negar, cuando las exigencias del partido al que consideraba necesario pertenecer se lo habían impuesto, el derecho a existir de su propia obra literaria. (476)

Estas visitas a la cárcel son las que le darían esa arista en su efectividad, puesto que el compromiso que Revueltas manifestó con el activismo, muchas veces lo privaron de realizar otras actividades. Como Catherine Dunn lo recuerda en su artículo "Technicolor 1968", la agitación social que se empezó a gestar afectaría en cierta medida el desarrollo de este departamento de publicaciones:

Even as protests and violence swirled through the city, many members of the Identity Program staff operated in a virtual vacuum of production deadlines and pre-Olympics coverage. They became aware of what was happening outside only when it interfered with their work. Production chief Verdoni recalls José Revueltas being taken from the office by the police, never to return. (web)²³

²³ Ver: <http://insidemex.com/arts/technicolor-1968?page=0%2C4>

Ese "never to return" no significa que el autor haya muerto, sino que simplemente se desentendió de sus obligaciones con el departamento para poder resguardarse de ser encarcelado, aunque finalmente su valor y su compromiso con el movimiento lo llevarían a una especie de entrega voluntaria ante la justicia, puesto que a pesar de que sabía que era perseguido, se atrevió a dictar una conferencia en la UNAM:

Tratando de escapar de la policía, se trasladó a la Facultad de Filosofía y Letras desde el día anterior durmió ahí. Según Ruiz Abreu, 'a las seis en punto de la tarde se presentó ahí en el auditorio, satisfecho, contento, leyó su conferencia. A la salida lo identificó la policía, lo siguió; no pudo escapar. Fue tratado cordialmente pero sin previo juicio lo trasladaron a Lecumberri, acusado de varios delitos del orden común'. (Volpi 402)

Así quedó entonces demostrado que la relación entre intelectuales y gobierno no estaba del todo consolidada, sobre todo con ciertas facciones críticas (que eran la mayoría) respecto a la política del priísmo y de Díaz Ordaz. De los demás integrantes del Departamento de Publicaciones, el más relevante para la novela es Francisca Pimentel, quien por muchos datos biográficos coincide con la narradora –y gran amiga de García Ponce– Inés Arredondo.

La importancia de este personaje radica en que representa la contraparte de Mariana o de María Inés, quienes viven una sexualidad plena, intensa, liberada. Francisca Pimentel es una mujer casada con el poeta Enrique Alcocer (Tomás Segovia), tiene tres hijos, vive al borde de la depresión, es adicta a los barbitúricos y al alcohol y reprime su sexualidad de una manera constante. La relación con su esposo se degrada y finalmente se divorcian. Ella se queda con los hijos e inicia una relación con Heriberto Bolaños, quien ya ha terminado con Berenice Falseblood.

Aún a pesar de estas liberaciones en su vida, Francisca no resulta capaz de vivir con felicidad estos momentos; se deprime y se va con sus hijos a casa de sus padres, a dos mil kilómetros de la capital, donde se abandona a su tristeza. Heriberto la busca pero ella lo ignora por completo. Volverá a la capital para internarse en un hospital psiquiátrico. La función de este personaje dentro de la narración tiene que ver con un juego de representaciones a través del sexo: mientras los demás personajes reflexionan sobre su sexualidad y la viven, Francisca se niega a hablar de ella y la reprime, por lo que terminará confinada en un hospital delirando que es una monja santa.

Otro aspecto importante que toca la novela es la manera en la que se fue gestando el movimiento estudiantil. Dentro del entramado de personajes, García Ponce encuentra la forma de mostrar las reuniones de jóvenes que tenían lugar en casas o espacios de la universidad. Raúl Palacios es el hermano de Irene Palacios, novia de Evodio, un oficinista que tiene contacto con Diego Rodríguez. Diego se interesa por Irene y busca la manera de acercarse y seguir participando en el movimiento estudiantil. Ambos comienzan a realizar reuniones en casa de Raúl para hablar de la situación política y de varias maneras de participación:

En tanto, el nuevo aunque impreciso interés de Diego Rodríguez por Irene lo han llevado a organizar con la ayuda de Raúl y en la casa de éste desde luego una lectura de textos marxistas recientes que él interpreta para el mismo Raúl, cuatro o cinco muchachos más de la Universidad y además Sereno, al que Raúl ha invitado a través de Adela (803)

En estas reuniones participan también en una ocasión Heriberto Bolaños y Francisca Pimentel. Se discuten desde múltiples perspectivas los problemas de la sociedad. Aparece el debate entre el arte comprometido y el arte por el arte, puesto que para Diego "la literatura es

histórica a pesar de que el carácter mórbido y retorcido de sus personajes y conflictos y la naturaleza abiertamente negativa de sus desenlaces le han costado el franco desdén de muchos de sus camaradas y finalmente su expulsión del partido" (795), mientras que Heriberto sólo puede opinar de manera somera y poco comprometida; Francisca sostiene "que la literatura siempre es la misma, Hipólito y Electra viven entre nosotros" (795). Esta discusión que aparece en la novela es también una manera de demostrar que las discusiones que aparecían en las revistas que participó García Ponce, estuvieron vigentes en las calles y en las preocupaciones de los jóvenes.

En la figura de Raúl, García Ponce identificará a Sócrates Amado Campos, uno de los líderes estudiantiles más controvertidos del movimiento, a quien algunos estudiantes y líderes acusaron de ser infiltrado del gobierno y cuyas declaraciones ante las autoridades, rayaban en la incongruencia:

En el curso de la semana siguiente, detrás de una pared de vidrio, Raúl Palacios fue presentado ante la prensa para que repitiera las declaraciones que había hecho como uno de los responsables del intento de alta traición que tan oportunamente la seguridad y decisión de las autoridades habían logrado cercenar. Otros dirigentes estudiantiles habían declarado ya y la confusión había conseguido ser capaz de crear una mezcla de contradicciones, falsas denuncias, pruebas de arrepentimiento y sinuosidades legales entre las que las precisas palabras de Raúl perdían por completo su sentido. (*Crónica* 1434)

Las maneras en la que *La imaginación y el poder*, de Jorge Volpi recuerdan este mismo acontecimiento tiene cierto eco con la forma en la que García Ponce refiere a Raúl Palacios:

El 6 de octubre, justo cuando se anunciaba la llegada de la antorcha olímpica a territorio mexicano, apenas cuatro días después de los trágicos sucesos de Tlatelolco

y luego de numerosos intentos por desacreditar al movimiento estudiantil, las declaraciones de uno de los líderes del movimiento, Sócrates Amado Campos Lemus, parecieron darle la razón al presidente y a todos estos sectores [...] Al rendir su declaración preparatoria ante el Ministerio Público, Campos Lemus achacó a diversos políticos retirados –Carlos Madrazo, expresidente del PRI, y Braulio Maldonado, exgobernador de Baja California–, así como a algunos intelectuales –en especial Elena Garro, escritora y ex esposa de Octavio Paz–, el haber sido los verdaderos instigadores del movimiento. (347)

Entre las muchas acusaciones que realizó este evidente chivo expiatorio, también declaró que el movimiento estudiantil estaba armado, que pretendían acercarse a los sectores obreros y campesinos para activarlos y posteriormente instaurar un régimen comunista (pacífica o violentamente) en el país.

3.0 LA CONDICIÓN RITUALISTA EN JUAN GARCÍA PONCE

Juan García Ponce fue diagnosticado con esclerosis múltiple en 1967. El diagnóstico iba acompañado de un pronóstico de vida de no más de 6 meses a partir de esa fecha. Fue después de recibir estas noticias sobre su salud que decidió empezar a escribir *Crónica de la intervención*, la novela más larga que se haya escrito en el idioma español. Esta aparente contradicción entre su vida limitada y la longitud de su proyecto es lo que pretendo aclarar en este capítulo.

García Ponce estaba profundamente interesado en las influencias religiosas que persistían en el pensamiento moderno y de cómo la relación entre lo sacro y lo secular influían en la realidad de la vida en occidente. Es importante notar entonces la manera en la que sus prácticas cotidianas y literarias estaban impregnadas del pensamiento religioso, pero sobre todo ritualista. Las prácticas rituales en la vida de este autor nos ayudarán a entender esa dimensión trascendente de su literatura y algunos de los efectos que estas prácticas operaron en su vida.

Dentro de mi presupuesto teórico, establezco que los rituales son prácticas en las que los cuerpos son articulados; por lo tanto, asumo que la formación religiosa de García Ponce, le dio las bases para convertir sus prácticas artísticas en rituales, no religiosos, pero sí sagrados y literarios. En este sentido, la dimensión ritual será estudiada a detalle en este apartado porque la relación del cuerpo y la cultura es más importante de lo que hemos revisado, como aclara el antropólogo Thomas Csordas cuando dice que el cuerpo es "the existential ground of culture"

("Embodiment" 5). Las dos implicaciones, la de ser cuerpo y ente cultural, son fundamentales para analizar la relación entre literatura y cuerpo y su función ritual.

Por un lado, la función ritual representa una articulación que, como veremos, es inmanente en todas las dimensiones de la existencia humana que, a pesar de que es entendida como parte de un mundo eminentemente religioso o sagrado, está presente en la cotidianidad de las personas de una manera consciente o inconsciente. Lo que en García Ponce es más notable es la forma en la que conscientemente articuló tanto su vida como sus prácticas literarias en un ámbito ritualístico.

Esta voluntariedad en la práctica ritual, le confirió una condición significativa a su vida y a su obra, la cual se refleja a lo largo de sus escritos puesto que las recurrencias, las repeticiones de temas, y las búsquedas por establecer patrones en los comportamientos de sus personajes, son elementos que no escapan a este análisis. Para Catherine Bell, dichas dinámicas son las que generan la creación o la aparición del cuerpo ritualizado:

The implicit dynamic and 'end' of ritualization—that which it does not see itself doing—can be said to be the production of a 'ritualized body.' A ritualized body is a body invested with a 'sense' of ritual. This sense of ritual exists as an implicit variety of schemes whose deployment works to produce sociocultural situations that the ritualized body can dominate in some way. This is a 'practical mastery,' to use Bourdieu's term, of strategic schemes for ritualization, and it appears as a social instinct for creating and manipulating contrasts. This 'sense' is not a matter of self-conscious knowledge of any explicit rules of ritual but is an implicit cultivated disposition. (98)

La disposición que aquí tenemos representa esa fuerza que aglomera los remanentes religiosos en la existencia de García Ponce y donde se gesta también su necesidad de emanciparse, de practicar la escritura de manera consistente y también su necesidad de mantenerse sano y vivo. Existe una congruencia entre estos aspectos que ya hemos referido; de igual manera que su estética y su enfermedad están relacionadas, esto se entiende porque privilegiaba las relaciones eróticas e intelectuales entre sus personajes. El erotismo y la sexualidad son los estratos más importantes de las posibilidades motrices del cuerpo, pero también el aspecto intelectual está en relación con las posibilidades motrices puesto que, en la concepción de Mark Johnson "A great deal of our perceptual knowledge comes from movement, both our bodily motions and our interactions with moving objects" (19), por ello, nuestra percepción y nuestra conceptualización no están separadas del movimiento: para Johnson, hasta las conceptualizaciones que podemos identificar como parte de la intelección más elevada, tienen una asimilación y comprensión corporal y estética. Así, la inmovilidad de la que era presa García Ponce, era restituida a través de la práctica literaria de una manera efectiva. Esto tiene que ver con el entendimiento de la existencia de manera holística, puesto que: "'mind' and 'body' are merely abstracted aspects of the flow of organism-environment interactions that constitutes what we call experience" (Johnson 12). En este fluir de la experiencia del autor, el aspecto literario e intelectual mantenía la salud y la vitalidad en el cuerpo; lo que se perdía en la dimensión física era provisto en la esfera intelectual y creativa.

El cuerpo no sólo representa una mera parte orgánica y vital, sino que es parte de todas las dimensiones posibles de la existencia. De esta manera, cualquiera de las prácticas culturales forma parte de las capacidades del cuerpo en una dimensión equiparable con las funciones biológicas, Csordas comparte esta visión del cuerpo-mente que aquí he mencionado:

On the one hand, if the body can be shown to be the existential ground of culture and self rather than simply their biological substrate, the way would be clear for understanding the body as not only essentially biological, but as equally religious, linguistic, historical, cognitive, emotional and artistic. On the other hand, if even language can be shown to be a surging forth of embodiment and not just the representative function of a cartesian *cogito*, the way would be clear for defining culture not only in terms of symbols, schemas, traits, rules, customs, texts, or communication, but equally in terms of sense, movement, intersubjectivity, spatiality, passion, desire, habit, evocation, and intuition. (*Body 4*)

En lo que conocemos como Modernidad en la cultura Occidental, la mayoría de los rituales religiosos fueron desplazados hacia el arte. La experiencia religiosa se transfirió en gran medida a lo que ahora llamamos experiencia estética. Si consideramos por ejemplo, la descripción que hace Martin Heidegger acerca de la experiencia artística cuando describe la pintura de Van Gogh, esta afirmación puede ser más clara: "only by bringing ourselves before van Gogh's painting. This painting spoke. In the vicinity of the work we were suddenly somewhere else than usually tend to be" (88). Esta relación de la percepción respecto del cuerpo y con la obra de arte es bastante similar a los rituales religiosos; por ejemplo, la comunión católica en la que la persona toma "el cuerpo y la sangre" de Cristo para purificar sus pecados. En ese mismo momento de la comunión se activa un cambio de lugar, un cambio topográfico, porque al ser redimido el sujeto, éste se mueve del mundo o del infierno al cielo, de un estado impuro a un estado de redención. Así el arte nos desplaza de una manera física de un lugar a otro porque por más intelectual que parezca, afecta al cuerpo de una manera más poderosa de la que normalmente se acepta.

La conceptualización del cuerpo que aquí refiero comparte ideas tanto de Heidegger como de las formulaciones filosóficas de Merleau-Ponty, el que establece que "our perception ends in objects" (238), en lugar de que esos objetos tengan una capacidad en sí mismos. La postura de Heidegger es importante para entender la conceptualización del ser y del arte que se construyó para la modernidad, para comprender mejor la relación entre sujeto y obra de arte.

Toda esta nueva conceptualización en el arte se desarrolló principalmente durante el siglo XIX y se potenció durante la primera mitad del siglo XX. El nuevo mundo secular necesitó producir pensamiento sobre la estética porque el rompimiento entre el arte y el mundo sagrado introdujo nuevos problemas. García Ponce lo expresaba de una manera muy clara respecto de su vida: "Yo tengo una formación religiosa. Soy ateo. No creo en Dios. Entonces es un problema terrible" (S. Bell 49). Plenamente consciente de esta contradicción, Ponce convirtió sus prácticas religiosas en rituales literarios para resolver este "problema terrible". Este "problema" plantea soluciones y respuestas a través de las prácticas literarias al entablar ese proceso de generar significados en la escritura. Esos significados crean y a la vez actualizan la existencia misma del autor, puesto que "aesthetics is not just art theory, but experience meaning, because the processes of embodied meaning in the arts are the very same ones that make linguistic meaning possible" (Johnson 208). Esta experiencia del significado se manifiesta en la obra literaria. En el caso particular de García Ponce, aparecerán muchos nuevos significados porque *Crónica* entabla varias búsquedas simultáneas, la espiritual, como la intelectual y ritualista.

El significado que García Ponce es capaz de crear a través de la ritualización y la literatura, le resuelven ese "problema" ideológico y también el "problema" físico. La posibilidad de que nuestras prácticas religiosas o rituales tengan un efecto positivo en nuestra salud no están

tan separadas como la cultura lo presenta; para Csordas este problema radica en la conceptualización que se tienen en occidente y no en el fenómeno en sí:

When we pose the problem of how to understand religious healing, does our enterprise more properly belong under the rubric of comparative religion, or under that of medical science? This question, as commonsensical as it may sound, is perhaps the artifact of Western culture's tendency to compartmentalize experience and reify categories like religion and medicine (12)

Las prácticas culturales son parte de la experiencia de la existencia en la que las compartimentalizaciones devienen en una arbitrariedad ideológica que no es universal, sino un fenómeno particular moderno que responde a ideologías específicas y que en las obras literarias se pone en crisis de muchas maneras. Lo que aquí apunto coincide con lo expuesto por Csordas: In this methodological disposition the relevant question often have been whether religious experience itself is pathological or therapeutic and whether religious healing can be understood as analogous to psychotherapy. (12)

Si hemos entendido que la psicoterapia se enfoca en sanar la mente y si aseguramos que la separación entre la mente y el cuerpo no existe, entonces las prácticas religiosas, ritualístico-literarias de García Ponce tenían esta posibilidad de ser terapéuticas y de mantenerlo con vida. De algún modo la psicoterapia, sin ser mencionada ni operada como tal, se activa a través de la creación artística y a su vez recobra su valor y su poder sagrado (aunque no religioso). La dimensión ritualista que realiza el autor de *Crónica* en su literatura tiene este poder, aunque jamás haya expresado buscar la sanación en la práctica literaria, hay muchas razones para creer que vivía en buena medida para escribir, puesto que esa tensión entre ser diagnosticado con esclerosis múltiple, tener un pronóstico de vida de 6 meses e iniciar un proyecto de una novela de

más de mil páginas casi al mismo tiempo, es difícil de entender fuera de esta concepción: emprender una novela tan extensa no fue una apuesta perdida, sino que fue un motivo importante para mantenerse vivo y de esta manera articular y lograr establecer un orden dentro de los muchos padecimientos que implicaba su enfermedad:

Healing is at it most human is not an escape into irreality and mystification, but an intensification of the encounter between suffering and hope at the moment in which it finds a voice, where the anguished clash of bare life and raw existence emerges from muteness into articulation. (Csordas 11)

Esta articulación encuentra muchas maneras de manifestarse en la existencia; en el caso de nuestro autor, esa voz se manifiesta de manera escrita, puesto que a pesar de que fue perdiendo la capacidad de escribir –y posteriormente casi la de hablar–, su modo expresivo sobrevivió en la escritura. Para el crítico literario Alberto Ruy Sánchez, las prácticas rituales en García Ponce es evidente:

Su obra, que cultiva siempre así los poderes de la mirada, ofrece la impresión de estar siendo escrita como una peculiar aventura mística, una búsqueda incesante de la 'intensidad más fuerte', un ritual. Su vía para perseguir esa meta indecible: equivalente a 'la unión directa con la realidad divina' de los místicos tradicionales.

(52)

En esta apreciación de Ruy Sánchez encontramos ese puente entre religión y literatura. Las prácticas del escritor como místico, son el puente que García Ponce transita habitualmente, donde apuntaba desde una realidad concreta hacia esa otra realidad posible. Sin embargo, como ya hemos dicho, la trascendencia de la experiencia religiosa que podría tener la práctica mística, ha sido desplazada a la vida presente y terrenal, en la que la literatura es el corpus sagrado,

García Ponce lo deja bastante claro: "Los imbéciles dicen que las coincidencias no existen o no tienen importancia. Yo sólo creo, a falta de Dios, en la literatura y las coincidencias"²⁴. Así, la literatura se convierte en la depositaria de la fe y de las energías corporales.

Para García Ponce la práctica literaria es una religión sin dios. En este sentido, se podría entender también como un ritual que implica en cierto sentido la curación. Si sabemos que "Life and movement are inextricably connected" (Johnson 19), no es difícil entender que a medida que García Ponce perdía movilidad, sus actividades cotidianas y ritualizadas se iban volviendo volvieran más precisas; como él mismo lo decía: "Mi literatura es religiosa siendo atea" (Entrevista con Bell 49). La forma en la que declara sagrado el acto de escribir manifestaba ese nivel de trascendencia de su experiencia y su vida en el mundo.

Hay muchas evidencias en los escritos y en las entrevistas acerca de la ritualización literaria de García Ponce. Si el cuerpo es producido y articulado socialmente como texto y el ritual apunta a la producción de un contenido consistente, entonces la obra de García Ponce reinterpreta su existencia a través de la palabra: If embodiment is to attain the status of a paradigm, it should make possible the reinterpretation of data and problems [...] even to construct an embodied account of language" (Csordas 23). Esta relación entre lenguaje ritual como práctica habitual en su literatura es lo que estoy intentando aclarar mejor en García Ponce. esta concepción del *embodiment*, nos ayuda a entender mejor el poder del lenguaje y su relación con las prácticas del cuerpo.

De acuerdo con esta ritualización y con el poder que la palabra tiene en la cultura y sobre los cuerpos, podemos afirmar entonces que en García Ponce jugó un papel importantísimo en su relación con la enfermedad, puesto que asumimos que fue el acto devoto de la escritura lo que lo

²⁴ Ver: <http://www.jornada.unam.mx/2002/09/23/03an1cul.php?origen=cultura.html>

mantuvo vivo hasta el 27 de diciembre del 2003, treinta y seis años después de que alguien le augurara sólo seis meses de vida.²⁵ Elena Poniatowska recuerda el episodio de la enfermedad de García Ponce en la que él mismo se vio sorprendido por el diagnóstico:

Hace más de tres décadas, en 1967, el neurólogo Mario Fuentes le dijo en su cara que tenía seis meses de vida, un año, cuando mucho. 'Lo que hice entonces –cuenta Juan– fue dar una vuelta en mi coche y meditar. Me estacioné en una calle y pensé: '¿Qué hago? ¿Me suicido?...'. Como tú sabes, mi defecto es la curiosidad e inmediatamente reaccioné: 'Me suicido, ¿y qué tal si pasa algo maravilloso en este año?' Decidí quedarme y arranqué mi coche diciéndome: ¡Vamos a ver qué pasa en lo que resta del año'. (web)²⁶

Lo que pasó el resto del año fue que se dedicó devotamente a la escritura e inició la escritura de *Crónica de la intervención*. Esa tensión –y tal vez contradicción– entre el pronóstico de una muerte cercana y la necesidad de escribir una novela de tan largo aliento es un misterio que se podrá entender de mejor manera a través de los conceptos que aquí presento.

De acuerdo con Catherine Bell, hay muchas prácticas ritualizadas en la cotidianidad, las cuales tienen esa dimensión trascendente aunque sean operadas de una manera inconsciente, aunque en el caso de García Ponce, estaban plenamente diseñadas. Las categorías que Bell establece son seis: "formalism, traditionalism, disciplined invariance, rule-governance, sacral symbolism, and performance" (138), aunque estas categorías parecen un poco esquemáticas, no son fijas ni definitivas, pero sí establecen un campo de ideas específico de partida.

²⁵ Amparo Osorio recuerda la entrevista que tuvo con García Ponce: "Nos contó también mientras abrazaba a Juan, la sorprendente fuerza creativa que lo animaba a diario para dictar en monosílabos su extensa obra. Explicó que su enfermedad degenerativa había comenzado antes de los treinta años y que fue ganándolo paulatinamente: 'Inició por sus piernas, luego afectó sus brazos, después paralizó sus manos, y ahora quitándole movilidad al rostro empezó a entorpecer su lengua'. Ver <http://amparoriosorio.blogspot.com/2006/11/entrevista-juan-garca-ponce.html>

²⁶ Ver <http://www.jornada.unam.mx/2003/12/28/036n2con.php?printver=1&fly=1>

La importancia de tener en cuenta el trabajo de Catherine Bell radica en que esta es una nueva conceptualización sobre las acciones rituales que nos ayudará a entender mejor las prácticas literarias de García Ponce. Si bien no son prácticas estrictas que devienen en fórmula, las voy a repasar para aclarar ciertas relaciones de la teoría ritual y la literatura de García Ponce. En su trabajo , las actividades corporales ritualizadas son evidentes pero se pueden apreciar más en su funcionamiento específico:

In particular, these examples of ritual-like behavior demonstrate the importance of the body and its way of moving in space and time. The body acts within an environment that appears to require it to respond in certain ways, but this environment is actually created and organized precisely by means of how people move around it. (C. Bell 39)

La primera categoría que Catherine Bell aclara es la de "formalismo", en la que podemos ver una descripción acertada de la actividad literaria de García Ponce y en la que se enmarcan muchas actividades artísticas, ya que es necesario un "restricted code" (C. Bell 139) en el que podemos identificar las influencias intelectuales. En estas influencias ubica su linaje, el cuál de alguna manera determina lineamientos técnicos, a lo que confiere tanta importancia: "La técnica literaria es un elemento indispensable" (Entrevista con S. Bell 50). Esta práctica formal está en relación con el contenido y la forma, en este sentido también con el acto de la escritura misma. García Ponce decía que escribía no más ni menos de dos horas cada día; cada día lo iniciaba de la misma manera y lo concluía como José Lugo recuerda: "Cuando terminaba de dictar siempre decía: Hasta aquí llegó Colón, hasta aquí sus carabelas" (40). En el sentido formal, cada ritual comienza y termina con signos específicos, fijados a través del tiempo y en la mayoría de los

casos, con una frase en la que se entiende claramente que ha llegado el final. Dentro de esta concatenación de categorías, encontramos el tradicionalismo, definido por C. Bell:

As a powerful tool of legitimation, traditionalization may be a matter of near-perfect repetition of activities from an earlier period, the adaptation of such activities in a new setting, or even the creation of practices that simply evoke links with the past. (145)

Esta legitimación es cara también en la literatura y está íntimamente relacionada con la categoría anterior porque remite a la técnica que hemos mencionado, es acarreada por la tradición. El caso que estamos señalando no es la excepción porque García Ponce diseñó de una manera muy específica sus prácticas que se afiliaban a una particular tradición intelectual, por ejemplo cuando habla de Octavio Paz dice que: "[...] él nos enseñó con su obra", mientras que la literatura misma no es un trazo estático en la historia, sino que: "La literatura no tiene evolución. El grupo de mi generación ha estado cerca de Sor Juana. [...] La literatura no avanza en línea recta. Se mueve en círculos y vuelve a empezar" (Entrevista con S. Bell 47). Así, dentro de esta afiliación con cierta etapa de Paz, va construyendo su propia genealogía de la lengua española, porque Paz se afiliaba a Sor Juana y ésta se afilia a Góngora, así que se puede seguir hasta la tradición grecolatina. Este movimiento circular de la literatura que García Ponce señala, implica también su necesidad de conocer lo publicado en otras lenguas y en otras disciplinas, estar entre la tradición que a su vez puede ser una innovación.

La siguiente categoría de Catherine Bell, es la de *Invariance*, de la que nos dice: "usually seen in a disciplined set of actions marked by precise repetition and physical control. For some theorists, this feature is the prime characteristic of ritual behavior". (150), esta condición en

García Ponce es bastante evidente, tanto en su vida como en el acto de la escritura. José Antonio Lugo lo explica así:

Siguiendo el ejemplo de Thomas Mann, García Ponce escribe dos horas diarias (regularmente por la mañana). Su estudio: una mesa réplica de la de Robert Musil, que da a un pequeño jardín con un trueno, rodeada por las fotos de Musil, Klossowski, Gide, Mann, Joyce y Rilke [...] Al inicio de cada jornada me sentaba a la derecha de Juan, él colocaba el texto en donde nos habíamos detenido y, después de leer los párrafos más recientes, comenzaba a dictar. Durante ese tiempo mi intervención se reducía a la escritura en máquina, para dar cauce a su voz, que dictaba frase por frase con puntos y comas y construía párrafos a la manera de un arquitecto que es a la vez poeta. (La escritura 40-41)

La condición física de García Ponce que mantenía su cuerpo inmóvil lo obligaba a potenciar estas repeticiones, pero a su vez, esa misma invariabilidad le daba el poder y la trascendencia a su actividad intelectual para compensar esa movilidad; el ritual al ser puesto en marcha está operando un "reshaping of the individual" (C. Bell 151), a través de ese ritual personal de creación como actividad afectiva, que visita una y otra vez el erotismo para restituir movilidad a su existencia, movilidad que será contagiada al lector y será una oferta a su vez de emancipación o potenciación en la relación mente-cuerpo.

Rule-governance es la siguiente categoría, en la que se establece: "Rule-governed activity is often compared to ritual, particularly rule-governed contests in which violent chaos is barely held in check by complex codes of orchestration" (C. Bell 153). Esta introducción de las reglas hace que el ritual sea efectivo; la repetición obedece a unas reglas tácitas que necesitan ser respetadas, dentro de la praxis misma entran las reglas lingüísticas y técnicas para participar de

un género, una tradición y de un estilo. Incluso la transgresión a estas reglas está contenida dentro de las posibilidades del ritual porque están en relación con la norma. Así su vida y su literatura se orquestan entre reglas explícitas que son expresadas tal cual, vertidas en una narración o un ensayo y en muchas otras actividades que son operadas en lo cotidiano.

El *Sacral symbolism* es una categoría bastante importante en la literatura porque el contenido simbólico es uno de los más importantes recursos del arte, el cuál es heredado de manera directa del mundo religioso. La praxis literaria entra dentro de estas actividades en las que "[these] activities express generalized belief in the existence of a type of sacrality that demands a special human response" (156). El símbolo está relacionado de manera directa con la respuesta y la capacidad del lector para entender y decodificar; esta respuesta está relacionada con un conocimiento de los códigos lingüísticos, los géneros literarios y muchos otros elementos que llevan a "develar" ese mensaje codificado en un conjunto específico de elementos culturales.

Como ejemplo de esta capacidad simbólica en García Ponce podemos referir la entrevista que da a Claudia Posadas, en la que dice: "En mi literatura aparece un cambio en el instante en que entre la pareja siempre hay un tercero" (web). Este tercero simboliza en muchos casos la mediación que la sociedad ejerce en las relaciones eróticas o cómo los sentimientos egoístas operan en una relación. También apunta muchas veces a la incapacidad que tienen los códigos represivos de la institución familiar para satisfacer a un sujeto moderno.

La categoría de "performance" es entendida como "the deliberate, self-conscious 'doing' of highly symbolic actions in public" (C. Bell 160). Incluso si las actividades de García Ponce no estaban enfocadas a la aparición en público, debemos considerar que al realizar sus obras como un dictado, estaba creando y representando la obra enfrente de alguien, en el acto mismo de la escritura se estaba realizando el acto performativo del habla. La literatura por otra parte, como ya

se ha dicho, era su manera de ganar movilidad, de conferirse la capacidad motriz a través de esa proyección, así que su presencia literaria en el objeto del libro, era y es su manera de representar.

Como hemos visto, estas categorías están profundamente interrelacionadas y cada una de estas dimensiones son importante en la praxis literaria y el comportamiento: "Behavior creates meanings which are transcendent in relation to the anatomical apparatus, and yet immanent to the behavior as such, since it communicates itself and is understood" (Merleau-Ponty 189). Atendiendo esto, tenemos que considerar en una perspectiva más amplia la praxis literaria aunada a la vida, ya que al estar ritualizado su comportamiento, la existencia entera de este autor se ha convertido en un acto de enunciación. En el caso de García Ponce en particular, tenemos un desplazamiento importante de las actividades corporales al terreno del lenguaje, como Csordas explica al hablar del lenguaje en el uso ritual de éste:

We possess words in terms of their articulatory and acoustic style as one of the possible uses of our bodies. Speech does not express or represent thought, since thought is for the most part inchoate until it is spoken (or written). Instead, speech is an act or phonetic gesture in which one takes up an existential position in the world. ("Embodiment" 25)

La posición en el mundo del escritor tiene implicaciones bastante complejas en relación a una persona que no lo es. El escritor está inserto en una relación económica, cultural, histórica y formativa bastante particulares, en las que se define gran parte por lo que Bourdieu llama "campo literario" en *Las reglas del arte*. En el caso de García Ponce estamos viendo su posición en el mundo en relación a ese complejo "campo literario" mexicano, a su ser en el mundo con una condición física determinada, pero restituyendo esa movilidad a través del lenguaje literario y la ritualización de una praxis.

Otra dimensión fundamental de la situación de García Ponce en el mundo es el erotismo. El erotismo que deviene en una expresión de aparente libertad, las prácticas que tienen que ver con esta esfera de la vida, son tal vez de las actividades más ritualizadas que tiene cada cultura y son a su vez, actividades que pueden tener el mayor poder para alcanzar sensaciones de liberación. Ruy Sánchez hace la comparación de García Ponce con Miguel de Molinos, el místico del siglo XVII que fundó el quietismo cristiano:

En la tradición mística se llama quietismo, la 'contemplación pasiva' está ligada a un sentimiento total del alma para adaptarse a todas las operaciones divinas, incluyendo las tentaciones de la carne [...] Miguel Molinos, místico jesuita del siglo XVII, divulgador del quietismo, fue encarcelado de por vida cuando sus doctrinas se declararon heréticas. En el proceso inquisitorial se descubrió que Molinos ligaba indisolublemente su misticismo quietista con los placeres voyeristas. (52)

El movimiento herético de Molinos se convertiría en un movimiento propicio para las intenciones estéticas de García Ponce, quién como ya lo dijimos, tenía una necesidad profunda de aludir a la mirada y a su poder. Debido a sus votos religiosos, Molinos estaba privado de muchas de sus prácticas eróticas, sobre todo las del acto sexual en sí, pero sus prácticas místicas eran bastante controversiales. Pedía a las monjas que posaran desnudas para él, formando retablos piadosos. Molinos creía que esta tentación y la privación de las prácticas sexuales, lo conducirían a derrotar las necesidades de la carne. García Ponce era un quietista debido a su enfermedad, pero en cuanto religioso sin fe, ritualista sin religión, no había carne que redimir pero sí que emancipar del peso de la existencia. También compartía un sentido profundo por revalorar los conocimientos que tenía y establecer nuevas interpretaciones de la tradición; en gran medida, el problema al que se enfrentó Molinos fue al de la presión política, puesto que sus

propuestas filosóficas aparecían como sesgadas ante el orden establecido. Eduardo Ovejero y Maury recuerda, en el prólogo a la *Guía espiritual* de Molinos, algunos aspectos de esto que señalo:

[...] En 1867 el Tribunal de la Inquisición sacó de ella sesenta y ocho proposiciones, que fueron condenadas. Lo que hay en estas proposiciones puede verse todavía. El gran pecado de Molinos era que iniciaba una reforma más profunda que la del mismo Lutero. 'El quietismo —dice horrorizado el señor Menéndez Pelayo— vino a producir en medio de la Europa cristiana las desconsoladoras teorías de la aniquilación y del nirvana oriental'. El P. Couplet, en el prólogo de su traducción de Confucio, encuentra también el molinismo muy semejante al budismo de China. (xxix)

Aquí es donde despierta el interés de García Ponce, en esta perspectiva de ruptura que introduce un aspecto escandaloso en una tradición establecida. En estas semejanzas de Molinos también aparece el gusto que García Ponce manifestaba por las filosofías orientales. Ejemplo de esto lo tenemos en el personaje de Anselmo, en *Crónica*, quien aparece en el primer capítulo en su despedida, puesto que está a punto de marcharse a Japón para empezar una estancia en un monasterio Budista. Posteriormente vemos que abandona esta práctica estricta en sus rituales porque se ha convencido de que su condición de occidental está destinada al fracaso dentro de las posibilidades que el Zen le ofrece²⁷.

²⁷ El mismo personaje de Anselmo lo explica así: La industrialización encontraría así un profundo y natural aliado en la religión y la permanencia del rito tendría más utilidad que su mero atractivo turístico. Tal vez es posible. Aunque su enfermedad sea la misma una vez que ha sido tocado por el progreso, Oriente no es Occidente. Pero por encima de estas falsamente sutiles y en verdad obvias consideraciones sociológicas es cierto que Oriente no es Occidente e irremisiblemente yo soy parte del Occidente. Tal vez mi lugar es el sofá del psicoanalista. Me salva de él nada más el convencimiento de mi saludable reacción contra la ausencia del rito. (705)

La novela *Crónica de la intervención*, no es la novela más larga escrita en español por el simple deseo de escribir una obra extensa, sino por la necesidad de entablar una reflexión larga y profunda como un reto a la inmovilidad, y puede entenderse como una profunda meditación sobre el acto de ver, del cuerpo en sus posibilidades de existencia y movimiento, sin olvidar la dimensión política e histórica que aparece en ella. La novela busca en la memoria. Está llena de descripciones detalladas, como si el lector mirara con detenimiento y cuidado; esto tiene su fundamento en una preocupación primordial de García Ponce: "Me paso la vida mirando, lo que más me gusta es mirar, el más importante de los sentidos para mí es la vista" (Calderón 33). La novela está además mirando de frente el erotismo, cada capítulo es visual, bastante diáfano y lleno de sinestesia y movimiento. Esta condición de asimilar el mundo a través de la mirada aparece como otra coincidencia con Molinos.

Si hemos asumido el concepto de *embodiment*, debemos aceptar que no hay una mediación entre la enunciación y el cuerpo, ya que el cuerpo está operando a través del lenguaje y asumiendo así una posibilidad de movimiento en la proyección de la literatura: What we see gesturally enacted in others, we can reproduce in ourselves, via our ability to make cross-modal connections and to realize patterns in our proprioception (Johnson 38). De acuerdo con lo que Johnson explica debe entenderse que la conexión "cross-modal" que García Ponce realiza, es con la literatura, a través de proyectar un mundo fuera de sí: lo vive como tal, los personajes son desdoblamientos y lo que le da una coherencia y consistencia a esta operación, es el carácter realista de la obra. El acto literario tiene más implicaciones con el *embodiment* de las que la cultura postula –o de las que los mismos estudios literarios generalmente estudian–, aunque debemos considerar que:

All of poetry [and literature] even written stands as a testimony to this fact of embodied meaning. Beneath and within what is said is the vast richness of what is *meant*, and this meaning pulsates with corporeal significance (Johnson 219)

Esta significación corporal está potenciada en la obra de García Ponce. Lo que leemos en sus obras, es una tensión entre el cuerpo estático y la mente profundamente dinámica, pero esta tensión no es realmente tal si entendemos que ese *embodiment* –según hemos visto– confiere a la obra literaria no sólo una capacidad de transmitir o generar la experiencia estética, sino que se convierte en un artefacto ritualístico que puede curar.

Hay muchos aspectos en García Ponce mediante los cuales podemos entender la existencia como una experiencia corporal, puesto que estaba liberándose a través del despliegue de una práctica literaria ritualizada en la que se refleja constantemente la relación tan compleja que tuvo con la esfera religiosa. Como he señalado claramente, García Ponce resuelve esta tensión usando algunos aspectos de este campo de la religión en la práctica literaria. Su vida estaba operando en la literatura como práctica ritual, a través de la que enriquecía su creatividad y otorgaba movilidad a su vida. Juan García Ponce tuvo la literatura como recurso para hacer su vida mejor, incluso si no podía moverse, encontró la manera de adquirir movilidad. Aparentemente entendió en práctica lo que Merleau-Ponty o Mark Johnson teorizaron, rompiendo con la dualidad kantiana entre el sujeto-objeto.

Como resultado de esta comprensión del cuerpo y del arte, entabló búsquedas por diversas disciplinas de la escritura y echó mano de varios elementos estéticos. Entre ellos por ejemplo contamos el uso de la ironía como uno de los más efectivos, también encontramos que su literatura está plagada de sinestesias pero uno de los más poderosos elementos que encontró para restituir su movilidad fue el erotismo.

Sus exploraciones en el mundo del erotismo fueron bastante efectivas, la conexión *cross-modal*, que operaba, le concedió movilidad y emancipación de su condición física. La proyección que pudo hacer de una realidad, materializaron una condición posible en el mundo. No construía un mundo fantástico ni uno idealista, sino que era un mundo real con placeres y frustraciones y una cantidad tremenda de cuestionamientos sobre la existencia. Tal vez la prueba de que la práctica literaria ritualizada era un artefacto curativo, se encuentre en el hecho de que vivió 34 años más de los que le pronosticaron los médicos cuando le diagnosticaron su enfermedad.

La ritualización que García Ponce hace del erotismo, de las prácticas sexuales y de la pornografía, coinciden con su perspectiva del mundo moderno, del arte, de la literatura y de la vida misma. Lo que García Ponce dice de sí mismo respecto a la religión puede ser aplicado o entendido en todo el mundo occidental. La condición de lo sagrado confiere una dimensión que nos caracteriza claramente como humanos, o lo sagrado de los objetos conforman la humanidad que nuestra condición animal tiene; en todo caso esa conciencia de lo sacro nos define porque: In an entirely profane world, nothing would be left but the animal mechanism. (Bataille 128). El distanciamiento de los mecanismos animales han sido trascendido gracias a la ritualización y al pensamiento mágico religioso, a su vez, este pensamiento ha sido trascendido de manera sustancial pero no total.

El mundo de Juan García Ponce no es enteramente profano pero tampoco es religioso; sin embargo, él llenó su vida y su obra de actividades ritualizadas. Su vida tuvo esta condición debido a su enfermedad y su incapacidad para desplazarse, por lo que estableció horarios estrictos y actividades repetitivas. Mientras que su obra, impregnada por su vida, tuvo esta dimensión por una necesidad discursiva y estética puesto que García Ponce puso en evidencia las contradicciones de la modernidad y también se valió de ellas para crear sus obras.

Para García Ponce los rituales fueron vehículos o medios para relacionarse con la vida o para vivirla de una manera profunda. Para él El simple hecho de ver contenía una dimensión ritualista, puesto que a través de la mirada construyó la memoria, ambos, aspectos fundamentales en su obra. La mirada y la fijación de esas imágenes serán una manera de preservar, reproducir y reconstruir la realidad.

Esa realidad divina a la que alude podría ser en el mundo de García Ponce, equivalente a la experiencia que emancipa al sujeto de la segunda naturaleza tanto en lo espiritual como en lo corpóreo. porque Aquí proponemos que la experiencia espiritual es corporal, así se conforma entonces la manera en la que perviven muchos elementos de lo sagrado en su obra, pero de una manera transgresora o religiosamente profanados.

La profanación, la construcción de lo religioso y la liberación que García Ponce pretendía lograr a través del erotismo y la pornografía, se entrelazan con la mencionada corporeidad o la incorporación del lenguaje. Si leemos la obra de García Ponce a través de esta relación del lenguaje con el cuerpo, podremos entender entonces que su escritura, entre muchas otras cosas, compensaba o de algún modo restituía de algún modo la movilidad y libertad a su existencia. Si bien no era una manifestación evidente de movimiento corporal, la lucidez, el genio literario y el poder intelectual fueron dimensiones que García Ponce nunca perdió.

La religión presente en las ideas de García Ponce, es transgredida de manera sistemática y con la mayor naturalidad. Lo que García Ponce explica está presente a lo largo de su concepción estética y con mucha fuerza en su narrativa. Uno de los personajes de *Crónica de la intervención*, fray Alberto Gurría, es un sacerdote de la orden de los dominicos cuya formación intelectual le impide creer; este personaje representa en buena medida muchas de las creencias que García Ponce tiene y él mismo así lo reconoce en varias ocasiones.

La condición transgresora y escéptica, fray Alberto la acepta con aparente naturalidad en el espacio privado pero no en la práctica cotidiana, en la que oficia misa respetando el ritual pero sin conferirle un significado profundo a este. En su diario, recuerda cuando describe un reencuentro con Bernardo Tapia dice: “Él tampoco es creyente, quiero decir con esto que somos lo suficientemente amigos para hablar sin ningún ocultamiento de que yo no lo soy” (423). Esta convicción de no creer lo pone en una posición sumamente contradictoria; sin embargo, en su misma historia de vida contiene la misma que el mundo moderno, y la misma que García Ponce: “[...] llegó a la orden con una profunda devoción y con una verdadera creencia, pero esta fe se fue perdiendo con el tiempo.”

Ejemplo de esta contradicción la hace manifiesta fray Alberto cuando realiza la transmisión de la eucaristía. Para él no representa nada profundo, significativo o trascendente. El ritual está desprovisto de su carga sagrada en la que la fuente de la transformación corporal no está en contacto con la intención del acto:

Pasa la elevación y fray Alberto Gurría se acerca a hablarles a Mercedes y Luis antes de darlas por primera vez la comunión. Sabe cada una de sus palabras. El sermón es banal y falso para él, pero en la atención de los niños descubre lo que esperó encontrar tanto tiempo atrás algún día. Eso se ha perdido. En su lugar hay un oficio como cualquier otro. (41-42)

Este desplazamiento que vemos en fray Alberto aclara esta la necesidad que tiene entonces de buscar fuera de su "oficio" las experiencias trascendentales, que en su caso las encontrará en la reflexión intelectual, en la experiencia estética que le brindan las novelas y en las experiencias sexuales que sostiene. Sin embargo, la necesidad de la ritualización está presente y manifiesta en él como una carga profunda y significativa que restituye el valor religioso o de la

fe. Así, en lugar de aceptar que ha tenido encuentros homosexuales, le confiere las confina a una dimensión sagrada y ritualizada al acto para conferirle más que la superficialidad de lo carnal, una trascendencia emocional y vital. Así recuerda su iniciación, a la manera de los templarios en el homoerotismo con otro fraile:

No pretendo afirmar que me hizo escupir el crucifijo. Su preocupación era otro aspecto del rito. El beso en el ano, creo que lo hizo más complicado. Antes de llegar al sitio preciso recorrió lentamente, con la boca, toda mi columna vertebral. La tradición decía que por ella corría la fuerza de la vida que debe convertirse en espíritu. La iniciación tuvo algo de dolorosa pero sin lugar a dudas fue extraordinariamente placentera. (407)

Para Fray Alberto resulta algo natural contar esta experiencia porque está mediada por el ritual y la religión. Su escepticismo en los valores católicos le permiten omitir las censuras morales que provienen de la religión en cuanto al sexo. Refiere a los templarios como una autoridad moral, omitiendo que las prácticas homosexuales fueron uno de los máximos argumentos que tuvo la iglesia para reprimirlos. Así, el deseo y la práctica sexual de Fray Alberto estarán justificados en cierta medida por esos heterodoxos valores religiosos y esos mismos rituales.

En el mismo diario de Fray Alberto, éste es invitado por Bernardo Tapia a "participar en la ceremonia que había fraguado para sus invitados" (424), la cual, al contar con la presencia de un religioso le confería mayor interés: "Ya sabes –dijo– que se tratará de algo prohibido y tu presencia lo hace más escandaloso" (424). Se conforma un juego de mediaciones y transgresiones en el que Fray Alberto participa con interés pero a su vez con naturalidad.

La ceremonia a la que está invitado Fray Alberto consiste en una ritualización sexual, en la que Mariana, con los ojos vendados, sería acostada sobre una mesa donde cada uno de los cinco participantes podrían poseerla como se les antojara. En esta escena aparece una descripción de Fray Alberto que bien podría ser una especie de retablo quietista de Molinos entre dos mujeres:

Su mano, una de sus manos, se dirigió hacia el sexo de Mariana y sus dedos se perdieron en él. Pude verlo desde el lugar en que permanecía al pie de la mesa. Y también vi la mano de Mariana entrando a su vez en el sexo de la otra. Las dos suspiraban y gemían y murmuraban palabras ininteligibles mientras giraban una sobre la otra, confundidas en un abrazo inextricable y Mariana también besaba los pechos de la otra y sus bocas se abrían alternativamente en un indescriptible gesto de sorpresa y detención en un placer incomunicable [...] (435)

Todos los presentes asisten de manera pasiva al acto sexual de estas dos mujeres, las contemplan y las ven cada uno desde su lugar y desde su contención. De pronto Fray Alberto identifica que es su turno y se acerca a Mariana: "La besé a lo largo de su espalda del mismo modo que años atrás lo hicieran conmigo y la besé en el ano como lo exigía la antigua ceremonia" (438). A pesar de que Fray Alberto ha decidido nuevamente transgredir el voto de castidad, esto ha sido de manera ritualizada y amparada en los argumentos y las prácticas que él atribuye a los templarios, pero aún sosteniendo este argumento estamos ante una transgresión puesto que en la orden del temple una de las máximas prohibiciones era el sexo con mujeres.

De esta manera fray Alberto entabla un desplazamiento de los rituales religiosos a unos rituales profanos que comparte con pocas personas: de esta manera Bernardo Tapia, Mariana, María Inés, Esteban, José Ignacio y Olga representan un círculo de iniciados en estas prácticas

sagradas. A través de su misma representación, argumenta y justifica esta necesidad de transgredir las normas y de conseguir el placer sexual. En su diario, reconoce mantener relaciones sexuales con Olga, su ama de llaves, pero estas relaciones están mediadas por su posición de sacerdote, puesto que él dice que "es al cura a quien ella recibe y su aceptación afirma al cura y no a mí" (1299), entonces su condición personal lo mantiene alejado de algún modo de esa transgresión puesto que él juega el papel de cura ante Olga y es ella la que está disfrutando del rol del sacerdote que se reafirma en su posición a través de esta ruptura. De igual manera acude a ideas filosóficas o literarias antes que a referencias intelectuales. En la escena en la que discute con José Ignacio, –ante un problema moral que les plantea la situación presente–, saca de entre sus tarjetas de citas un pasaje de *La vocation suspendue* para traer luz al problema (926), después vuelve sobre el mismo autor y posteriormente refiere a Klossowski (932).

Así, las posibilidades del ritual se van desplazando y reconfigurando según la ocasión lo amerite. Las prácticas religiosas de fray Alberto se redefinen de manera constante y se adecúan a la situación. Las transgresiones que realiza a los dogmas y preceptos de la iglesia son constantes pero la ritualización jamás se aparta de su vida ni de sus acciones. Para él la religiosidad radica entonces en las posibilidades de entablar una acción con una actitud sacra, más que con un miramiento estricto de los dogmas. Así, en el caso concreto de cada situación él encontrará una manera ritualizada de resolver sus problemas. Cuando fray Alberto necesita confesar a María Inés el deseo que siente por ella, invierte su papel de confesor y se lo confiere a ella, no tanto como un juego, pero sí como una manera de iniciar el ritual de la expiación de los pecados. Comienza por ponerle la estola de sacerdote y pedirle que se siente en el lugar del confesor en el confesionario:

—Yo me he acostado contigo —empieza—. Pero no eras tú. Te deseaba como si fueras tú, pero no eras tú. Ésas son las tres cosas que tengo que confesarte. Entre en ti, tuve sexualmente un cuerpo que no era el tuyo, pero es idéntico al tuyo. Te he deseado siempre, como lo sabes, y realicé ese deseo en otra. Fue una sustitución y esas sustitución te entregaba a mí. Tal vez ni mi deseo ni esa posesión sean graves para ti, en tanto no pueden tocarte, porque uno es intangible y la otra no se realizó en verdad en ti, en tu propio cuerpo, quiero decir. Pero lo terrible es que hay otra que eres tú y por lo tanto tú también eres otra. (948)

En esta adaptación de la confesión queda patente el juego de reflejos y representaciones que se realizan. Al invertir los roles de confesor y confesado se establece una posibilidad de declarar lo más íntimo de manera confidencial; también se establece una distancia física entre ambos, que permite que finalmente fray Alberto establezca una ecuación en la que explica a María Inés que ha realizado su deseo sexual en otra. El uso del lenguaje simbólico y religioso también será constante. La manera en la que la representación de las personas y las prácticas sexuales son aludidas por fray Alberto con la jerga católica, le confiere ese poder trascendente al sexo y a la existencia pero también potencia la transgresión hacia la religión y pone en crisis a la tradición católica misma:

En tanto imagen, tú la conoces. Se llama Mariana. Un nombre que también es el tuyo, como el de ella podría ser María Inés. En ti está Mariana y tú estás en Mariana del mismo modo que en la eucaristía se supone que Dios está en el pan y en el vino. Tu alma puede ser y debe ser sólo tuya, pero el cuerpo en el que habita también es el de Mariana y la de Mariana puede ver su representación en tu cuerpo. (950)

La importancia de la equiparación entre Mariana y María Inés y la transubstanciación, radica en que a pesar de que es una afirmación, este fenómeno que es un dogma, recae en algo que "se supone"; de esta manera, el fenómeno de que María Inés sea Mariana cobra mayor fuerza porque entonces queda claro el nivel al que esta similitud se eleva ante los ojos de fray Alberto y los personajes que reconocen que son idénticas, mientras que la transubstanciación se degrada, puesto que su posibilidad es algo supuesto y no dado.

Las acciones ritualizadas que se entablan en esta novela desarrollan una armonía en las conductas de la mayoría de los personajes. Desde varias perspectivas podemos entender que en *Crónica*, la ritualización representa una dimensión importante del orden personal de cada personaje que se extienden a una representación del orden social. Así Desde el primer capítulo tenemos maneras de empezar a entender que en el caso de Esteban, Mariana y Anselmo, esta es también una dimensión importante. La famosa frase "Quiero que me cojan todo el día y toda la noche" (3) que pronuncia Mariana es el comienzo de ese ritual en el que Anselmo, que está a punto de irse a Japón, está transmitiendo el afecto y el cuerpo de Mariana a Esteban. Mariana está abriéndose a los dos amigos en los que se dará una lenta transición al pasar de tener una relación con uno a encontrarse con el otro, pero esa frase da el inicio del ritual de esa noche, de ese ritual sexual y de la novela misma.

La novela comienza con una evocación de Esteban en la que le da voz a Mariana, mientras Esteban habla, sabremos que se trata de una evocación en la que la fijación de imágenes es necesaria, esa fijación será repetitiva y contendrá la repetición de acciones específicas en torno a las actividades eróticas y sexuales que va a recordar, en sus palabras será un recuerdo, una recreación y una creación de lo vivido con Mariana: "Crear una secuencia narrativa para mí solo, por el placer de repetir. Da lo mismo que se abran los ojos: todo se borra alrededor" (6).

Esta secuencia narrativa volverá siempre sobre los detalles, sobre las imágenes intentándolas fijar en el recuerdo, en el papel y en la memoria.

Uno de los aspectos más importantes que aparecen también en estos procesos de ritualización es el de la actividad de Esteban: realizar fotografías. En torno a esta actividad y en torno a estas fotografías girarán acciones importantes y elementos fundamentales de la narración, como el encuentro primero de María Inés con la imagen de su doble: Mariana. Esto parte del inicio de la narración, de ese momento profundamente erótico en el que Esteban, Mariana y Anselmo están a punto de tener sexo: "Anselmo en el sillón, mirándola. 'Estás divina. Quédate así de pie. No te muevas'. Y a mí: 'Deberías tomarle una fotografía'." (11). Esta necesidad de fijar el momento aparecerá a lo largo de la novela y será recurrente para varios personajes; en este caso por petición de Anselmo, pero será recurrida en ocasiones múltiples.

La fotografía se convierte en parte fundamental de la ritualización. Lo que cobra una fuerza importante, según lo que hemos referido respecto a la relación del ritual y el cuerpo, Esteban reflexiona siempre sobre las capacidades, las posibilidades y el poder o carencias de la fotografía:

Estaba sentada de nuevo en el sillón cuando regresé con la cámara y las luces. Tenía las piernas cruzadas y los brazos apoyados en los brazos del sillón. Se quedó quieta mientras encendía las lámparas. Fue una pausa bajo la luz total que se hizo de pronto. La fotografía borra el espacio antes de mostrarlo. Mariana se veía absolutamente sola y asustada, quizás [...] Se echó hacia atrás en el sillón, levantó un brazo, como siempre, pero ahora con la copa en la mano, y alzó un pierna. Le tomé muchas fotos allí. Ni siquiera sé dónde estaba Anselmo todo ese tiempo. Ni tampoco al levantarse ella. Sólo volví a verlo cuando la regresó al sillón y quiso quitarle el

suéter: 'No, espera', dijo Mariana y lo que se quitó fue la falda. No había dejado de beber, pero era otra cosa además. La cámara la transformaba. Estoy seguro de que en ninguna foto es la misma. Sin la falda sus piernas son interminables, como su espalda cuando se inclinó a bajar el cierre de las botas. Mariana sólo puede compararse consigo misma. Pero tú las estás evocando. Repetirla en palabras. Mi fantasma de Mariana. (13-14)

Este párrafo condensa varios aspectos de lo que aquí hemos dicho puesto que fija la imagen a través de la palabra. Evoca la fotografía que fija el momento pero aquí el momento es más importante en lo que aparece dicho; por otra parte, esa impermanencia de Mariana en su propia imagen misma, en su esencia misma que es modificada corporalmente a través del acto de ser fotografiada; está en directa relación con lo que hemos apuntado. Mariana junto con las acciones y junto con la realidad misma se modifican a través de la ritualización a la que asistimos. A través del recuerdo y de la evocación se recrea pero también se crea esta realidad en la que Esteban fue y es parte. La manera en la que Mariana aparece como fantasmagoría da cuenta de esa necesidad de nutrir la memoria y también da un presagio de trauma profundo que causará la ausencia de Mariana y de Anselmo cuando sean asesinados. Así entonces la ritualización narrativa, de la fijación de las imágenes en la palabra, en la fotografía y en lo sexual estarán operando una reconstrucción, una restitución del estado de plenitud perdido. La necesidad de fijar el momento se repetirá en las relaciones que Esteban irá entablando y tendrán el mismo significado: un preámbulo al sexo y una fijación de un momento significativo.

Asimismo, la actividad fotografía igualmente hace que Esteban se encuentre con lo extraño puesto que cuando las tías Eugenia y Delia le piden que haga las fotografías de una primera comunión, Esteban conoce a María Inés y se da cuenta que es idéntica a Mariana:

Al volverse dándole la espalda al altar, la sorpresa, la incredulidad, el desconcierto, la confianza, el rechazo, el placer, la turbación de Esteban no se pueden separar. En la hilera de reclinatorios detrás de los niños y la monja, de rodillas junto a un hombre, flanqueados ambos por dos mujeres, está Mariana vestida con un traje sastre de paño negro y con un collar de perlas. (37)

Este juego de imágenes en el que Esteban verá que Mariana está presente –aunque en verdad se trata de María Inés–, da pie para que Esteban encuentre un profundo interés en ese fenómeno en el que existen dos personas idénticas. Esta duplicación es un recurso importante que sitúa esta parte de la novela en una frontera borrosa entre el realismo y lo fantástico. El narrador es en este caso quien se encarga de sumar este el efecto de extrañeza puesto que sin duda sabe que no se trata de Mariana, pero entabla el juego en el que asume la visión de Esteban: "Mariana no lo ha mirado, pero Esteban levanta la cámara para retratarla" (39-40). Este parecido entre ambos personajes femeninos sostendrá en buena medida una dinámica intensa entre el deseo de Esteban, de Fray Alberto y de José Ignacio; sobre estos dos personajes se articulará un orden complejo en el que el deseo sexual de los personajes quedará satisfecho.

Las prácticas que se irán entablando entre estos personajes se conformarán en rituales específicos que ellos mismos habrán de inventar, pero estos los rituales que se irán descubriendo contrastan con los rituales establecidos que aparecen como una representación social, puesto que estos rituales comunes están en crisis en todo momento, como en este caso el de la primera comunión de los hijos de María Inés y José Ignacio, en el que aparece el escepticismo del oficiante y los participantes.

El juego de imágenes que se establece entre Mariana y María Inés genera que ambas mujeres sean definidas en su interior como personas completamente particulares, pero en cuanto

a su exterioridad, se convierten en identidades intercambiables. Así, cuando por primera vez Esteban enseña las fotos de Mariana a María Inés, la reacción de ella es de incredulidad y ofensa, porque ella no entiende como Esteban ha podido falsificar o conseguir unas fotos de ella misma en un lugar en el que nunca ha estado.

La manera en la que estas ambas mujeres llegarán a conocerse es un proceso en el que intervienen fray Alberto, Esteban y José Ignacio. El primer encuentro no es de manera directa, sino que María Inés es citada en la parroquia de fray Alberto. En este lugar está Mariana y ella la mira de lejos sin ser vista, con una profunda consternación se da cuenta que es una mujer idéntica a ella. Luego se realiza el proceso inverso: María Inés espera fuera de la casa de Esteban en compañía de José Ignacio a que Mariana salga. Su reacción también es de extrañamiento, sorpresa e incredulidad.

La intercambiabilidad de ambas personas aparece como algo increíble ante los ojos de las personas que no las conocen. y que sugiere al inicio de la novela, más bien un toque mágico realista. Los personajes que se encuentran con ambas comentan al doctor Raygadas:

Cerró las cortinas y se puso a tomar fotografías conmigo posando en las mismas posturas en que estaba Mariana. Ahora él debe tener, igual que la de Mariana, mi imagen en calzones y de espaldas, frente a la pared, mi imagen de frente, en calzones también de perfil y con la cabeza ligeramente inclinada, mi imagen con la mano derecha extendida arriba del pecho, los ojos cerrados, el brazo izquierdo levantado y la cabeza apoyada en él. Muchas imágenes más que son también la de Mariana (948)²⁸

²⁸ Posteriormente tenemos otra escena que nos recuerda esta misma: “Había hablado por teléfono con su marido sentada en las piernas de Esteban, después de haberse acostado con él y mientras él la acariciaba; se había dejado

Basado en estos supuestos desdoblamientos, el doctor Raygadas escribe un informe para sus colegas hablando de un caso interesantísimo de personalidad múltiple, en el que describe el diagnóstico de María Inés:

En esas fotografías la paciente pudo verse a sí misma y reconoce en ella a la persona cuya identidad se había apresurado a negar en sí misma. La exigencia de un desdoblamiento es evidente. Sólo él puede explicar la confesión indudablemente patológica que la paciente me hizo durante nuestra última sesión de análisis (1013)

La existencia de dos mujeres idénticas no puede ser explicada a la luz de la razón, no porque sea algo imposible de entender para los ojos del doctor Raygadas, sino por la manera en la que María Inés lo asume. La identificación tan profunda que establece con Mariana, pertenece a una especie de pensamiento supersticioso, mágico, religioso, en lo que el doctor Raygadas no puede participar. Esta concepción tan extraña del *yo* y del *otro* que tiene María Inés le resulta problemática no nada más a Raygadas, sino a muchos otros personajes, lo que contrasta con la manera en la que los personajes principales, como Esteban o José Ignacio, asumen con naturalidad esta fusión de personalidades.

El personaje de María Inés resulta también contrastante y complementario al de Mariana en el sentido religioso y ritual. Mariana no refiere en ningún momento relación alguna con la religión, mientras que María Inés aparece en repetidas ocasiones hablando de la religión o de

retratar en calzones, de espaldas contra la pared y luego de frente, imitando a Mariana; había regresado varias veces más a su casa y habían posado desnuda para él igual que Mariana la noche anterior y sin embargo, ahora, era como si nada de eso hubiese pasado.” (1164)

Dios; asimismo, la primera escena en la que la vemos es a través de los ojos de Esteban cuando la confunde con Mariana en la primera comunión de sus hijos:

¿Pero quién es, qué hace allí? Esteban la ve. Es la misma frente estrecha, el pelo castaño, la nariz recta. Los labios se unen del mismo modo. Desde la serenidad de su atuendo su belleza es la más excitante. Es la misma. (*Crónica* 43)

En este encuentro casual de Esteban con María Inés todo es ceremonial y ceremonioso. María Inés y todos los presentes están entregados al ritual a excepción de Esteban que está ahí para documentar desde una mirada exterior lo que sucede:

Esteban la había visto levantarse a comulgar, había sorprendido la mirada del niño en ella y su sonrisa ante esta mirada, la había sentido en todo momento ocupando su lugar, sabiéndose contemplada sin pensar en ello, al frente de la ceremonia, recibiendo con su maravillosa boca apenas entreabierta la hostia que ponía sobre su lengua la mano cuidada de un cura culpable sin duda y que la miraba al hacerlo. (46)

De esta manera vemos como María Inés pertenece a esta ritualización de la manera más ordenada posible, siguiendo los lineamientos y las pautas. Esta relación de oficiante y comulgante entre fray Alberto y María Inés, se extenderá a lo largo de la trama y su relación estará, a pesar de que incurran en actos sexuales, ritualizada y mediada por la religión. María Inés es un personaje devoto por el ritual. Así sus encuentros sexuales con Esteban y su encuentro con Mariana están delimitados por una reglamentación o especie de patrones que parece manejar de manera solvente.

Otro de los personajes que también incurre en una ritualización constante es Anselmo. Este personaje, junto con María Inés y fray Alberto, es de los que están más entregados a rituales formales. Anselmo representa cierta contraparte ideológica a los otros dos personajes, puesto que

él es practicante de budismo zen y ha decidido realizar vida monacal en un templo de Japón; él representa a esa generación que durante los años sesenta empezaron a buscar experiencias espirituales en las filosofías y religiones del lejano oriente. Así, como él mismo lo reconocerá en su primera carta dirigida a Esteban, esa noche en la que él, Esteban y Mariana compartieron bebidas y cama, fue una manera de ritualizar la transferencia de un objeto de afecto: No en balde, ni sin ningún motivo puede considerarse que 'te la encomendé' (119). Esa encomienda fue sin duda esa transferencia de afectos, una necesidad de dejar algo importante para dos personas por las que él siente afecto.

En las cartas queda patente que Anselmo busca una manera de sistematizar su intelecto a través del ritual, lo que busca es una experiencia absoluta parecida a la búsqueda de los místicos, por eso se lanza a ese contradictorio a Japón. Sus cartas están llenas de necesidad intelectual y sobre todo, están saturadas de referencias cultas, intelectuales y teológicas. Así empezará por comparar una escena que vivió cuando conoció a Mariana con un cuadro de Memling: "las bodas de santa Catalina que está en el Metropolitan museum de Nueva York" (112); luego menciona que sus pasiones son Blake y Rossetti (113); luego refiere a Mariana con Baudelaire (113), para después referir sus discusiones teológicas con fray Alberto (114), en las que ambos reconocían no tener en claro sus creencias.

En esta carta, Anselmo se declara también buscador de "*Die Wahrheit*" (117) en el sentido Nietzscheano y luego se entrega a una reflexión personal en la que lanza aforismos "no ser nadie se convierte en una forma de ser" (125), "el deseo anula nuestra integridad como personas" (131), para encajar hacia el final de la carta una referencia a Gorostiza: "¡Qué melancólico es todo esto! ¿Desde dónde te escribo? *Lleno de mí, sitiado en mi epidermis*" (134). También pasa por una crítica dura a la arquitectura contemporánea cuando refiere al hotel donde se hospeda:

"La construcción original fue diseñada por Frank Lloyd Wright sigue siendo no sé qué degradado sueño de lo que sería un templo en Uxmal o cualquier otra ciudad maya. Es una siniestra mole en piedra gris oscura"(149), casi al final pasa por una referencia a José Vasconcelos, para terminar con una cita del famoso soneto que reza: "*Este, que ves, engaño colorido*" (150) de Sor Juana.

Debemos recordar que la generación a la que pertenecen los personajes de *Crónica*, fue la que realizó duras críticas a la iglesia católica. Fue durante este tiempo que emergió la teología de la liberación y la misma época donde se le dio la espalda al cristianismo para abreviar de ideas *new age*. Esta generación criticó sin notar las contradicciones que tenía practicar una "nueva" religión, que para otras muchas personas, también representa lo viejo, lo arcaico y lo prescindible. Una muestra de esto la tenemos cuando se encuentra Kyoto con una pareja de turistas japoneses:

No pudieron reprimir un asombro que se convirtió en risa y los llevó casi sin darse cuenta a tener una breve conversación en japonés cuando les conté que iba a recluírme en un monasterio. Puedo repetir con absoluta precisión el comentario de él: —*Nobody believes in that anymore.* (711)

Lo que el comentario del japonés pone en juego es que la religión entró en crisis porque estamos en un mundo secularizado donde la religión como concepto ha demostrado sus limitaciones para explicar el mundo, así como en occidente las fisuras en el discurso del cristianismo se hicieron evidentes, en oriente las religiones revelaron sus carencias para los que abrevaron de los pensamientos generados en la modernidad.

Anselmo refiere en su segunda carta que su búsqueda religiosa ha fracasado y se sume en reflexiones bastante profundas sobre su experiencia. Le ha quedado claro que existe una

distancia epistemológica considerable entre la cultura japonesa y la suya y también le ha quedado claro que algo en él no pudo completar su objetivo:

No es difícil admitir que, después de hacer el ridículo en Kyoto una mínima dignidad me impedía pretender que era capaz de convertirme en mendigo leproso en Nepal o algo por el estilo. (742)

Esa “mínima dignidad” lo devuelve a su cultura occidental. Esta carta la escribe desde Nueva York donde ha vuelto a sus reflexiones teológicas, filosóficas y literarias, donde visita museos y pasea por las calles, donde se habla un idioma que domina a la perfección. Anselmo se ha entregado a su actividad intelectual sumido en sus lecturas y en su habitación de hotel, pero no sin la nostalgia de una respuesta religiosa en su vida y precisamente de lo que en este capítulo ha sido central, el ritual:

Tal vez es posible. Aunque su enfermedad sea la misma una vez que ha sido tocado por el progreso. Oriente no es Occidente. Pero por encima de estas falsamente sutiles y en verdad obvias consideraciones sociológicas es cierto que Oriente no es Occidente e irremisiblemente yo soy parte del Occidente. Tal vez mi lugar está en el sofá del psicoanalista. Me salva de él nada más el convencimiento de mi saludable reacción contra la ausencia de rito. (705)

Esta revelación topográfica pone en juego esa la conclusión que se hizo patente en la sociedad moderna del Occidente, en la que la imposibilidad de acceder a la experiencias místicas fueron muchas veces imposibles. Estas Las incursiones también de muchos maestros y guías espirituales de Oriente tuvieron también desenlaces desafortunados muchas veces. Así que Anselmo se ha de desenvolver a partir de hoy entre esa claridad de que el zen no es para él, pero que sin embargo en su vida es necesaria una esfera religiosa y ritual. Anselmo, Esteban, María

Inés, Mariana, fray Alberto y otros personajes de esta novela pondrán en juego esta misma sensación. Todos buscan restituir el encantamiento que la vida moderna perdió a través de las múltiples posibilidades que brinda la religión, el sexo, el arte y otras experiencias de vida.

4.0 LAS POSIBILIDADES SOCIALES DE LA LITERATURA PORNOGRÁFICA

Mucho se ha comentado respecto a la obra de García Ponce que su obra tiene una gran carga erótica, que sus intereses giran en torno a las posibilidades del cuerpo y la exploración de las relaciones sexuales. Esto es completamente cierto; sin embargo, la aseveración tiene muchos matices y debe ser observada en detalle. Si bien esta condición de su obra es la entrada más común a su estudio y un rasgo que por evidente no se puede obviar cuando se habla de su obra.

La crítica se centra en las referencias obligadas y obvias en las que el mismo García Ponce incurre pero hasta donde este estudio alcanza, no se ha puesto una atención más detallada de lo que este nivel discursivo articula en su obra y en su vida. De alguna manera esta mención – y repetición– de la palabra "erotismo" en relación con García Ponce se ha convertido en un lugar común cada vez más pálido, que lejos de transmitir algo, domestica la intención que tenía para sorprender al lector.

Los tratos de García Ponce con el erotismo fueron muchos y sus alcances tienen muchas dimensiones, las cuales él mismo intentó poner en claro en varios de sus ensayos, cuya profundidad superan por mucho la mención de la fórmula: García Ponce-Erotismo-Bataille-Klossowski.

Hay que recordar que Georges Bataille entabla una reflexión concienzuda acerca de los alcances de la sexualidad humana; para él, el erotismo es un estado en el que la energía sexual se eleva antes o sin necesidad del acto sexual. Es esa pulsión que motiva la búsqueda de la

transgresión de lo humano y de lo mundano. En este punto la experiencia deviene en mística y se vuelve una manera de acceder a un estado de comunión. Este desplazamiento entre lo sagrado, lo religioso y lo mundano es donde sin lugar a dudas García Ponce asume, manifiesta y refleja de muchas maneras el pensamiento de Bataille, puesto que, como ya lo hemos mencionado, García Ponce manifestaba su ateísmo de muchas maneras, pero también hizo patente su interés en la literatura mística, en la teología y en la búsqueda de experiencias trascendentes, tanto en su vida como en la de sus personajes.

Lo que la crítica especializada ha omitido respecto al erotismo en la obra de García Ponce es la dimensión social que él mismo le confería. Detrás de su necesidad de describir una amplia gama de comportamientos sexuales en sus personajes, estaba esa intención de sorprender, incomodar y obligar al lector a cuestionarse las normas sociales del sexo. Esto que señalo no es una interpretación forzada del elemento estético, sino que el mismo autor lo plantea en un ensayo que ha quedado en cierto olvido y que referiremos más adelante.

Para Magda Díaz, una de las más conocidas estudiosas de García Ponce, el análisis de las condiciones del erotismo, se centra en la posibilidad que el texto tiene para articular contenidos simbólicos que llevan a la develación del ser. En cuanto a este tema, para ella: "García Ponce articula su concepción del erotismo en concordancia con los planteamientos de George Bataille, para quien lo místico, el arte y el amor son las únicas manifestaciones de la esfera erótica" (189). Pero Magda Díaz no profundiza en la reflexión desde la que se podrían entrever condiciones particulares del erotismo en la obra de García Ponce y se queda en buena medida en esa lectura a través de las ideas de Bataille:

A través de su obra, García Ponce reiterativamente señala la existencia de un espacio, evidentemente luminoso, en el que la inteligencia humana se una a la inteligencia primigenia.

Ese espacio es el que precisamente exalta el artista al recrearlo, y al que penetra el místico en su éxtasis contemplativo y la pareja en la experiencia erótica: *el espacio semántico original*. (192)

A través de este tipo de afirmaciones mantienen la interpretación de las obras de García Ponce en el ámbito de lo trascendente, cercano a la experiencia mística, pero difícilmente refiere el poder que tenía la obra de este autor en un contexto cultural y social inmediato y si bien el erotismo en García Ponce es también trascendente, tendrá particularidades importantes que debemos aclarar.

Para Juan Pellicer, la importancia de lo erótico radica en la mediación en la que incurren los personajes para manifestar su vida sexual. Pellicer se centra en el juego de las triangulaciones sexuales que establece García Ponce en *Crónica de la intervención*. Según el crítico este juego tiene un impacto en la estructura de la novela que será fundamental para que la obra se logre; este aspecto será el de mayor importancia para el análisis de Pellicer, para quien, este aspecto es el que más le importa porque esta condición triangular representa el equilibrio narrativo:

La relación erótica que se desarrolla en la novela vincula a uno de los protagonistas con cada una de las protagonistas y a éstas entre ellas [...] La narración también informa, de uno u otro modo, cómo se formula o plantea el amor de cada uno de ellos y registra el comentario correspondiente. (147)

De esta manera, la atención de Pellicer se centra en las relaciones internas del texto, en las que podemos ver cómo la novela se desarrolla y asimila este mecanismo erótico. Pellicer realiza un señalamiento que me resulta fundamental para comprender mejor la obra de García Ponce: la condición irónica y alegórica de su narrativa, puesto que la ironía en *Crónica de la intervención* –y en general en toda la narrativa de García Ponce– tiene como función darle una

complejidad y diversidad que nos permite encontrar registros discursivos que operan de manera velada o sutil. Pellicer entiende en estos dos aspectos señalados que:

[...] la alegoría es una figura retórica que consiste en una narración o representación en la cual los eventos, los personajes y los lugares tienen una significación literal, aparente, o primaria en la historia y que además tienen, en la misma historia, otra significación, ésta de tipo figurado. Como en el caso de la ironía permite, según vimos, objetivarlo todo comenzando por uno mismo mediante el distanciamiento que ella implica, la alegoría personifica las cosas. Honing advierte que la ironía está íntimamente vinculada con la alegoría ya que el desdoblamiento y la intercambiabilidad propios de la ironía tienden a verificarse también en la alegoría.

(250)

Aunque no voy a detenerme en analizar estos dos aspectos, queda entendido que los múltiples recursos discursivos que García Ponce utiliza vuelven, de alguna manera, imposible poder reducir su obra a un simple género o encasillarla en un tipo de literatura.

De muchas maneras en la crítica sobre García Ponce se recurre de maneras diversas a la condición erótica de su obra; otro ejemplo lo tenemos en Cuitláhuac Quiroga quien explica que: "De forma axial, sabemos que Juan García Ponce es un elucubrador entre lo erótico –o mejor dicho lo pornográfico– y la cotidianidad" (53). Así podríamos continuar mencionando ciertas citas de varios estudiosos en que se menciona el erotismo, pero pocas podríamos mencionar donde se estudie con detenimiento y se le revise desde varias perspectivas más allá del contexto específico de lo literario. Sin embargo, Raúl Rodríguez aclara de manera contundente lo que aquí he venido sugiriendo:

To reduce his novels to pornography, as some critics have done, is to relegate them to a realm of unidimensional reading. Beyond marginality or titillation, appropriate for the most popular of cultural artifacts, they would have no “afterlife.” In fact, they would fulfill the most perfunctory of roles in an economy of consumption which his characters constantly and consistently reject. (142)

Al etiquetar la obra de García Ponce (cosa que en general funciona en gran parte de la crítica y en las librerías) como erótica, se está entrando en una simple economía de consumo que aleja a la misma crítica de obtener una interpretación más valiosa de lo que el erotismo y la pornografía²⁹ articulan en la narrativa de nuestro autor.

Estoy de acuerdo en que en el erotismo de García Ponce resuena la teorización que Bataille hace y está en concordancia con los principales aspectos que el autor francés explica. Sin embargo, García Ponce siguió explorando las posibilidades literarias del erotismo, la pornografía y otros niveles relativos a la esfera sexual humana.

El erotismo en la obra de García Ponce no establece una relación visceral o primaria con el sexo. El uso de este recurso es el resultado de una reflexión detenida sobre sus posibilidades y la recurrencia de lo erótico como parte de una intención creativa e intelectual. Para García Ponce el erotismo tiene ese poder de captar la atención y asombrar al lector, y dentro de esos desplazamientos intelectuales, le confiere la capacidad de emancipar al sujeto.

En el contexto literario y social en el que la obra de García Ponce apareció en México, causó una merecida controversia, puesto que las obras literarias de entonces no contenían ningún contenido erótico. El erotismo hasta entonces había aparecido velado en la cultura mexicana e

²⁹ La distinción que García Ponce hace entre erotismo y pornografía no queda del todo clara, en algunos escritos parece entablar una distinción entre ambas pero en otros parece que las toma como conceptos homólogos o intercambiables. Utilizaré erotismo de manera más común pero debe quedar establecido que puede tener esa carga de pornografía que el mismo García Ponce le confería.

incluso bastante raro en la cultura latinoamericana. Una lectura que recuerda lo que pasó con la aparición de García Ponce en el ámbito literario es la de Huberto Batis, quien recuerda el revuelo que causaron algunos de sus cuentos "eróticos" en *Cuadernos*. En esta publicación no sólo los lectores comunes manifestaron cierta incomodidad, sino que causó cierta desaprobación entre algunos escritores de la época; esta reacción se vuelve un incentivo para García Ponce puesto que después de "Tajimara" explotará esta veta literaria de manera recurrente y constante.

Esta reacción y necesidad de exploración en el ámbito erótico se complementan. Para García Ponce se convierte en una necesidad confrontar y extrañar a la sociedad que participaba de la vida literaria. Los letrados que se postulaban como los poseedores del conocimiento eran en buena medida uno de sus principales interlocutores y sobre ellos recargaría en buena medida sus intenciones estratégicas.

Debemos recordar que la manera en la que el erotismo era manejado entonces apuntaba más hacia lo trascendente, hacia lo metafórico y no tanto hacia lo explícito. Por ejemplo, varios de los autores del grupo de los *Contemporáneos* asumían como necesidad referir al cuerpo en sus aspectos de delicadeza y la exquisitez. A pesar de que algunos de los poetas tenían cierta fama de llevar una vida licenciosa y abiertamente homosexual, como en el caso de Carlos Pellicer, lo cual no se aprecia de manera clara en su obra poética, sino velada por ciertas imágenes metafóricas³⁰. El mismo Octavio Paz, quien fuera una influencia para García Ponce,

³⁰ Para ilustrar esto de alguna manera podemos referir un poema de 1943 escrito por Carlos Pellicer en el que la sexualidad, más allá de ser homoerótica, aparece velada, en el poema no está oculta nada más la homosexualidad sino que el erotismo aparece velado, a pesar de que el poema nos lleva al espacio privado, a la intimidad de los dos amantes, no nos permite percatarnos de manera clara la actividad corporal "Que se cierre esa puerta/que no me deja estar a solas con tus besos. /Que se cierre esa puerta /por donde campos, sol y rosas quieren vernos. /Esa puerta por donde /la cal azul de los pilares entra /a mirar como niños maliciosos /la timidez de nuestras dos caricias /que no se dan porque la puerta, abierta.../Por razones serenas /pasamos largo tiempo a puerta abierta. /Y arriesgado es besarse /y oprimirse las manos, ni siquiera /mirarse demasiado, ni siquiera /callar en buena lid... Pero en la noche /la puerta se echa encima de sí misma /y se cierra tan ciega y claramente, /que nos sentimos ya, tú y yo, en campo abierto

no publica su reflexión sobre el erotismo *La llama doble* hasta 1993, cuando García Ponce ya había escrito y publicado la gran mayoría de sus obras. La reflexión que hace Paz intentará dar cuenta de los rasgos históricos y culturales del amor y la vida sexual de nuestra cultura, sin dejar de mencionar, desde luego, muchos aspectos de la vida erótica de culturas orientales.

Un aspecto que también le interesa considerablemente a Octavio Paz, antes que reflexionar sobre el erotismo, es dejar en claro su poder lírico: "El erotismo es la sexualidad transfigurada: metáfora" (10) y partiendo de esta premisa, a través de metáforas, imágenes, alegorías y muchas otras figuras retóricas intentará explicar: "El abrazo carnal es el apogeo del cuerpo en ese cuerpo. También es la experiencia de la pérdida de la identidad: "dispersión de las formas en mil sensaciones y visiones, caída en una substancia oceánica, evaporación de la esencia" (205). Así el erotismo muestra en estos dos escritores dos vertientes posibles; para Paz era ese espacio donde la identidad se pierde y donde se consigue acceder a esa experiencia trascendente. En este sentido hace eco del pensamiento de Bataille de una manera bastante básica, mientras que el Bataille que García Ponce refleja es el más filosófico, el que está interesado en explorar de manera práctica los efectos del erotismo en su existencia propia y también lleva esa trascendencia espiritual a una trascendencia material que redefiniera las relaciones interpersonales de cada sujeto.

Juan García Ponce busca otras vertientes para expresar sus intereses. Para él la reflexión debería ser más directa y el erotismo debía hermanarse con la pornografía para poder conseguir un poder expresivo acorde a la sociedad en la que vivía. Si bien la vida y el comportamiento sexual es presentado por la cultura como una latencia o un acceso a las pulsiones animales y en

/escogiendo caricias como joyas /ocultas en las noches con jardines /puestos en las rodillas de los montes, /pero solos, tú y yo" (*Espiga de junio* 136).

esto sí que Bataille explica que la mediación que la vida realiza a través del erotismo establece todo lo contrario:

Eroticism taken as a whole is an infraction of the laws of taboos: it is a human activity. But although it begins when purely animal nature ends, its foundation is animal none the less. [...] It is false to imagine that breaking the sexual taboos means a return to nature as exemplified in the animals, and yet the behavior forbidden by the taboos is like that of animals (*Eroticism* 94)

Transgredir el tabú es una manifestación de la actividad humana y no la manifestación de lo irracional: "It is violence still, used by a creature capable of reasoning (putting his knowledge to the service of violence for the time being) (Bataille 64). Ese conocimiento puesto al servicio de la violencia es sin lugar a dudas una de las operaciones intelectuales complejas que realiza el humano dentro de su vida.

Es en ese nivel intelectual donde este recurso se vuelve enteramente valioso para la obra de García Ponce, quien logró llevar la reflexión y la práctica literaria de estas posibilidades a niveles sobresalientes en los que el uso del erotismo se va manifestando como un artefacto diseñado y trabajado a detalle en su obra.

Para este autor la literatura está en profunda relación con el cuerpo, o mejor dicho, no encuentra ninguna separación entre ambas cosas. En esta condición holística de la existencia, García Ponce echaba por tierra las separaciones binarias entre el cuerpo y la mente o el intelecto y las pasiones. Si ya he mencionado que la operación erótica es una muestra de inteligencia humana, es en esta aparente paradoja en la que este autor encontrará una veta abundante para explorar. En la obra de ensayística de García Ponce, no está muy claro la diferenciación que hace entre erotismo y pornografía.

Para García Ponce, en la entrevista que le realizó Ángel Cosmos: "[el erotismo es la] contemplación consciente hacia todo acto sexual, es la manera de ver la sexualidad no sólo en el sentido de la procreación, son el del placer antes de la procreación" (31), mientras que en su ensayo "La más pura forma de erotismo", nos dice algo bastante parecido, que "todo acto erótico se diferencia de la mera función animal, que es la reproducción en que se tiene conciencia de él" (164). Ambas opiniones, realizadas en tiempos y condiciones distintas, nos dan una idea que sin duda recuerdan a Bataille, pero en la introducción que hace para *De Anima*, nos dice que:

Los diarios que se intercalan y responden uno a otro con las particulares lucubraciones de sus protagonistas constituyen un diálogo secreto que es la precisa metáfora del diálogo que se establece entre los cuerpos en toda relación erótica, en tanto el erotismo crea para los cuerpos una posibilidad de lenguaje en el que se encierran las fuerzas esenciales de la vida y la literatura erótica permite que sus agonistas tengan un cuerpo de palabras que encierran y expresan las mismas fuerzas. (251)

Hay en esta definición una concepción mucho más personal en lo que a la actividad erótica y literaria se refiere. Podemos ver claramente que está mencionando al cuerpo y al lenguaje de manera interrelacionada y ese "cuerpo de palabras" es el que le da materialidad a sus ideas, que son expresadas y materializadas por sus personajes. Sin embargo, las afirmaciones que realiza en su ensayo sobre la pornografía, no aparece definida ésta de manera clara, sino que la asume como tal y la maneja como el carácter óptimo de la literatura. Para Gloria Steinem la diferencia radica en cierta violencia que conlleva la pornografía que no está en el campo del *eros*:

'erotica' is rooted in 'eros' or passionate love, and thus in the idea of positive choice, free will, the yearning for a particular person [...] 'Pornography' begins with a root 'porno', meaning 'prostitution' or 'female captives' thus letting us know that the subject is not mutual love, or love at all, but domination and violence against women [...] It ends with a root 'graphos' meaning 'writing about' or 'description of' which puts still more distance between subject and object. (31)

Esta concepción cobra una relevancia significativa en cuanto a lo que García Ponce genera y las delimitaciones que va a integrar para componer su obra. Si la obra parte del cuerpo y para él el cuerpo no está separado del lenguaje, acotar y seleccionar las formas expresivas se convierten en una posibilidad corporal. Si bien el autor yucateco difícilmente estaría de acuerdo completamente con la definición de Steinem, sí lo estaría en que su interés es generar cierta violencia a partir de la literatura. Esta violencia está demarcada de manera clara desde el inicio de sus narraciones y sobre todo al fijar una postura importante para comprender su intención, recordemos el famoso principio de *Crónica de la intervención*: "Quiero que me cojan todo el día y toda la noche" (3). Este inicio crea en sí mismo un tipo de escritura que es un objeto y la expresión de su cuerpo, como Said explica:

Any worker in discursive language (novelist, philosopher, critic or historian) must use language to delimit the linguistic object he studies and deals with. During this primary delimitation the object is created and its future extension in meaningful discourse is assumed. (*Beginnings* 36)

La creación de este discurso posiciona desde una perspectiva diferente el contexto de lo que es y será la literatura o al menos en esta novela. Este es ya un trabajo de madurez; su obra más compleja y ambiciosa y acaso, la más precisa. El inicio entabla este principio violento pero

también muchas cosas más. Es una novela con múltiples lecturas y posibilidades para entender el erotismo y la pornografía que utiliza García Ponce. En cuanto al comienzo, podemos ver con claridad que nuestro autor pone en práctica las ideas que plasma en sus ensayos, el fundamento de comenzar una novela o construirla en torno de un tema. Da en el centro de lo que es la teoría estética de su pensamiento:

En contra de lo que generalmente se dice, no es la mirada de la sociedad, la mirada de los demás, la mirada de los hombres, la que da realidad al arte, sino que es la mirada del arte la que, en última instancia, debe dar realidad y sentido a la vida de la sociedad y el hombre. Entonces, el arte tiene la posibilidad de utilizar el código de signos comunes invirtiendo sus valores, transgrediendo los valores que trata de afirmar el código. Mediante la transgresión se crea la imagen a través de la cual el código se traiciona a sí mismo y muestra una nueva posibilidad. ("Literatura y pornografía" 170)

Esta violencia es el remanente de la pornografía, es el germen de la subversión operando violencia dentro del lenguaje mismo para que las posibilidades de emancipación se pongan en marcha dentro del lector.

La obra de García Ponce propone redireccionar el pensamiento acerca del arte al hablar y centrar el origen y efecto del arte en el cuerpo; es decir, si bien es cierto que en su concepción la obra se gesta y opera desde el cuerpo, la cultura no lo hace así. Al contrario, ofrece la obra de arte como una manifestación de los estratos más elevados del hombre, como lo son el espíritu y el alma. Para García Ponce despertar en esta realidad entraña un cambio sustancial en la concepción y manifestación del arte y la literatura y por ende tendría un impacto social.

En esta concepción centraba sus reflexiones. En su texto "Qué pasa con la novela en México" sugiere que "la novela contemporánea debe usar el cuerpo, debe valerse de la verdad del cuerpo para que en el cuerpo, reflejándose en el cuerpo, viviendo en el cuerpo, adquiera realidad el peso y la densidad que la palabra, en su despliegue, es capaz de comunicar, constituyéndose como lenguaje" (154). Este lenguaje que García Ponce utiliza nace en el cuerpo y será una expresión de éste. Entonces el efecto que tiene en su obra el uso del erotismo establece una continuidad entre el cuerpo físico y el cuerpo textual, por esto su obra aunque erótica, no está fuera de un campo intelectual pues su origen no descansa en las pulsiones primarias o primitivas del ser humano, puesto que asumimos que no existe una separación entre cuerpo e intelecto o intelecto y sentimientos como la modernidad ha supuesto.

El llamado de atención que García Ponce hace constantemente hacia respecto del cuerpo parte de esa urgencia de anular la separación entre cuerpo y lenguaje, entre cuerpo e intelecto, porque "vida y cuerpo son sinónimos" ("Literatura y pornografía" 161). En lo que entiende por cuerpo debemos comprender que se trata de las operaciones que la cultura presenta como las más animales, como el sexo, mientras las que se encuentran como las más elevadas, como el arte, serían la expresión de esa supuesta vida. David E. Johnson ya había señalado esta concepción del cuerpo antes de que el mismo García Ponce lo volviera explícito: "García Ponce, unlike Aristotle, makes no rigorous distinction between the soul and life. Moreover, the soul is not something simply in the body, inseparable from it. Or, to be more precise, in Garcia Ponce, 'body' refers to both 'cuerpo' and corpus-obra" (31). De esta manera, en la concepción de García Ponce la vida, el cuerpo y la obra no tienen separación por lo que debemos entender que estamos ante una escritura sobre, de y desde el cuerpo en la que todo lo que es cuerpo puede entrar, al igual que el lenguaje.

La intención que la cultura tiene de sublimar, ocultar o suprimir las energías sexuales, tienden a ser subvertidos por García Ponce una y otra vez, aunque en su discurso todas estas tendencias van a ser domesticadas o disimuladas. Esta inercia cultural proviene de la compleja simbiosis entre el humanismo y el cristianismo.

Stallybrass y White explican que:

The bourgeois subject continuously defined and re-defined itself through the exclusion of what is marked out as low as dirty, repulsive, contaminating. Yet that very act of exclusion was constitutive of its identity. The low was internalized under the sign of negation and disgust. But disgust always bears the imprint of desire. (191)

Este ocultamiento de que se considera como "bajo", en este caso las expresiones eróticas y sexuales, necesariamente atraen al lector. Es ahí donde García Ponce llevará estos elementos a los estratos del "sagrado" arte, incurriendo así en una inversión de los valores establecidos que pondrán en crisis condiciones dadas y defendidas por la sociedad. Este movimiento atentará contra los valores históricamente establecidos en el occidente moderno: "Los píos principios sobre los que se mueve la superficie del mundo cultural nos han enseñado una y otra vez, que tanto la pornografía como el sexo, el lenguaje del sexo como la literatura en tanto pornografía, contradicen el carácter humanista de la cultura" ("Literatura y pornografía" 159).

Contradecir el carácter humanista del arte, sería contradecir su origen mismo; entonces, para pensar en este tipo de arte tendríamos que hacerlo desde una nueva conceptualización desde luego, tendríamos que pensar en otro tipo de sujeto que crea y otro tipo de sujeto que lo interprete, sujetos más conscientes de su cuerpo y de su lugar en el mundo.

La intención que existe en el uso del erotismo en García Ponce está establecida en diversos ensayos. En su reflexión sobre la novela mexicana aparece uno de los principios fundamentales que darán energía a su narrativa:

Imaginar una acción que corresponda a estas exigencias crea una necesidad de transgresión de cuerpo sobre el que descansa el lenguaje de las normas sociales, de las normas morales, de las normas religiosas, de cualquier tipo de normas que determinan en nuestra sociedad la conducta de ese cuerpo. (154)

García Ponce entiende que regular el cuerpo es regular también el intelecto y la capacidad de decodificar el arte; por eso, irá a la base misma de esa cultura para atentar contra sus valores más preciados. Para este autor entablar una literatura que se nace y se manifiesta en lo corpóreo tiene en sí mismo cierto germen que puede modificar las conductas del individuo y desde luego, afectarlo en su comportamiento social.³¹ Lo que la cultura propone como parte del campo de lo irracional o lo animal, en la visión de García Ponce está también en función del intelecto:

Una de las obligaciones inevitables del pensamiento es detenerse a meditar y a tratar de establecer una coherencia para aquello que naturalmente se expresa como absoluta falta de coherencia. Para pensar lo impensable hay que efectuar un acto violatorio del código de signos comunes, negar la continuidad que establece para romperla en tanto coherencia absoluta y mostrar la aparente paradoja que se encuentra en el hecho de expresar como coherencia algo que se define naturalmente en términos de

³¹ Posteriormente continúa en el mismo "¿Qué pasa con la novela en México?": "haciendo real el lenguaje, utilizando el cuerpo para que el lenguaje refleje sus gestos y acciones y viva en él, sean capaces de inducirnos a formas de vida posible en las que no es un final feliz, no es una plenitud de acuerdo con las normas establecidas el que se anuncia, sino una posibilidad distinta de la vida humana, que encontrará su realidad y por lo tanto su capacidad de transformarse en ejemplo, en el lector que la debe llevar a la vida en el mundo establecido haciéndose cómplice de la visión del novelista "(155).

incoherencia. Esta operación implicaría forzosamente romper el carácter lógico del lenguaje, romper la convicción cerrada sobre la que descansa la construcción de todo ese código de signos que permite la comunicación. (165)

Lo inexplicable, lo irracional, lo inefable, son categorías a vencer dentro de lo que el intelecto cobra fundamental importancia y valor: si existe, entonces puede ser explicado. El juego de rupturas con lo lógico y lo establecido en el lenguaje, necesariamente dará nuevas aproximaciones a la realidad, a nuevas maneras de representarlo a través del arte, en lo que necesariamente encontraremos otro tipo de lector y una afectación negativa en el sentido que T. W. Adorno le confería a la palabra. Adorno manifestaba en *La filosofía de la nueva música* y *Negative Dialectics*, que después de Auschwitz el arte no podría brindar más halago sensorial al espectador porque después del sinsentido de un campo de concentración, la realidad misma había perdido el sentido. La negativización estética implica la desfamiliarización del espectador ante la obra de arte. Este espíritu proviene de la dialéctica que la teoría crítica llevó a sus límites:

To proceed dialectically means to think in contradictions, for the sake of the contradiction already experienced in the object [*Sache*], and against that contradiction. A contradiction in reality, [dialectics] is a contradiction against reality. (*Negative* 144–45)

Esta revelación contra la realidad deviene en algo positivo para la sociedad o para la asimilación de la realidad. García Ponce, al compartir ideas con Adorno, infunde mucho de negativo a sus narraciones, sobre todo a *Crónica de la intervención*.

Esta búsqueda de la contradicción toca muchas veces lo religioso, en cuanto reminiscencias de la existencia de lo imposible, lo que alguna vez dio origen a lo sagrado. Esta condición es muy importante para García Ponce este autor, puesto que él mismo ha manifestado

tener en su historial recuerdos de creencias religiosas. La existencia de las creencias religiosas en la sociedad devienen necesarias para que una obra de esta índole pueda operar de manera efectiva, puesto que como dice el mismo Bataille: "In an entirely profane world, nothing would be left but the animal mechanism" (128). De ahí que García Ponce se declare un místico sin fe, lo que le confiere una capacidad inestable a su creencia, fuera de cualquier dogma o de cualquier concepción estática. Para Juan Antonio Rosado "el arte detiene el devenir de la contingencia convirtiéndola en forma. De ahí que la religión de García Ponce [el arte] no sea logocéntrica" (122). Este desplazamiento es lo que le confiere a la obra de García Ponce su condición abierta; por eso, en muchas de sus concepciones literarias y estéticas las ideas del autor aparece disuelta.

La mayor parte de las preocupaciones estéticas de García Ponce tienden a anteponer la obra al escritor. Es decir, que la obra debería hablar antes que el escritor y estar atravesada por diferentes ángulos por otras obras, por otras voces, por otros pensamientos. En esto radicaría el máximo poder que el arte pudiera lograr en la actualidad.

Contrarrestar el peso muerto de la segunda naturaleza que el sujeto carga sobre sus hombros se puede hacer, según entiendo, a través de la negatividad infundida en el erotismo y la pornografía, terreno en el que García Ponce ha logrado desenvolverse con bastante precisión. Esa complicidad que espera del lector es una esperanza que posiblemente no se satisfaga en muchos casos, pero en ella se espera que exista un lector activo capaz de comprender y de sufrir, en mayor o menor grado, la intención del autor:

Hay que pensar en la literatura como una fuerza que se separa de lo que se considera el carácter constructivo de las bellas letras. 'Dentro de esa concepción de la cultura, la literatura pornográfica, la literatura que se hace posible a través de la "historia de la prostitución de los cuerpos', ha sido desterrada del mundo precisamente porque

nada atenta tanto contra la realidad del yo individual como la obscenidad, como la pornografía. ("Literatura y pornografía" 167)

Este atentado contra la realidad es una manera de contrarrestar la alienación de los sujetos y poder influir en la sociedad. García Ponce tiene en claro que la capacidad de interpretación de su lector no ha de ser primaria, que la literatura demanda competencia. Su pensamiento está desprovisto de la ingenua expectativa que tenían las facciones más obscenas de los idealistas del arte comprometido, en los que una especie de lector pasivo asumiría lo dicho por el autor. El lector que García Ponce quiere es uno activo y consciente: "Hay que aceptar el carácter arriesgado de esta literatura. Es una literatura que está apelando continuamente a nuestro conocimiento de las circunstancias en que se realiza" ("Literatura y pornografía" 171).

Ese conocimiento implica una competencia específica por parte del lector en cuanto a su capacidad de entender, intuir o aceptar los efectos de las intenciones autorales; esto sin duda tiene que ver con el horizonte sociocultural del lector, a través del cual ha de ser capaz de poner la obra en perspectiva, comprenderla en su sentido histórico y asimilarla dentro de su realidad.

El lector que García Ponce necesita no es el lector que espera ser adoctrinado o que no participe activa e intelectualmente en la lectura. García Ponce trata al lector como a un semejante, le habla de manera directa y espera de él una respuesta congruente a las ideas que propone.

4.1 EL EROTISMO EN CRÓNICA DE LA INTERVENCIÓN

En México, tanto en la prensa como en algunas conversaciones literarias se refiere a la novela como una narración erótica. Se hace mucho hincapié en las diversas maneras en que esta

extensa novela abunda en descripciones sexuales y no deja de mencionarse los tipos de perversiones que el autor yucateco era capaz de retratar y referir. Lo que no se ve muy a menudo es que se estudie esta novela en otras dimensiones y si lo que de esta novela se debe analizar es el erotismo nada más, nos estamos perdiendo de aspectos bastante relevantes en la narrativa de García Ponce.

Si tomamos en cuenta lo que García Ponce explica en su ensayo sobre la pornografía entonces la lectura del erotismo en *Crónica* cambia. No podemos entender su erotismo fuera de su función social, ni dejar de ver que los personajes que viven su sexualidad de manera tan particular están tan particular en cuanto a su sexualidad, están enmarcados en un contexto social específico que sería una irresponsabilidad crítica dejar de estudiar, como es el contexto histórico de 1968 en la Ciudad de México.

Los personajes no sólo están situados en este contexto, sino que son partícipes –o afectados en mayor o menor grado por la efervescencia social y por los terribles acontecimientos de ese miércoles 2 de octubre. De esta manera, erotismo y pornografía resultan caras para buena parte de los estudiosos de García Ponce, y su obra no puede ser entendida fuera de esta abrumadora carga histórica; tampoco podríamos entender lo que este autor propone en cuanto a erotismo si no tenemos en cuenta que ese mismo cuerpo de Mariana que tanto placer recibe y otorga es masacrado y su rostro desfigurado por las balas que llovieron sobre la Plaza de las Tres Culturas.

Los cuerpos de esta novela están en constante manifestación con su dimensión erótica y viven una sexualidad intensa y atrevida, fruto de una búsqueda y de un replanteamiento de los valores sociales establecidos. Esta búsqueda en la que incurren los personajes los obliga no sólo a actuar, sino a pensar y a discutir ampliamente lo que entienden de sus prácticas, los placeres

que obtienen y también a buscar una justificación a este comportamiento, por lo que la sexualidad deviene también en una práctica intelectual.

El capítulo XXIV de *Crónica* se titula "Pornografía"; sin duda corresponde con las intenciones de García Ponce de recusar el pensamiento establecido socialmente respecto a la sexualidad. Podemos entender entonces que el ensayo "Literatura y pornografía" es el argumento teórico que hace para escribir este capítulo. Si bien el ensayo se publica en una *Imágenes y visiones* en 1988, la introducción que hace a esta compilación está fechada en 1986, por lo que el ensayo corresponde a esa época, tal vez unos dos o tres años después de la publicación de *Crónica*. El capítulo inicia con una reflexión introductoria del narrador, con una pregunta pertinente a los acontecimientos que se van a contar:

¿Sería posible que la vida se desplegara así?

En tanto historia de la prostitución, el discurso de la pornografía destruye toda identidad en vez de construirla o afirmarla mediante sus palabras. La narración se vuelve contra los personajes que ha creado. ¿Quién o quiénes son los que prestan su realidad física para negarse en los actos que realizan? Repitiéndose, la vida se contempla a sí misma a través de aquellos que saben que no se tienen a sí mismos y actúan para hacer posible la representación. Es siempre la misma historia, el mismo suceso, las mismas historias, los mismos sucesos y lo que importa es la historia, el suceso, las historias, los sucesos. (1129)

Esta reflexión nos deja en claro que la narración se trata de una posibilidad. Nos encontramos entonces ante planteamientos que podrían funcionar como representación de la vida. Queda claro entonces que García Ponce está de acuerdo en sovacar la identidad misma de los personajes o de los actores que encarnan la pornografía. Esta afirmación concuerda con su

necesidad de minar los valores humanistas, puesto que la identidad que vivimos actualmente es fruto de los planteamientos homocéntricos fundamentados en el humanismo. La puesta en crisis de la identidad es explotada en este capítulo desde varias perspectivas, puesto que los personajes empiezan a dudar de su identidad sin ningún temor ni reparo en cuestionar la identidad de los otros.

Es así que la palabra "historia" adquiere múltiples significados, puesto que se emplea en el sentido de narración porque parece emplearla en el sentido de la simple narración, pero también en el sentido de la historia como disciplina puesto que sus historias están inscritas y referidas constantemente en relación con la Historia.

En cuanto a los personajes, Mariana y María Inés son desde un principio postuladas como idénticas, como la misma, como intercambiables. En este capítulo esto se hace realidad puesto que para Esteban y para José Ignacio son fuentes similares de placer, para ellas también los personajes masculinos serán intercambiables. De esta manera la identidad se irá poniendo en crisis desde varias perspectivas pero no como una crisis derivada de un trastorno mental, sino que en todo momento los personajes parecen estar centrados y operando desde su propia voluntad.

El primer encuentro al que asistimos es el de José Ignacio, –esposo de María Inés– con Mariana, pareja de Esteban. Sin haberse conocido antes entablan una serie de relaciones sexuales consentidas por sus respectivas parejas. Este encuentro no se debe a ninguna coincidencia, ha sido planeado y se corresponde con los encuentros que Esteban y María Inés van a sostener. La tarde que José Ignacio y Mariana se conocen, van a un restaurant para dialogar sobre esos misterios de la identidad que confunde a Mariana y María Inés. Posteriormente pasa lo que se había planeado: tienen un encuentro sexual. Pero ¿cómo aparece descrito esto en la

novela, siendo que esta novela se ha tomado como erótica y el capítulo se titula "Pornografía"?, el encuentro no se narra, sino que se omite tras una breve descripción del acercamiento:

—No enciendas la luz ni cierres la puerta —pidió antes de que José Ignacio la dejara en el piso.

Luego, José Ignacio le quitó el saco. Mariana con el torso desnudo, la estrecha falda y tacones. Sus amplios hombros, su largo tronco, sus pechos pequeños y separados, sus vivos pezones salientes en medio del círculo rosado. La luz que entraba desde la sala permitía ver todo eso. José Ignacio terminó de desvestirla y una vez desnuda ella no dio tiempo de abrazarla, sino que se tendió boca arriba en la cama, con las piernas juntas y los brazos extendidos a lo largo de su cuerpo, esperándolo.

Lo importante es la capacidad de saber. Es siempre el mismo acto, banal e indispensable, deseado antes de conocerlo, antiguo y siempre repetido y siempre diferente, encerrando en sus limitadas posibilidades todas las posibilidades, el saber que se desconoce y se pierde en el placer, y luego se recuerda y se adquiere como saber. (1151)

La manera en la que lo pornográfico, entendido como la descripción explícita del acto sexual se corta o se oculta a los ojos del lector, es bastante relevante para lo que he comentado al respecto. Esta transición entre la descripción del acto sexual, y la reflexión del "acto banal e indispensable" se podría entender como un pacto con la inercia, parece que la intención del autor es que el lector complete lo que ya se sabe y que se cumplirá entre los personajes; pero entonces la pornografía como tal no aparece de manera clara en este capítulo, sino que se irá transmitiendo hacia una cuestión de actitudes de los personajes frente a la sociedad, ante la institución del matrimonio y ante las identidades de género.

Las relaciones entre parejas y matrimonios, aparecen renegociadas entre las personas. Existen formas nuevas de representar y demostrar actitudes y sentimientos moralmente aceptados por la sociedad como el amor y la fidelidad. Puesto que los personajes se encuentran en una exploración de las posibilidades de sus relaciones. Mariana y José Ignacio se ven obligados a reflexionar sobre el encuentro sexual que acaban de tener:

—¿Con quién estuviste? —preguntó con una incierta ternura Mariana.

—Contigo, sólo contigo, pero a condición de que tú nada más seas tú. Aquella que es

—contestó José Ignacio, tomando la cara de ella entre sus manos. Por entre sus labios entreabiertos tenía que salir ahora otra respuesta—. ¿Y tú? —preguntó José Ignacio.

—Yo también —dijo Mariana—. Contigo, con José Ignacio a quien he traído a mi casa; pero aunque seas diferente también eras Esteban. No fue igual que las otras veces en que he dejado que se acuesten conmigo. No eras Anselmo, ni ningún otro, pero sin serlo sí eras Esteban. Está en ti como María Inés está en mí porque puedes ser mi amor. La diferencia también es semejanza. (1152-53)

En la perspectiva de Mariana, lo que legitima esa especie de infidelidad es la aparición del amor. Si José Ignacio puede ser su amor, entonces es Esteban. Pero al igual que la ambigüedad entre el concepto de erotismo y pornografía en las ideas de García Ponce, también queda poco claro qué se entiende por amor, en este caso el amor es un sentimiento que supercede las reglas explícitas del matrimonio y de la idea convencional de noviazgo. Asimismo Esteban y María Inés se ven obligados a dialogar y pensar sobre lo que está ocurriendo en su vida sexual:

—Vine porque José Ignacio está con Mariana...

—¿Pero ahora es José Ignacio el que está con Mariana, no con alguien que es igual a mí, sino con Mariana. Le gustó mucho —comentó María Inés.

—También a Mariana —dijo Esteban.

—¿Dónde quedamos nosotros entonces? Yo estoy enamorada de José Ignacio y tú de Mariana. ¿Qué es lo que hemos empezado? —preguntó María Inés.

Tenía la misma fragilidad de Mariana cuando fue por primera vez a la casa de Esteban sabiendo que él había leído la carta de Anselmo.

—¿Te preocupa? —preguntó a su vez Esteban.

—Me perturba —contestó Mariana.

—¿Qué? —insistió Esteban.

—El estado en el que vivo. La intensidad de mi placer y la duda sobre mí misma.

Cuando estoy con José Ignacio estoy al mismo tiempo contigo y sin embargo tengo que decirlo de nuevo: quiero a José Ignacio, solo a José Ignacio, a él, que me deja estar contigo y del que no sé con quién está ahora —explicó María Inés.

—Con Mariana —dijo Esteban. (1165-66)

En esta discusión podemos ver que el amor, por un lado, y el enamoramiento, por el otro contienen la permisividad. Dentro de la perspectiva de estos personajes, el sentimiento por sus respectivas parejas está claro y no se trata de una infidelidad, sino que está contenido en el acuerdo que las parejas han hecho y se encuentra dentro de los confines de lo que ellos entienden por amor. El amor que cada uno siente por su pareja le permite compartirlo con otra persona.

Esto causa la perturbación que María Inés admite tener, pero es en esa perturbación donde se cumplen las intenciones de García Ponce. Ese extrañamiento que siente el personaje tiene su origen en la crisis que sufre el orden social manifiesto en su contrato matrimonial, en el abandono de la fidelidad que se debe guardar para el esposo y a esas normas explícitas e implícitas del matrimonio. En la vida de estos personajes queda de manifiesto un efecto que

García Ponce propone en su ensayo, en el que esos cimientos sociales se ponen en crisis para dar espacio a un nuevo tipo de sujeto que siente y se relaciona de manera diferente y que se ha distanciado de los fundamentos sociales heteronormados, modernos y patriarcales. María Inés dice:

Secretamente, la vulgaridad de algunas palabras me satisface si las pienso en relación conmigo misma. A mí me gusta que me cojan. José Ignacio sabe cogermme y tú supiste cogermme. Cuando te cogen no eres nadie, solo la persona a la que se están cogiendo y a la que por eso entregan su propio placer. Yo conocí eso de joven, buscaba hacerme puta y me gustaba reconocermme como puta. Pero también había una especie de rencor que acompañaba ese reconocimiento, un rencor contra mí misma. Tardé mucho en volver a encontrar la posibilidad de que me cogieran sin sentir ese rencor. Tuvo que aparecer José Ignacio. Pero entonces fui realmente una puta. El amor te eleva hasta hacerte casi inaccesible y al mismo tiempo te emputece porque quieres perderte en él. Es la puta la que está ahora frente a ti. Puede ser que mi putería celebre a José Ignacio. Pero en este momento sólo soy la puta que está contigo. Ni María Inés ni Mariana. Cualquiera de las dos cuando se olvidan de sí.

(1168)

Esta reflexión de María Inés, aclara lo que García Ponce intenta y lo que aquí he dicho. El amor y el sexo que practica su personaje implica la trascendencia que Bataille explica; se nota aquí su influencia aunque por el contexto en el que lo inscribe aparece la particularidad que ya he señalado: ese rompimiento con lo social y con los valores modernos.

En las reflexiones de los personajes nunca vemos una manifestación sustancial de pudor, pareciera que han podido actualizar su percepción de la sexualidad y entregarse por completo a

la manifestación libre de ella. Parece que términos como "pudor", "recato" y "obscenidad" han sido abolidos de su carga social, en esto vemos la influencia de los ya referidos autores que García Ponce dominaba. Pero aquí debo citar aquí a Marcuse, quien aclara:

La 'obscenidad' entraña un concepto moral en el arsenal verbal del sistema establecido, que violenta el término aplicándolo, no a las expresiones de su propia moralidad, sino a las de la ajena. (*Un ensayo* 16)

La calificación directa de esta novela muchas veces fue la de obscena, pero esta taxonomía está de acuerdo con las instituciones del poder. La lectura y recepción que García Ponce esperaba se encuentra fuera de las instituciones. En la interpretación que aquí hago se puede entender que la libertad con la que este autor escribe esperaba encontrar una libertad correspondiente en el lector.

Aquí aparece nuevamente la negatividad que hemos referido, mientras que esta contradicción entre lo que es obsceno y lo que no lo es aparece de pronto una saturación de acciones verdaderamente obscenas cuando se relata la ocupación del ejército en la UNAM, o cuando se narra precisamente la masacre en la Plaza de las Tres Culturas. Es verdaderamente obsceno que un militar acuchille con su bayoneta a una mujer embarazada, así que en *Crónica* se está redefiniendo lo obsceno, qué es lo verdaderamente pornográfico.

En este capítulo que hemos referido se da el primer encuentro entre Mariana y María Inés. Ese encuentro entre las dos mujeres que son iguales se da en una circunstancia especial en la que los cuatro se encuentran también reunidos por primera vez. Después de algunas palabras y una copa, Mariana dice: "Lo que deberíamos hacer es acostarnos los cuatro [...] María Inés la miró sonriendo apenas. Pensé lo mismo —contestó—. Pero es demasiado pronto" (1183). Estas palabras también dan a entender que además de la similitud física también existen intereses

sexuales parecidos. Ni Esteban ni José Ignacio se muestran en desacuerdo con el encuentro entre los cuatro; sin embargo, ceden a la contención de María Inés y la narración toma otros rumbos después:

María Inés dejó el sofá, se acercó a Mariana y se quedó de pie frente a ella y muy cerca. Una de sus manos se tendió hacia el vestido de Mariana y empezó a desabrocharle los botones sin que Mariana se moviera. Cuando los siete botones del vestido estuvieron desabrochados [...] Con el torso desnudo se besaron en la boca, abrazándose estrechamente. Después... ¡Qué espectáculo se ofrece a los testigos!
(1189-90)

Nuevamente, cuando el narrador interrumpe antes de empezar a describir el acto sexual entre las dos mujeres y procede a concluir el capítulo con una reflexión, describe que los hombres están mirando deleitados. Tenemos entonces esta manera en la que lo que la promesa de "pornografía" con la que entra uno a esta lectura no se cumple.

La pornografía a la que asistimos en estas páginas es más bien de índole moral. Se están transgrediendo las normas sociales del matrimonio y las normas establecidas de las relaciones de género. La pornografía que se nos relata evita precisamente la repetición de los actos sexuales propiamente reiterativos. Lo que sucede entonces es crear expectativas, disponer los sentidos a la excitación sexual pero a su vez demostrar los placeres y la relevancia de la transgresión de las normas.

Esta transgresión no está en términos superficiales, los personajes no están incurriendo en un acto de infidelidad oculto o secreto, sino que están abriendo su vida a comportamientos que no necesariamente tendrán una vuelta atrás: María Inés no tendrá que dejar de ver a Esteban porque José Ignacio aplaude esos encuentros. En capítulos posteriores se sumarán a estos deleites

sexuales fray Alberto y Esteban, por lo que se comienza a formar una nueva constitución de intercambio sexual y relaciones interpersonales en este grupo. Las personas demuestran su vida sexual, y lo hacen de maneras poco convencionales que dejan patente lo placentero que éstas resultan.

Los personajes en general demuestran poca sorpresa también ante los encuentros homosexuales. fray Alberto narra con la mayor naturalidad sus encuentros homoeróticos, aunque —como ya aclaramos en el capítulo pasado— pasa por la carga religiosa que le confiere, se trata de una transgresión a las normas establecidas. Ninguno de los personajes responde desde formaciones socialmente convencionales ante este tipo de encuentros.

La misma relación sexual con la que inicia la novela, entre Esteban, Anselmo y Mariana, tiene una fuerte dosis de homoerotismo. Esta cercanía sexual de los personajes masculinos en ningún momento pasa por el tamiz moral convencional, la escena se narra y se vive con la mayor naturalidad.

Fray Alberto refiere en su diario el encuentro entre Esteban, Mariana, él y Olga, quien era la ayudante de la iglesia en que oficiaba. En ningún momento se ha referido que las preferencias de Mariana sean de lésbicas aunque recuerda también el exótico ritual en casa de Bernardo Tapia, en el que Mariana está con los ojos vendados y recostada sobre una mesa y la poseen aleatoriamente los invitados, entre ellos dos mujeres. La reacción ante los avances de Olga son relevantes y tratan de una manera bastante natural su apertura sexual:

Olga, desde su sillón, le pidió que fuera a sentarse junto a ella.

—¿Para qué? preguntó Mariana.

—ven y lo verás —contestó Olga.

—Pero fray Alberto y Esteban están aquí —dijo Mariana

—No importa, Ven —insistió Olga.

Mariana obedeció; pero en ese momento todavía era ella misma. Se sentó junto a Olga y ella le pasó un brazo por los hombros. Después, con la otra mano, le tomó la cara y la besó en la boca. Mariana cerró los ojos mientras la besaban; pero Olga no. Su mano dejó la cara de Mariana y le desabrochó la blusa [...] Olga la desvistió y ella desvistió a Olga. Esteban y yo vimos sus cuerpos entrelazados en la alfombra. Ninguno de los dos existíamos para ellas. (1314-15)

Esta naturalidad frente al acto lésbico llama la atención del lector, aunque son las mujeres quienes más están dispuestas a este tipo de encuentros, los personajes masculinos tienen una relación natural con la homosexualidad. La escena es extensa y detallada. Este no sólo es un encuentro lésbico, sino que es una exhibición por parte de las dos y un disfrutable acto voyerista para los dos hombres que lo presencian.

La sexualidad está siempre acompañada de la reflexión y de una búsqueda intelectual incesante. Queda evidenciada que la manera en la que se manifiesta habitualmente la vida sexual en la sociedad está marcada también por la sujeción a la libertad en las personas. La liberación que son capaces de ejercer estos personajes es fruto de una capacidad intelectual que impacta e influye en la sociedad.

En la obra de García Ponce, la liberación sexual tendrá necesariamente un impacto en el intelecto, o como ya lo he establecido a través de la teoría del *embodiment*, no existiría entonces diferencia entre ambas esferas de la vida humana y son resultado de una actitud holística. El peso que cargan los sujetos modernos puede ser liberado a través de estas prácticas. Desafortunada o afortunadamente quedan abiertas muchas cuestiones en estas posibilidades de emancipación. La libertad que se puede lograr quedará amenazada por el estado y ese tal vez es el más grande dolor

con el que nos enfrenta. El grupo de intelectuales que logran reestructurar su vida, reformular su existencia y buscar un camino de libertad, son afectados poderosamente por el Estado, después de que fray Alberto se suicida y de que Mariana y Esteban mueren en Tlatelolco.

Aunado a esto, el asesinato de José Ignacio a manos de Evodio es un efecto también de la injusticia y desequilibrio social, puesto que Evodio es incapaz de reflexionar o recapacitar en sus actos. Se desenvuelve automáticamente en su locura, su educación es bastante precaria y su capacidad de responsabilizarse por sí mismo es casi nula. La sexualidad que ejerce Evodio es un contrapeso y contraste a la sexualidad de los otros personajes. Evodio es el envés intelectual y sexual de estos personajes. La iniciación sexual de Evodio fue de manera más o menos aleatoria con su hermana; posteriormente tiene sexo de la manera más despreocupada con las sirvientas y con la esposa de su amigo Ramiro. En ningún caso hay muestras de afecto, de interés ulterior o de alguna articulación que no corresponda estrictamente al estrato de lo genital.

Por otra parte, los personajes que sobreviven (María Inés y Esteban), quedan desarticulados, en un sufrimiento que mina sus bases más íntimas. La represión del Estado no sólo se ha llevado a dos de las personas a las que amaban, sino que se lleva una parte enorme de su constelación social y de sus descubrimientos intelectuales. El Estado se ha valido de una masacre para cercenar a gran escala, una explosión intelectual y una revolución sexual que se estaba llevando a cabo en el hemisferio occidental. Con esta acción coarta y se deshace de este tipo de liberaciones sociales. Lo que ocurre con estos personajes ocurre también con la sociedad mexicana; pareciera que los personajes representan el desamparo y el vacío al que se condena a una sociedad que intenta liberarse de un sistema profundamente represivo.

5.0 JUAN GARCÍA PONCE Y LA FILOSOFÍA DE LA DESTRUCCIÓN

Juan García Ponce es uno de los traductores más importantes de su generación, junto con Sergio Pitol y José Emilio Pacheco fueron de los que más acercaron textos de autores europeos al panorama latinoamericano a mediados del siglo XX.

El caso de la traducción en García Ponce no es un simple ejercicio lingüístico o una demostración aleatoria del dominio de otra lengua. Ya se ha dicho hasta el cansancio que traducir es traicionar, y que el traductor es el traidor por excelencia, que no hay traducción absolutamente confiable; sí, pero debemos decir también que la traducción en literatura (en muchos casos) es el homenaje que le rinde un escritor a otro, resarcir un poco en los tonos de otro lenguaje (el del traductor) los cantos o las historias de otro pueblo, de otra cultura, del escritor de otra parte. La traducción en estos casos va arropada por el conocimiento profundo, no sólo del lenguaje ajeno, sino de la obra que se traduce.

La traducción como tal representa el manejo de un texto con autoridad por parte de un autor hacia otro, representa una demostración abierta de una ideología consiente y propia y también de una necesidad de compartir lo que se ha creado en esa lengua externa, por eso podemos entender lo que Steiner dice respecto de esta apropiación: "The translator invades, extracts, and brings home" (Steiner 314). El autor al que García Ponce estuvo más interesado en traer a casa fue a Marcuse, aunque se habla de que tradujo a otros autores, realmente a quien más

trajo fue a este autor alemán y en esto veremos más adelante que existe una intención estratégica importante.

La decisión de traducir a tal o cual autor no es tan aleatoria, de las intenciones que mueven a cualquier traductor podemos entender mucho del contexto intelectual y la manera en la que el traductor se relacionaba con este, lo que Venuti explica nos dice mucho sobre estas traducciones de Marcuse:

Yet since translations are usually designed for specific cultural constituencies, they set going a process of identity formation that is double edged. As translation constructs a domestic representation for a foreign text and culture, it simultaneously constructs a domestic subject, a position of intelligibility that is also an ideological position, informed by the codes and canons, interests and agendas of certain domestic groups (*Scandals* 68)

La intención de acercar el pensamiento de Marcuse a los pensadores y académicos hispanohablantes era muy relevante en estos términos porque, como ya he mencionado. García Ponce estaba interesado en informar y formar nuevos tipos de sujeto, generar cambios en la sociedad a través de las clases educadas como los universitarios e intelectuales. Para él, la introducción de las ideas radicales de Marcuse contribuían a lograr estos cambios sutanciales en la sociedad.

La traducción también representa acercar al público autores que no están al alcance en dado momento, tiene como intención también dar a conocer e implica un proyecto específico del traductor: "not only do translation projects construct uniquely domestic representations of foreign cultures, but since these projects address specific cultural constituencies, they are simultaneously engaged in the formation of domestic entities" (*Scandals* 75). La importancia de

informar y formar a los jóvenes a través de un cierto tipo de pensamiento representó ese proyecto importante para García Ponce, quien en dio forma a sus necesidades de transformar la sociedad a través de las ideas de pensadores como Marcuse.

Esto puede verse a través de la idea que proponía sobre la literatura y la escritura como un proceso abierto y en constante progreso. Por sus obras circularon ideas, tendencias, elementos que provenían de otras obras literarias y de varios filósofos y a su vez planteaba una continuidad entre los diversos géneros y trabajos. El mismo García Ponce aludía en términos de Blanchot al carácter abierto de la obra y a la multiplicidad que puede generarse en el universo literario. Al respecto Blanchot explica que:

The book that is the Book is one book among others. It is a numerous book, multiplied in itself by a movement unique to it, in which diversity, in accordance with the various depths and space where it develops, is necessarily perfected. The necessary book is substracted from chance. (*The Book* 226)

García Ponce vive la escritura desde esta perspectiva, en la que el escritor participa y actúa ante la necesidad y la importancia de la literatura y establece una continuidad entre lectura, escritura y en este caso, traducción. La escritura entonces, es continuo de la creación humana, donde en buena medida la pregunta del contexto nacional o del Yo del autor, van dejando de ser centrales en apariencia. De igual manera la literatura –o el acto de escritura– no se reduce a la creación del poema o de la ficción, en el caso de Ponce vemos que el ensayo, la novela, la crítica de arte, y la traducción son parte de un ejercicio intelectual, y el diálogo de las ideas son lo más importante. ¿No podemos decir entonces que la escritura de una novela o de un ensayo son ejercicios de índole tan diferentes a los de la traducción, sobre todo cuando el escritor traduce?

Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*. En ella, García Ponce pone en juego la concepción de apertura o inminencia del libro. Autores que parecían no tener relación, según lo que se dice en *La errancia* están unidos por cuestionar y poner en crisis la idea del Yo como gran concepto que el occidente moderno ha promovido. Lo que seduce a García Ponce de estos tres autores, es que él mismo no se atreve de identificar un origen o un fin en su literatura, sino:

[...] exclusivamente la continuidad de la vida, la que se hace visible en la renuncia que permite existir a la fábula y la convierte en el fundamento de una realidad sin fundamento, sin pretender sustituir esa ausencia, sino aceptándola como el carácter mismo de la realidad. (*La errancia* 85)

Esta identidad literaria que ha sido cedida a la obra –o mejor dicho– a la práctica de la escritura, queda manifiesta cuando el autor es capaz de mirar cierta continuidad y participar de ella. Es por eso que todas posibilidades son practicadas de manera constante en la obra de García Ponce; al ser escritor, traductor, glosador, no sólo es parte de actividades indisolubles, sino que integran una contribución a un diálogo incesante de múltiples voces que aluden a su realidad, al gran proyecto, por otra parte, lo que no se dice en este ensayo es que los tres autores que estudia en *La errancia* son también traductores y en su obra acusan la influencia de la y las lenguas que traducen.

En la traducción que hace de *La vocación suspendida*, de Pierre Klossowski (junto a su entonces esposa, Michèle Alban), se materializa en buena medida lo que arriba se ha explicado. Cuando uno se somete a la lectura de esta obra, tienen que pasar varias páginas para darse cuenta que no se encuentra leyendo una nota del traductor, ni un prólogo ni una introducción, sino la novela misma que inicia como una glosa. El extraño estilo en que está escrita, hace que esta

confusión sea, de algún modo, inevitable. La novela es una narración sobre una novela que no existe o que existe gracias a Klossowski, que la hace existir a través de una glosa inventada. La novela comienza:

Con el título de *La vocación suspendida*, sin nombre de autor, publicado en 'Bethaven 194...' en una edición limitada a un centenar de ejemplares de los que hemos podido obtener uno solo en Lausana, apareció un relato que a primera vista podría parecerse a tantas otras 'Entwicklungsromane' católicas o protestantes. (11)

Es en esto donde se confunde al narrador, con el traductor, con el editor. Podremos notar que en la traducción persisten ciertos matices del estilo de García Ponce, lo que contribuye a esta extraña confusión que seguramente ninguno de los dos autores (García Ponce o Klossowski) de entrada no estarían interesados en aclarar o desmentir, puesto que ambos tenían esa intención contradictoria respecto a la autoría, en la que reclamaban trabajar en pos de la literatura, pero también les interesó figurar y que su trabajo fuera reconocido.

El ejercicio es llevado más tarde también a la práctica por García Ponce pero tomando una "referencia de la vida real", puesto que realiza una glosa narrada de la novela *Die Dämonen*, de Heimito Von Doderer. Esta glosa se convirtió en el libro *Ante los demonios*, cuya intención aparente es resaltar los muchos aspectos asombrosos de la novela de Von Doderer; sin embargo, lo que García Ponce hace es una lectura mediada de la novela, una recreación ante la que termina siendo innecesario preguntarnos por la novela original puesto que él la cuenta y, al parafrasearla como lo hace Klossowski con su *Vocación*, está creando un mundo con una realidad interna.

Según Juan García Ponce, esto lo hace porque no existe una traducción al castellano, pero tampoco le habría costado (a pesar de su gran extensión) traducir la novela original del alemán al español, pero el ejercicio que realiza tiene un valor intelectual y literario en sí mismo por las

razones que he venido explicando. La novela de Von Doderer originalmente consta de 1,345 páginas y precisamente esa fue una condición que interesó a García Ponce, dado a leer y comentar novelas de largo aliento, como sería posteriormente *El hombre sin atributos*, de Musil.

La novela de Von Doderer fue publicada en español apenas en 2009 con una traducción de Roberto Bravo de la Varga en la editorial Acantilado. Tuvieron que pasar todos estos años para que el trabajo que García Ponce criticó de manera indirecta, pero también glosó, y al publicarlo lo "difundió" e incorporó a su horizonte en los años 60. La manera en la que García Ponce difundió a Von Doderer (y otros) tiene que ver con esa concepción continua de la práctica de la escritura.

Volviendo a Blanchot, dice acerca de las posibilidades o condiciones de la escritura y el acto literario: "there is no longer a limit of reference. The world and the book eternally and infinitely send back their reflected images" (*The Book 94*). En ese juego de reflejos y reflexiones, la escritura refleja de alguna u otra manera la realidad, y en esas posibilidades es donde García Ponce identificó el poder de la traducción.

Al conseguir legitimación como intelectual y como escritor, va desarrollando con más intensidad esta serie de juegos; así, sus ensayos traducen y narran, sus glosas critican y traducen y sus traducciones son un desarrollo de una idea propia del trabajo intelectual. Sus traducciones como tales serán una contribución sustancial al panorama literario y filosófico del que es parte y también serán incorporadas y reflejadas en su obra. En esta parte esta parte refiero su relación con Herbert Marcuse, quien era un filósofo central en los debates filosóficos y sociales de los años 60. Marcuse fue uno de los más influyentes pensadores de su tiempo porque sus ideas sobre la libertad fueron asimiladas por muchos jóvenes que buscaban transformar la sociedad.

García Ponce tradujo los tres libros más relevantes de Marcuse: *Eros and Civilization* (1956), *One Dimensional Man* (1964) y *An Essay on Liberation* (1969). En este apartado reviso la influencia que tuvo este filósofo en García Ponce y sobre todo la manera en la que encontramos reflejada esta influencia en *Crónica de la intervención*.

Me parece relevante que notemos el dato que aparece en las tres traducciones, la cual refiere: "traducción directa de Juan García Ponce". Parece que por "traducción directa" Ponce quiere expresar que la traducción se problematizó un poco, o que hay movimientos prácticos para no incurrir en sobre interpretaciones o fallas sustanciales en la asimilación del texto, pero esta pequeña aclaración en verdad es engañosa, puesto que en cuanto traducción se interpreta y en cuanto interpretación, lo "directo" tal vez se pierde. Con esto no quiero decir que exista sesgo o pérdida sino que simplemente en la traducción difícilmente se puede comunicar de esa manera pretendidamente "directa":

Translation never communicates in an untroubled fashion because the translator negotiates the linguistic and cultural differences of the foreign text by reducing them and supplying another set of differences, basically domestic, drawn from the receiving language and culture to enable the foreign to be received there. The foreign text, then, is not so much communicated as inscribed with domestic intelligibilities and interests. (Venuti, "Translation" 468)

En la recepción y adaptación al lenguaje existe también un puente cultural. La manera en la que García Ponce traduce contiene su propia interpretación, su propia traición, su intención y un amplio conocimiento de la cultura mexicana y latinoamericana (no estoy tan seguro que su libro haya sido pensado para ser leído en España) para poder acercar el texto a los lectores. Sin duda el resultado final estaría en armonía con la jerga contenida en las traducciones de Freud y

de pensadores marxistas que se conocían en México en esa época, así que es difícil lograr esa "traducción" directa si lo que se quiere dar a entender que la interpretación ha sido mínima o que se ha intervenido el texto de manera limitada, siempre existe una intervención y aunque no se quiera la traducción es ya una recreación problemática del texto.

De esta manera, se produce un nuevo texto en el que, debido al contenido cultural del traductor y la lengua que recibe, deviene (en muchos casos) la consideración del texto original, este movimiento dialéctico aleja y acerca el texto a su versión original:

It is plausible that no translation, however good it may be, can have any significance as regards the original. Yet, by virtue of its translatability the original is closely connected with the translation; in fact, this connection is all the closer since it is no longer of importance to the original. (Benjamin 71)

La traducción de los textos de Marcuse representó una manera de contribución a la sociedad mexicana (o hispanoamericana), pero también es una muestra de que tenía una capacidad muy importante de leer lo que pasaba en el ámbito internacional. Alrededor de las ideas de Marcuse (y algunos otros pocos pensadores) se gestaron y fermentaron los movimientos de finales de los años 60. Así, García Ponce participa en la formación de una "comunidad imaginada" de ideologías específicas de las que participaban muchos estudiantes y activistas del occidente: "The imagined communities fostered by translation produce effects that are commercial, as well as cultural and political" (Venuti "Translation" 482). Es imposible distanciar los movimientos sociales de finales de los 60 de un fenómeno de mercado, sobre todo en cuanto a la circulación de libros y pensadores de moda; pero el fenómeno trascendió en muchos sentidos esa dimensión puesto que una de las principales motivaciones para acercarse a ellos era la desigualdad económica y social.

Arriba mencioné que en apariencia el trabajo de García Ponce estaba distanciado de reflexiones sociales o nacionales de manera directa; esta apariencia ha sido promovida en buena medida por su actitud crítica y por las instancias culturales oficiales puesto que esta lectura se encuentra poco relevante, pero él mismo reflexionó en extenso sobre las posibilidades sociales de la literatura y su compromiso con algunos movimientos sociales, sobre todos los urbanos, estuvo de manifiesto a lo largo de su vida. Tal vez por eso se habla poco de las traducciones que realizó, puesto que se quiera o no:

Translating is always ideological because it releases a domestic remainder, an inscription of values, beliefs, and representations linked to historical moments and social positions in the domestic culture. In serving domestic interests, a translation provides an ideological resolution for the linguistic and cultural differences of the foreign text. (Venuti, "Translation" 485)

Esta es la mejor manera para entender las relaciones intelectuales y las intenciones de García Ponce respecto a su contexto. No se debe pues, a la casualidad en cuanto al autor que decidió traducir. Marcuse era un autor que brindó ideas para pensar las maneras de revertir las múltiples opresiones del capitalismo. Esto lo convirtió en un filósofo mediático reconocido entre los jóvenes estudiantes y los activistas sociales que estaban en desacuerdo con las prácticas capitalistas de los países del primer mundo y las prácticas opresoras de los países del tercero.

Esta relación entre García Ponce y Herbert Marcuse ha pasado desapercibida por la crítica. No he encontrado referencias detalladas a ella a pesar de que Marcuse fue un filósofo muy importante durante las décadas de los 60 y 70 en México y que García Ponce tradujo sus libros más relevantes en estos tiempos.

Llama la atención que la mayor parte de lo que García Ponce tradujo fueron obras literarias, pero en este caso se decantó por la filosofía. Esto da cuenta de la importancia que Marcuse tenía en el mundo y de la necesidad que García Ponce encontraba para traducirlo y acercar sus ideas a los lectores de habla hispana. Francisco López Cámara, uno de los investigadores más relevantes de la Facultad de Filosofía de la UNAM, en su ensayo sobre la presencia de Marcuse en México, nos recuerda:

No nos resulta hoy extraño que los libros de Marcuse hayan sido lectura predilecta de aquellos sectores 'independientes', como intelectuales, estudiantes, artistas, enredados de muchas maneras en los movimientos juveniles de los años sesenta. (164)

Las traducciones que realizó García Ponce alcanzaron una gran importancia entre la comunidad estudiantil y académica. Aunque su mayor preocupación era divulgar y dar a conocer el pensamiento de Marcuse entre la gente, sus traducciones fueron asimiladas por académicos como el mismo Francisco López Cámara, quien en un artículo de 1991, sigue citando las traducciones que García Ponce hizo de la obra de Marcuse. La prueba de la penetración que tuvieron sus textos se puede leer también en que su primera traducción de *Eros and Civilization* constó de 4,000, mientras que el segundo libro traducido *One Dimensional Man*, constó de 4,100 ejemplares, y su tercer libro traducido, *An Essay on Liberation* de 18 mil ejemplares. El crecimiento en el tiraje da cuenta de la aceptación que existía a Marcuse y del interés que los lectores tenían en sus ideas, además se entiende la pertinencia de este último libro, que es más corto y contiene de manera sintetizada muchas de las ideas más relevantes de Marcuse.

La contribución de García Ponce en este sentido tuvo un impacto social que sería difícil medir; pero ante tal producción y difusión de sus traducciones, debemos entender que acercó positivamente el pensamiento del pensador marxista a los jóvenes ávidos de una emancipación,

en tiempos donde la información circulaba de manera lenta y los libros eran fundamentales para la formación de criterios. Académicos como López Cámara recurrieron a las traducciones de García Ponce, y fueron precisamente los que hicieron posible que Marcuse y Erich Fromm visitaran México y causaran gran alboroto en las esferas sociales, educativas y del poder. El poder del estado encontró la visita de estos autores como un atentado contra las ideas imperantes y contra el poder establecido. La lectura que se tuvo desde las esferas del poder fue calificada como una intrusión y como un intento de desestabilizar al país con fuerzas extranjeras.

De esta manera podemos ver que la intención de García Ponce en relación a los movimientos sociales no era la de mantenerse en la calle desde una posición visible, puesto que estratégicamente no le convenía y sobre todo, que los síntomas de su enfermedad que le empezaron a imposibilitar moverse, ya estaban presentes para cuando dichos movimientos cobraron fuerza.

La necesidad de García Ponce por traducir a Marcuse viene de esa otra necesidad coyuntural de redefinir los fundamentos de la sociedad, sobre todo basándose en los estamentos de la sexualidad, la relación del sujeto moderno con los aparatos de poder y la vida moderna en el capitalismo avanzado. Lo que García Ponce había pensado y manifestado desde su obra temprana, encontró una buena relación con las ideas de Marcuse y al parecer le aclaró en buena medida sus nociones en cuanto al poder de la sexualidad en su relación con la sociedad.

El mismo Marcuse lo expresaba así en *Un ensayo sobre la liberación*:³² "El análisis crítico de esta sociedad solicita nuevas categorías: morales, políticas, estéticas" (15). Por su parte López Cámara nos recuerda algunos puntos básicos de las teorías de Marcuse:

³² Este libro lo citaré en la traducción de García Ponce para permitir que aparezca su aliento en la traducción.

La civilización según la teoría freudiana, es una 'sublimación' de instintos reprimidos. Marcuse propone dos categorías importantes basadas en ese concepto de 'sublimación': la *sublimación no represiva* y la *desublimación represiva*. La sublimación no represiva aludiría a una producción intelectual o artística, una 'cultura', que no fuese producto de deseos reprimidos ni operase a la vez como aparato de contención para impedir la gratificación de esos deseos. Una 'erotización' o realización libre de energía libidinal (en el sentido de una suerte de triunfo circunstancial del principio del placer sobre el principio de realidad), que podría dar la pauta a una cultura no negativa o destructora. 'La desublimación represiva' por el contrario es una supuesta liberación de prejuicios y formas sociales tradicionales (que convertirían en tabú todo lo sexual), pero que tiende en realidad a utilizar esa 'libertad sexual' como un eficaz mecanismo de dominación, manipulación y represión. (165)

García Ponce estuvo muy influido por esta categorización y buscó la mediación de estas dos posibles fuerzas y energías. Por un lado, estaba interesado en la producción intelectual y artística, pero como ya lo hemos referido, para él esta producción debía contener una carga erótica para recusar las bases sociales que en este caso sería minar la "libertad sexual" a través de reconfigurar esa misma libertad, expandirla o ponerla en crisis. El trabajo intelectual de García Ponce, tanto en su obra ensayística como narrativa, está erotizado y el erotismo que encontramos en su trabajo está intelectualizado. En este sentido demostraba su influencia también freudiana tal vez a través de sus lecturas de Freud o de la misma asimilación que Marcuse tenía del Psicoanálisis.

Sin duda la obra de García Ponce manifiesta influencias de los ya tantas veces mencionados tantas veces Bataille y Klossowski en cuanto al manejo de la sexualidad, pero aquí estoy mostrando la manera en la que Marcuse influyó de manera más decisiva en la conceptualización del erotismo y lo erótico en nuestro autor, puesto que *Crónica* presenta personajes que están poniendo en crisis al estado, a la sociedad y al orden patriarcal a través de sus prácticas sexuales. Estos términos eran los que en buena medida utilizaba Marcuse. En otra buena medida eran las maneras en las que Marcuse esperaba también operar ciertas transformaciones en la sociedad.

Como ya hemos revisado, las intenciones artísticas y discursivas de García Ponce no están fuera de la discusión del arte y su función social. La sexualidad tiene esa dimensión importante en la que el arte puede impactar a la sociedad. Erotismo, sociedad, historia, cultura, son conceptos que constantemente podemos ver en la obra de García Ponce y que Marcuse también estudió a detalle. Por las preocupaciones estéticas y sociales que García Ponce manifestó, podemos entender que haya encontrado en Marcuse a un interlocutor perfecto en el que se entablan reflexiones profundas en cuanto a lo social, lo histórico, lo sexual y la teoría estética.

Desde los principios básicos que Marcuse trata en *Eros and Civilization*, el libro más temprano que García Ponce tradujo, encontramos ideas de la concepción de la cultura que el narrador mexicano tenía, así que lo que esta lectura nos dice de Marcuse, también nos dice mucho de García Ponce:

Freud's individual psychology is in its very essence social psychology. Repression is a historical phenomenon. The effective subjugation of the instincts to repressive controls is imposed not by nature but by man. The primal father, as the archetype of

domination, initiates the chain reaction of enslavement, rebellion, and reinforced domination which marks the history of civilization. But ever since the first, prehistoric restoration of domination following the first rebellion, repression from without has been supported by repression from within: the unfree individual introjects his masters and their commands into his own mental apparatus. The struggle against freedom reproduces itself in the psyche of man, as the self-repression of the repressed individual, and his self-repression in turn sustains his masters and their institutions. It is this mental dynamic which Freud unfolds as the dynamic of civilization. (16)

La manera en la que coincide García Ponce con Freud a través de la interpretación de Marcuse es precisamente en esa dimensión social de su teoría, que tal vez no exista tan claramente en Freud, pero que los pensadores que intentaron acercarse al pensamiento marxista resaltaban de manera insistente. Para el autor mexicano era fundamental proponer maneras diversas de sublimar la represión o de emanciparse de dispositivos sociales represivos, es por eso que su obra tendería hacia perspectivas inéditas en cuanto a las relaciones sexuales y de los individuos con la sociedad.

En *Eros and Civilization* Marcuse revisa la teoría de Freud a través de un tamiz marxista. Esta combinación resultaría atractiva para García Ponce por dos razones: la primera es que él estaba interesado profundamente en toda reflexión de índole filosófico que versara sobre la sexualidad; y la segunda (la que lo llevó a traducir este libro), es que sería una lectura atractiva para los jóvenes y para los intelectuales que abrevaban de pensadores de la Escuela de Frankfurt

y de otros teóricos marxistas, para interpretar los convulsos años 60³³. De esta manera no sólo proponía una interpretación temporal, sino que a su vez pondría a circular ideas subversivas que serían la bandera de muchos jóvenes inconformes.

De esta manera cobra un sentido el interés que Marcuse despertó en los intelectuales mexicanos que vivían una etapa de profunda represión política, la cual se sumaba a la represión contenida en una cultura dominada por ideas conservadoras y estructuras mentales emanadas de reglas sociales judeo-cristianas.³⁴

The conflict between sexuality and civilization unfolds with this development of domination. Under the rule of the performance principle, body and mind are made into instruments of alienated labor; they can function as such instruments only if they renounce the freedom of the libidinal subject-object, which the human organism primarily is and desires. (46)

Estas formas de dominación que se intentaban revertir durante estos años establecieron la emergencia de nuevas formaciones y conciencias que buscaron la transformación de las fuerzas políticas, la redistribución de la riqueza y el uso del tiempo en la sociedad. Estas redistribuciones jugaron un papel importante en los movimientos puesto que los jóvenes activistas buscaron maneras de dedicar mayor tiempo a los placeres, entre los que se encontraban muchas maneras

³³ Marcuse dice en una entrevista con Bryan Magee que recuerda que esta pulsión y fuerza ya estaba en la sociedad, y que él no fue mentor de ninguna generación sino que "I was not a mentor of the student activists of the 60's and early 70's, what I did is to formulate and articulate some ideas and some goals that went to that time, that is about it. The student generation that became active in these years did not need a father figure or a grandfather figure in order to lead them to protest against the society, which revealed daily its inequality, injustice, cruelty and its general destructiveness" Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=2pzfy2izu44>

³⁴ This process achieves the socially necessary *desexualization* of the body: the libido becomes concentrated in one part of the body, leaving most of the rest free for use as the instrument of labor. The temporal reduction of the libido is thus supplemented by its spatial reduction. Originally, the sex instinct has no extraneous temporal and spatial limitations on its subject and object; sexuality is by nature "polymorphous-perverse." The societal organization of the sex instinct taboos as perversions practically all its manifestations which do not serve or prepare for the procreative function. Without the most severe restrictions, they would counteract the sublimation on which the growth of culture depends (*Eros* 49-50).

de producción cultural y artística. Los personajes de García Ponce coinciden en esto también, restan atención al tiempo de trabajo para otorgarle mayor importancia a la búsqueda del placer. La búsqueda de este placer sería el ajuste, esa redistribución social. El ocio, el placer y el uso lúdico del tiempo, fueron armas poderosas de la revolución de dichos movimientos sociales:

The distribution of time plays a fundamental role in this transformation. Man exists only part-time, during the working days, as an instrument of alienated performance; the rest of the time he is free for himself. (If the average working day, including preparation and travel to and from work, amounts to ten hours, and if the biological needs for sleep and nourishment require another ten hours, the free time would be four out of each twenty-four hours throughout the greater part of the individual's life.) This free time would be potentially available for pleasure. (47)

El tiempo libre dedicado al placer podría ser utilizado para actividades diletantes y desde luego para crear vida cultural o arte. Estos valores artísticos en buena medida serían los que le darían una consistencia diferente al sujeto y los que le llevarían a cambiar su concepto del mundo. Durante los años 60 en Latinoamérica emergieron muchas tendencias artísticas que estaban relacionadas con los movimientos sociales y con esos deseos de emancipación.

Sin embargo, esta misma búsqueda entraña un cierto riesgo puesto que el mismo Marcuse en *One Dimensional Man*, se da cuenta (seis años más tarde de la publicación de *Eros y Civilización*) que dicha búsqueda de una vida "alternativa" sería también tocada –y anulada quizá– por el propio sistema capitalista: "The reign of such a one dimensional reality does not mean that a materialism rules, and that the spiritual, metaphysical, and bohemian occupations are petering out" (*One* 16). Todas estas dinámicas culturales y económicas están presentes en las preocupaciones intelectuales de García Ponce y la pregunta o la idea misma de si existe

posibilidad de emanciparse verdaderamente está en crisis en *Crónica*, puesto que atisbamos la posibilidad, pero al final la emancipación es coartada por el poder estatal. Esta dinámica en la narrativa es ambigua porque no queda en claro si la libertad se puede lograr o siempre estará el estado para impedirlo.

Es interesante cómo a pesar de no haber intentado glosar a Marcuse como lo hiciera con algunos novelistas y escritores, sí lo tradujera y dentro de esa traducción lo asimiló de manera profunda y lo llevó a operar de manera constante dentro de su narrativa. El erotismo, aunado a una fuerte carga filosófica se vuelve entonces una fuerza motora en la que encuentra la manera de que su narrativa opere una fuerza subversiva de largo alcance:

Soul and Spirit and Heart; *la recherche de l'absolu*, *Les Fleurs du mal*, *la femme-enfant*; The Kingdom by the Sea; *Le Bateau ivre* and the Long-legged Bait; *Ferne* and *Heimat*; but also demon rum, demon machine, and demon money; Don Juan and Romeo; the Master Builder and When We Dead Awake. Their mere enumeration shows that they belong to a lost dimension. They are invalidated not because of their literary obsolescence. Some of these images pertain to contemporary literature and survive in its most advanced creations. What has been invalidated is their subversive force, their destructive content, their truth. (One 64)

Esta fuerza destructiva es lo que daría finalmente su fama de "atrevido" y sería esa misma etiqueta la que terminaría sepultándolo en una avalancha de interpretaciones triviales por parte de la crítica. El ser catalogado como escritor "erótico" fue en su tiempo un triunfo, pero ahora esa condición evita acercamientos más profundos a su obra. La categoría de arte erótico es una de las etiquetas de mercado más ociosas que se puedan utilizar para encasillar al arte. El erotismo es elemento fundamental de muchas obras pero siempre existirá antes la técnica, la creatividad y la

necesidad de subversión, la "literatura" o "arte" erótico sin intenciones ulteriores no es relevante para el estudio detallado.

Esta posibilidad del uso de la sexualidad como elemento subversivo y revolucionario ha sido explorada en muy diversas circunstancias en Latinoamérica. Daniel Balderston analiza estas mismas posibilidades en la obra de Manuel Puig. Los autores que abren su obra como un espacio de diálogo configuran una perspectiva propia, como en este caso que se vuelve un "tratado sobre la sexualidad, que enfoca sobre todo la relación entre la liberación sexual y el cambio social en general" ("Sexualidad y revolución" 564). En García Ponce tiene este mismo sentido. La reconfiguración de los valores sexuales no propone sólo la creación de un espacio personal para la expresión del erotismo, sino la abolición de las normas sociales imperantes:

The truths of imagination are first realized when phantasy itself takes form, when it creates a universe of perception and comprehension a subjective and at the same time objective universe. This occurs in art. The analysis of the cognitive function of phantasy is thus led to aesthetics as the "science of beauty": behind the aesthetic form lies the repressed harmony of sensuousness and reason the eternal protest against the organization of life by the logic of domination, the critique of the performance principle. (*One* 143-44)

Este espacio de sensibilidad contiene el germen que, en palabras de Marcuse y también de García Ponce, puede reconfigurar no sólo los comportamientos sexuales sino las relaciones en las que participa cada sujeto. Para Marcuse debe crearse una nueva relación con la realidad a través del mundo sensible, y como ya lo vimos, para el pensador mexicano también era necesario hacer esto a través de reconfigurar el campo de la sexualidad y atentar contra los valores humanistas imperantes, pero también, de manera más directa, atenta con el poder del estado que

promueve las relaciones heteronormadas e institucionalizadas para legitimar un comportamiento sexual. Durante estos años la intención de redefinir los roles sexuales y de género tenían la clara intención de atentar contra el estado.

La manera en la que Puig, García Ponce y muchos otros lograron poner temas tabús a discusión fue incurrir en temas y lenguajes abiertamente obscenos, pero esta reflexión sobre la obscenidad no pertenece a los terrenos de la filosofía, ni del arte, por eso mismo Marcuse refiere así de manera clara también una redefinición de lo obsceno, la cual desplaza de lo visual en su connotación sexual a lo moral:

No es obscena en realidad la fotografía de una mujer desnuda que muestra el vello de su pubis; sí lo es la de un general uniformado que ostenta las medallas ganadas en una guerra de agresión; obsceno no es el ritual de los hippies, sino la declaración de un alto dignatario de la Iglesia en el sentido de que la guerra es necesaria para la paz.

(Un ensayo 16)

Ser obsceno por tanto, es estar en contra de la degeneración que el poder y el capitalismo han naturalizado. Ser obsceno es ser genuinamente natural. Esta nueva sensibilidad entraña el poder social en sí misma. La sexualidad es un arma política que articula y reconfigura la existencia del sujeto en un contexto específico:

La nueva sensibilidad, que expresa la afirmación de los instintos de vida sobre la agresividad y la culpa, nutriría, en una escala social, la vital urgencia de la abolición de la injusticia y la miseria, y configuraría la ulterior evolución del "nivel de vida". Los instintos de vida encontrarían expresión racional (sublimación) en el planeamiento de la distribución del tiempo de trabajo socialmente necesario dentro y entre las varias ramas de la producción, determinando así prioridades de objetivos y

selecciones: no sólo lo que se debe producir, sino también la "forma" del producto.

(*Un ensayo* 30)

La “nueva sensibilidad” conduce a nuevas posibilidades de relacionarnos con la realidad sensible. Esta realidad sensible confiere una reconfiguración del contexto personal y social del sujeto, en lo que se debe entender que esto afectaría los modos y maneras de producción. El nuevo sujeto, el sujeto sensible no podría producir de manera "natural" los bienes que el capitalismo necesita ni podría integrarse de manera sencilla al engranaje de la producción de las sociedades industriales avanzadas.

Como hemos visto en varias ocasiones, para Marcuse, el arte es uno de los vehículos más importantes que tiene la cultura occidental para poder operar los cambios sociales más necesarios y realizar transformaciones sustanciales en los sujetos, en cada uno de sus libros toca el tema del arte y también escribiría más tarde una teoría estética, pero en *Un ensayo* explica que:

[...] el arte tendería a formar la realidad: la oposición entre imaginación y razón, entre altas y bajas facultades, entre pensamiento poético y científico, sería invalidada. Aparecería así un nuevo Principio de Realidad, bajo el que se combinaría una nueva sensibilidad y una inteligencia científica desublimada para la creación de un *ethos estético*. (30)

De esta manera el *ethos* forma la realidad e informa a los sujetos. El pensamiento poético ha servido en múltiples ocasiones durante la historia para resolver situaciones dadas en la realidad objetiva. El pensamiento poético está hermanado con el pensamiento utópico que referiré más adelante. Es una manera de relacionarse con la realidad en la que a través de situaciones dadas se crean soluciones. Estas soluciones no necesariamente son concretas, matemáticas o estadísticas, pero sí tienen posibilidades de ser materializadas. Así, el hecho de

entablar una obra insistentemente erótica, es una manera política de minar una situación concreta.

La literatura que se concibe y escribe como erótica existe como una afirmación de una actividad superficial. El erotismo en García Ponce es negativo y es en esa negatividad y en esa negación que radica su fuerza, como quería Marcuse: "art has this magic power only as the power of negation. It can speak its own language only as long as the images are alive which refuse and refute the established order" (*One* 65). Esa negación al orden establecido es la que hizo patente García Ponce en varios de sus ensayos: al recusar al poder de manera tan clara y a la vez tan opaca, al entrar dentro de los círculos literarios más importantes de México y al convertirse en una autoridad intelectual, también se convirtió en un portador de ese veneno destructivo que pondría en jaque al poder social y del Estado. Los cambios en la sociedad que logró hacer la generación de intelectuales a la que perteneció Ponce todavía pueden ser apreciados. Tan seria era la amenaza de estas ideas que el mismo Díaz Ordaz utilizó la misma jerga para atemorizar a la sociedad: tildó de "filósofos de la destrucción" a todos aquellos que diseñaron y siguieron estas ideas, que fueron a su vez, las que intentaron ser apagadas la noche del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas.

5.1 CONCIENCIA DE CLASE Y LA SOCIEDAD DEL CAPITALISMO

Los mecanismos económicos y sociales de la sociedad moderna son algunos de los elementos que interesaban profundamente a García Ponce y sobre los que pensó en extenso. La novela *Crónica* aborda estas preocupaciones desde varias perspectivas y aquí mostraremos algunas maneras en las que esto aparece y en las que la influencia de Marcuse es notoria. La

relación entre Evodio y sus empleadores, José Ignacio y María Inés plantea muchas cosas sobre las que se pueden reflexionar aquí. En términos raciales, sociales y de clase se puede entender una marcada diferencia entre ambos personajes. Esta es una contradicción que marca la sociedad en sí y no queda claro si *Crónica* presenta estas polarizaciones para ilustrar con mayor fuerza estas ideas o si el autor reproduce de manera inconsciente el mecanismo. El encuentro entre José Ignacio y el padre de Evodio representan un reencuentro entre la oligarquía y el peonaje.

El padre de José Ignacio es un miembro de la oligarquía prerrevolucionaria. Pertenece a una de las familias que pudieron realizar de manera efectiva la transición de su capital de la hacienda a la industria, de la producción agrícola y ganadera a la producción capitalista. La hacienda de la familia Gonzaga, ubicada en un indeterminado "afuera" del espacio urbano, se ha convertido en un lugar de reposo para la familia en la que viven pocas personas y en la que la producción agrícola ha retomado cierta naturalidad; este espacio ha recobrado (si eso fuera posible) su "encanto". Ahora ellos viven en la ciudad y atienden sus diversas empresas.

El padre de Evodio ha realizado una transición equivalente del campo a la ciudad. Ha pasado de una vida precaria sirviendo como peón en alguna hacienda –que bien podría ser la de los Gonzaga– a vivir miserablemente en el espacio urbano y trabajar en una empresa de la familia. Vive en las márgenes de la ciudad y sus actividades se reducen a trabajar, beber pulque y dormir. En la casa de Evodio "[t]odos dormían en el suelo, sin camas" (*Crónica* 75). Ambas familias, en sus perspectivas, se benefician del progreso que representa la ciudad a pesar de la polaridad y los espacios tan disímolos que ocupan en la sociedad: "'Progress' is not a neutral term; it moves toward specific ends, and these ends are defined by the possibilities of ameliorating the human condition" (*One* 18). Por eso mismo, Evodio, al acabar la escuela primaria, se integra también al trabajo de la fábrica, pues busca mejorar su vida. Luego, cuando

va a trabajar como chofer de María Inés, estudiará por correspondencia para camarógrafo porque busca participar del progreso económico que puede ver en sus patrones, sin embargo también en este ejemplo quedará claro que el progreso es un estadio al que no todos pueden acceder de manera similar, puesto que Evodio nunca llegará a materializar el progreso, mientras que José Ignacio progresa de manera casi automática.

Ambos personajes, José Ignacio y Evodio representan estadios polarizados de la sociedad moderna, ambos recorren caminos paralelos que sólo se tocan hasta el asesinato de José Ignacio. También representan las capacidades que la sociedad ofrece para manifestarse, desenvolverse en la cultura y resolver de manera eficiente los problemas que presenta la vida cotidiana. Mientras que José Ignacio encuentra una manera efectiva de mantener feliz a su pareja a través de la permisibilidad, Evodio no piensa siquiera en su pareja; mientras José Ignacio reflexiona, Evodio actúa de manera automática, guiado por el sonido de las ambulancias que escucha solamente en su mente. Evodio representa una pieza más de la máquina que opera, es parte del auto que conduce. En la novela varias veces se refiere que cuando están en la casa, María Inés le da instrucciones a través de las sirvientas, mientras que cuando están en el auto, su relación se reduce a órdenes y respuestas afirmativas. Como observa Marcuse:

Only in the medium of technology, man and nature become fungible objects of organization. The universal effectiveness and productivity of the apparatus under which they are subsumed veil the particular interests that organize the apparatus. In other words, technology has become the great vehicle of *reification*—reification in its most mature and effective form. The social position of the individual and his relation to others appear not only to be determined by objective qualities and laws, but these qualities and laws seem to lose their mysterious and uncontrollable

character; they appear as calculable manifestations of (scientific) rationality. The world tends to become the stuff of total administration, which absorbs even the administrators. (*One* 172)

Esta cercanía y distancia se manifiestan en esa parte del engranaje de la sociedad tecnológica. Mientras que María Inés se siente fuera de un proceso social y de producción, forma parte del mismo y es una mujer que reproduce jerarquías basadas en nociones raciales y de clase. Este personaje ni siquiera es consciente de que no le dirige a la palabra a Evodio, simplemente actúa de manera automática y hace de Evodio un subalterno. José Ignacio parece incurrir también en esta alienación, se mantienen al margen de eventos políticos o de cualquier otro tipo. Evitan involucrarse en la organización de los Juegos Olímpicos porque pareciera que les da cierta pereza, pero también evitan entablar controversias políticas en todo momento.

En el capítulo XXXVIII "Dificultades imprevistas", se describe una impresionante manifestación social compuesta por 400 mil personas:

La sola posible existencia de una multitud que no se pierde en su carácter disolvente es un verdadero peligro. Solo existe un objetivo: protestar contra la realidad. [...] Era un fenómeno digno de contemplarse y su característica fundamental podía encontrarse en la realización de un imposible: participar en el fenómeno era ya contemplarlo. Los límites entre adentro y afuera parecían haberse borrado. Afuera se estaba en la manifestación; adentro se era la manifestación y estar en la manifestación y ser la manifestación permitía ver la manifestación. 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 que formaban parte Mariana, Esteban y Anselmo.

—¿Significa algo? —preguntó María Inés.

Pero a pesar de su simpatía por los sorprendivos acontecimientos, la respuesta de José Ignacio no pudo dejar de ser escéptica.

—Sólo la emoción de poder perderse entre todos sin que ése sea un movimiento negativo.

—Sin embargo, yo siento que estoy de acuerdo con ellos. Quisiera estar allí abajo, como Mariana —insistió María Inés.

—Yo también. Estar allí contigo como Esteban debe estar con Mariana. Pero si tuviera la oportunidad de ser algo más de lo que es en este momento, de representar al poder en vez de oponérsele, se terminaría por estar en contra —contestó con dificultad José Ignacio.

—¿Y a favor de los otros? —preguntó sorprendida María Inés.

José Ignacio se rió.

—No, eso no —dijo—. En contra de todos, nada más en contra. (1370)

El notable contraste entre el entusiasmo del narrador mismo y de la apatía de José Ignacio ilustra el punto de distancia entre las clases sociales y los sucesos del 68 en México. Desde su noveno piso pueden ver un río de personas pasando, pero es dudable que puedan alcanzar a escuchar lo que gritan. Desde esa distancia, en las alturas, los dos incluyen en su conversación ese acontecimiento que para el narrador es un motivo de profunda reflexión; a pesar de que la distancia se anula debido a la magnitud del fenómeno, podemos ver en la respuesta de José Ignacio que esto no es así.

Por su parte María Inés "siente" que está de acuerdo con ellos y quisiera estar abajo para ir con Mariana. Esa podría ser la única motivación que también movería a José Ignacio. Lo que está en juego es esa alienación de la que no son conscientes³⁵ la distancia que establece José Ignacio es la misma que les permite percibir la marcha como algo opcional, lo que podría ser una fuente de "emoción", pero finalmente permanecen en su noveno piso, observando. Esa misma distancia de nueve pisos es la que también separa a Evodio de María Inés cuando están en el auto. Ella puede verlo desde encima del hombro y él es un objeto engranado al automóvil.

Esta distancia entre el arriba y la gente que está abajo en una marcha demuestra claramente las diferencias sociales y las distancias en las que los burgueses de México pueden permanecer intocables ante los movimientos sociales. En este momento ellos se sienten seguros de que nada puede tocarlos pero en la novela se verá que al morir Anselmo y Mariana, ellos finalmente son alcanzados por la represión del poder del estado, puesto que los cuatro formaban parte de esa sociedad nueva en la que la sexualidad era el lenguaje común, así que García Ponce ilustra esa serie de ideas de Marcuse que arriba he citado con el comportamiento de estos personajes.

Anselmo por su parte es un personaje que está en una búsqueda constante de una espiritualidad. Este personaje es un intelectual que ha abrevado de las modas *new age*, que llegaron con los años 60 y la revolución sexual y la liberación del uso de drogas. Anselmo es un hombre que ha llegado a creer de manera profunda en las posibilidades de convertirse en un monje budista, pero estas intenciones son despertadas simplemente por sus lecturas, puesto que

³⁵ Marcuse explica en *One Dimensional Man*: "I have just suggested that the concept of alienation seems to become questionable when the individuals identify themselves with the existence which is imposed upon them and have in it their own development and satisfaction. This identification is not illusion but reality. However, the reality constitutes a more progressive stage of alienation. The latter has become entirely objective; the subject which is alienated is swallowed up by its alienated existence. There is only one dimension, and it is everywhere and in all forms" (13).

en ningún momento se sabe que Anselmo es practicante de manera concreta del budismo, por lo que pretende convertirse en monje sin haber practicado realmente el budismo Zen. La novela inicia con su partida al monasterio Zen, pero pronto nos dará cuenta de su experiencia:

En el monasterio donde ilegítimamente recibí tu carta y por el que en una paré de los jardines uno sólo puede meditar después de que se han retirado los turistas, mientras trataba de convencerme de la seriedad de mi juego, me enteré casualmente de que del mismo modo que en Occidente las grandes empresas tienen psiquiatras que se ocupan del equilibrio mental de sus servidores, allí se plantea que los obreros puedan gozar de oportunos retiros anuales en distintos monasterios para conocer la paz que les permita cumplir adecuadamente con sus deberes. La industrialización encontraría así un profundo y natural aliado en la religión y la permanencia del rito tendría más utilidad que su mero atractivo turístico. Tal vez es posible. Aunque su enfermedad sea la misma una vez que ha sido tocado por el progreso. Oriente no es Occidente. Pero por encima de estas falsamente sutiles y en verdad obvias consideraciones sociológicas es cierto que Oriente no es Occidente e irremisiblemente yo soy parte del Occidente. Tal vez mi lugar está en el sofá del psicoanalista. Me salva de él nada más el convencimiento de mi saludable reacción contra la ausencia de rito. (705)

Anselmo se da cuenta que ha caído en el juego de la ideología occidental y del capitalismo. En su carta a Esteban se queja amargamente de su "iluminación" ante la situación dada. Anselmo fue a la búsqueda de un ideal que en realidad no existe más que como promesa de mercado. Con tristeza y sin miramientos, reconoce que hasta el Zen ha sido asimilado –o más bien devorado– ya por el poder imperante:

[...] there is a great deal of 'Worship together this week,' 'Why not try God,' Zen, existentialism, and beat ways of life, etc. But such modes of protest and transcendence are no longer contradictory to the status quo and no longer negative. They are rather the ceremonial part of practical behaviorism, its harmless negation, and are quickly digested by the status quo as part of its healthy diet. (*One* 16)

Anselmo se percata de que no existe ya ningún poder de resistencia en el Zen, o que si lo existe, no está en la vida monástica que funciona más como atractivo turístico que como se presenta en los libros que circulan en occidente y que romantizan profundamente la vida de los monjes. Kioto es un lugar que ahora ha sido reservado para descanso de los procesos capitalistas adonde los obreros van a recargar sus baterías espirituales y poder seguir sirviendo al sistema de producción imperante.

Lo que ha hecho Anselmo con su vida espiritual es reproducir una ideología imperante en la que se permite tener una vida espiritual siempre y cuando esta funcione en concordancia con los valores capitalistas. Como ya he mencionado, Anselmo no es un practicante del budismo Zen y su interés nace de los libros y comentarios, se sabe que durante este tiempo se puso de moda discutir sobre religiones orientales, y también es un hecho que en México no hubo maestros o centros de meditación Zen hasta la década de los 80, por lo que este personaje se lanza a la vida monacal sin práctica previa y sin una experiencia concreta. Es un movimiento completamente *naive* en lo que vemos el seguimiento de una simple moda.

5.2 LA RELACIÓN CON LA HISTORIA

La interpretación de la Historia –o la relación con la Historia– que García Ponce realiza tiene mucho que ver con ciertas ideas que Marcuse propone. La crítica de Marcuse respecto de la historia tiene que ver con la historia intelectual. En *One Dimensional Man* y en *An Essay on Liberation*, atañe de modos similares a la historia y a la concepción que tenemos de ella.

En el primer libro que refiero, la crítica que realiza es bastante extensa y principalmente atañe al desarrollo de las ideas y de la filosofía que ha determinado nuestro presente. En la percepción de Marcuse, el desarrollo histórico que han tenido las ideas han sido adaptadas por el sistema de la modernidad y del capitalismo para justificar sus giros y sus dinámicas más contradictorias:

The closed operational universe of advanced industrial civilization with its terrifying harmony of freedom and oppression, productivity and destruction, growth and regression is predesigned in this idea of Reason as a specific historical project. (*One* 128)

De esta manera la Razón es el elemento primordial para crear y para interpretar la realidad. La aparición de la estadística como instrumento legitimador del poder, es un síntoma de esta relación con la Razón, así pues este concepto se vuelve en un artefacto de dominación, se exige ser racional y la educación por precaria o nutrida que sea, basa en la producción de conocimientos contrastables y concretos. Todo puede ser expresado en términos numéricos y la relación con lo sensible y lo abstracto será cada vez menos legítima:

We live and die rationally and productively. We know that destruction is the price of progress as death is the price of life, that renunciation and toil are the prerequisites for gratification and joy, that business must go on and that the alternatives are

Utopian. This ideology belongs to the established societal apparatus; it is a requisite for its continuous functioning and part of its rationality. (149)

Por esto que explica Marcuse de manera compleja, pero muy precisa, se entiende que nació la necesidad de radicalizar la filosofía, el pensamiento, el arte y la actividad social. Ya hemos hablado que el ocio se convierte en una herramienta para contravenir estos dispositivos y por eso el ocio es tan despreciado en las sociedades modernas. Por eso en las ideas de Marcuse y del mismo García Ponce, el consumo del arte y la participación de la cultura deviene en un ocio productivo, un ocio que se convierte en un artefacto de desmantelamiento social y de liberación del poder ideológico del estado.

Aunque Marcuse siempre se mostrará escéptico ante los movimientos sociales frontales o lo abiertamente contestatario, puede reconocer que en estas dinámicas existe una pulsión que demuestra las contradicciones de nuestra situación actual:

Ninguno de estos factores *constituye* la alternativa. Sin embargo, todos perfilan, en muy diferentes planos, las limitaciones de las sociedades establecidas, de su capacidad de contención. Cuando se alcanzan estos límites, el sistema establecido (el *Establishment*) quizá inicie un nuevo orden de supresión totalitaria. Pero más allá de estos límites, también se encuentra el espacio, tanto físico como mental, para construir el predominio de una libertad que no es la del presente: una liberación, asimismo, respecto de los libertinajes del aparato explotador; una liberación que deberá preceder a la construcción de una sociedad libre, que exige un rompimiento histórico con el pasado y el presente. (*Un ensayo* 8)

Tal parece que en estas ideas que Marcuse escribió en 1968 (aunque las publicó en el 69) existía cierto aire profético, puesto que ese "orden de supresión totalitaria" lo hemos visto

operando en muchas partes del mundo y en el caso que nos atañe, en México a través de la violencia ejercida por el Estado no sólo en el 68, sino durante toda la década de los años 70 en espacios urbanos pero sobre todo rurales. No hablemos de lo que sucede actualmente.

El rompimiento con la historia, en la idea de Marcuse y desde luego puesta en marcha por García Ponce, implica el rompimiento con esa inercia en la que la sociedad sufre y refleja las consecuencias de un sistema económico desequilibrado y una dinámica social en la que el estado decide sobre la vida de los ciudadanos aún en los espacios más íntimos. Romper con esa historia y a la vez con ese presente era la idea que movía a pensar a Marcuse y a muchos otros pensadores que tendían a la creación de condiciones utópicas.

Respecto al pensamiento utópico debemos precisar que se trata de un espacio de pensamiento y de existencia donde la utopía está lejos de ser esa esfera del pensamiento idealizado en el que la imaginación genera posibilidades que no se materializan nunca. En el documental que lleva su nombre, Žižek habla al respecto:

We should reinvent utopia, but in what sense? There are two false meanings of utopia; one is this old notion of imaging an ideal society which we know will never be realised. The other is the capitalist utopia in the sense of new perverse desires that you are not only allowed but even solicited to realise. The true utopia is when the situation is so without issue, without a way to resolve it within the coordinates of the possible that out of the pure urge of survival you have to invent a new space. Utopia is not kind of a free imagination, utopia is a matter of inner-most urgency, you are forced to imagine as the only way out, and this is the utopia we need today. (Taylor, Žižek! 2007)

Crónica de la intervención es una novela utópica en cuanto materializa la urgencia. Existe tal claridad histórica y del presente que obligan al lector a cuestionar sus prácticas cotidianas y su relación con la historia y el poder. Si algo queda en claro después de leer esta novela es que no existe una manera específica y concreta de revertir los procesos históricos que conforman el presente. Por eso García Ponce trata la Historia nacional con tan poco respeto, por eso lo que caracteriza sus alusiones a procesos históricos determinados es la ironía. Está entre la burla y la afirmación, entre la risa y el lamento.

El capítulo titulado "Grandes perspectivas" está a continuación de uno de los fragmentos del diario de fray Alberto. Pasamos de esta reflexión interiorizada y perversa del fraile a un capítulo que narra la integración de Esteban al departamento de publicaciones de "El Gran Proyecto". En este episodio Esteban muestra su trabajo a Berenice Falseblood y conoce su oficina y su lugar de trabajo. Entonces llama la atención el comienzo y el final en contraste con el título, porque empieza *in media res* a referir la historia:

El pasado de sus habitantes originales fue dispersado lanzándolo al viento como se deja ir el ropaje de un pájaro desplumado; pero desde que por una equívoca confusión, que puede considerarse característica de su historia, después de años de cruentos malentendidos, obtuvo su independencia, gracias a la secreta pero muy humana ambición del antiguo jefe de las fuerzas realistas que se unió en un estrecho abrazo al capitán de las huestes insurgentes con el propósito declarado a la fracción conservadora, de traer al monarca original a gobernar desde estas tierras ignotas y bravías, y oculto y justamente aprovechado, de nombrarse a sí mismo emperador, abriendo para la eternidad la posibilidad de una nueva casa imperial, la nación no

había dejado de progresar. Como todas las historias, la suya era azarosa, aunque también, por fortuna, breve todavía en tanto nación independiente. (442)

El capítulo resume en cuatro páginas la historia de México, que va desde la conquista hasta la organización de los Juegos Olímpicos. Esta transición entre ambas partes de la historia del territorio nos muestra claramente y con bastante sentido del humor las ideas que tiene Ponce acerca de las narrativas nacionales. La historia en estas páginas aparece como absurda y la intención es indudablemente esa, la de ridiculizar la historia nacional. La conquista se resume en la primera línea, la colonia se resume como esos "años de cuentos malentendidos". Posteriormente vuelve sobre los temas pero con la misma mordacidad. En esta novela la creación de una narrativa nacional se convierte en una historia que es parte de la novela, por eso es parodiable de manera tan sencilla.

Llama la atención la referencia al abrazo de Acatempan, protagonizado por los hasta entonces antagonistas Agustín de Iturbide y Vicente Guerrero, alude a un proceso histórico harto complejo pero que en esta simplificación irónica aparece como una contradicción. Todos los procesos históricos aludidos con este pasaje tienen este tinte de contradicción:

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 amenazan continuamente con borrar la selva y la amplia necesidad de cultura de los museos en las naciones poderosas. (443)

En cada párrafo va introduciendo y mostrando de la manera más clara e irónica las contradicciones de la historia; así, atañe a cada proceso de manera somera pero consistente. La nueva nación joven que reclama una genealogía milenaria en el escudo de su bandera es la

misma que permite que los vestigios de esa genealogía se integren a las salas de museos en el extranjero. La explicación de esta caótica historia sirve para llegar al momento que atañe de manera central al tiempo histórico de la novela y sobre todo, para ilustrar la manera en la que el pensamiento crítico, como en el caso de Marcuse, se añade las contradicciones históricas que se presentan como narrativas estables, razonadas y razonables:

La Revolución no tuvo tiempo de preocuparse por tener ideas, pero apenas pudo nos dotó de una nueva constitución. El desorden terminó cuando uno de los últimos presidentes salidos de las filas revolucionarias desterró al último caudillo. Poco después, los civiles sucedían a los militares en el poder, sin necesidad de cambiar en lo más mínimo los principios, que empezaron a ocupar un sitio aparte y a hacerse intocables. Nos invadió una sonriente confianza capitalista crecida al amparo de una seria retórica revolucionaria. Los restos del caudillo desterrado regresaron al país y fueron enterrados en uno de los pilares del Monumento con el que la Revolución imponía su desconcertante arquitectura a la antigua Ciudad de los Palacios, cuya belleza fue respetada incluso por el primer jefe del movimiento insurgente. Toda amenaza de ruptura quedaba definitivamente eliminada. Al fin, la nación era una sola. En este momento, se sintió capaz de probar ante el mundo su equilibrio. Nada mejor para ello que ser elegida como escenario para la fiesta mundial de la juventud. Convertirse en la serie de tal Festival, era, como quien dice, revivir el mundo griego en tierras latinoamericanas por primera vez. [...] La revolución demostraba haber alcanzado la segura categoría de Institución. (*Crónica* 445-46)

En este pasaje vemos la intención de comprimir los eventos históricos y de borrar los nombres de Plutarco Elías Calles, desterrado por Lázaro Cárdenas, y de otros que alude en el

pasaje para mostrar los hechos. En cierta medida da igual el nombre pues los eventos históricos muestran por sí mismos su inercia y sus profundas contradicciones. Como que ahora los enemigos Calles y Cárdenas están enterrados en el mismo mausoleo y desde luego muchos otros que aparecen detrás de estos eventos.

Llama la atención entonces la manera en la que esta historia caótica será traída al presente de la narración donde se preparan los Juegos Olímpicos como “el Festival de la Juventud”. Esta historia aleatoria, de abrazos entre enemigos y de enemigos que comparten tumba, desembocan en una peripecia de legitimación internacional como lo fue la organización de dicho evento, pero esa legitimación demandó mucho esfuerzo, evidenció las desigualdades sociales del país y generó toda esa violencia del Estado en la matanza del 2 de octubre. Eso es lo que se quiere resaltar aquí: La Historia de México no ha dejado de derramar sangre, está fundada en la contradicción, en la traición y en el ejercicio despótico del poder mientras se postula como una historia con una genealogía extensa, con un presente decoroso y con un futuro, siempre con un futuro prometedor:

This sustained tension [between the essence and appearance] permeates the two-dimensional universe of discourse, which is the universe of critical, abstract thought. The two dimensions are antagonistic to each other; the reality partakes of both of them, and the dialectical concepts develop the real contradictions. In its own development, dialectical thought came to comprehend the historical character of the contradictions and the process of their mediation as historical process. Thus the "other" dimension of thought appeared to be historical dimension—the potentiality as historical possibility, its realization as historical event. The suppression of this dimension in the societal universe of operational rationality is a suppression of

history, and this is not an academic but a political affair. It is suppression of the society's own past—and of its future, inasmuch as this future invokes the qualitative change, the negation of the present. (*One* 100-01)

La dimensión política que señala Marcuse, es la que García Ponce intenta evidenciar para ponerla en crisis. Al señalar las imposturas históricas, se vuelven patentes la parcialidad de las verdades que el poder postula como absolutos. Por eso esta novela tiene aún mucho que decirnos, precisamente porque en esa negación de la historia y de su presente, está invocando ese cambio que propone Marcuse. La comprensión de la historia que presenta el sistema actual o al que alude *Crónica* es un resultado de esos mismos procesos sociales que está parodiando. Esta concepción de la historia que se niega a sí misma, cancela el futuro y nubla el presente, es lo que lleva a un Estado a asesinar a sus propios habitantes de esa manera como lo hizo el 2 de octubre.

En la revelación de las contradicciones está ejercitando ese pensamiento dialéctico y crítico que desarrolló en su contacto con los pensadores de la Escuela de Frankfurt. *Crónica de la intervención* es una novela cuyo aliento histórico no ha perdido su vigencia porque los actos violentos del estado han seguido repitiéndose en México y el discurso revolucionario y de progreso no ha variado sustancialmente en sus temas fundamentales. La apariencia que le confiere el poder a los eventos históricos siempre traiciona a la esencia de los mismos. La historia, más que estar maquillada, está generalmente reconstruida de manera artificial a través del discurso revolucionario. Por eso, en esta novela, los eventos del 2 de octubre son desmitificados. Por eso García Ponce pone al lector en la laza de las Tres Culturas ese miércoles, para que la relación con los eventos que aún se siguen ocultando, se desplieguen y demuestren su verdadera esencia.

Al final del capítulo que he referido queda sentada una serie de afirmaciones que desde luego hacen pensar en lo que se ha conseguido a través de la historia revolucionaria:

[...] 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 habían llegado como solución final por medio de los conceptos y el confuso lenguaje en el que se expresaban de la Revolución Institucionalizada. Tan sólo había que esperar: los frutos no tardarían en caer del árbol. (494-95)

Esteban es entonces una de las formas en las que aparece la clase intelectual y artística que estaba –de manera indirecta– ligada o beneficiada por el poder. Un intelectual que puede mirar claramente las injusticias, que es capaz de cometer el gobierno para el que, aunque sea de manera triangulada, trabaja. Con dudas, con resquemor es que se relaciona con sus empleadores mientras que los pasos dados por los estamentos organizadores del evento parecen siempre firmes. No resulta pues aleatorio el uso de la frase "solución final" dentro de este párrafo. Se está proponiendo que la violencia que se va a ejercer sobre los estudiantes está premeditada y contemplada dentro de los planes de la organización. Los frutos serán sin duda esos aplausos internacionales que se ganó el país a través de su entrada al mundo civilizado, a pesar de las muchas bajas humanas que se registraron secretamente en Tlatelolco, también los frutos que caen

son esos cuerpos que al desaparecer dejan el camino libre para que el estado se afiance en el poder.³⁶

5.3 DIFICULTADES IMPREVISTAS

"Dificultades imprevistas" es el capítulo donde ocurre la masacre. Es aquí donde se ven algunos de los frutos de la Revolución institucionalizada. Nuevamente aparece la referencia histórica y 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 parte de la población era ajena, pero que deberían beneficiarlos a todos. (1339)

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. Los jóvenes no aceptaban el precio a pagar para que México fuera aceptado en el club de la modernidad y que fuera reconocido por el mundo como un país capaz de organizar un evento de clase mundial.

³⁶ Esos aplausos son parecidos también a los que se ganó el gobierno mexicano durante los años 70 cuando recibió a tantos exiliados de Sudamérica, aparentemente esto es una acción loable y un gran respeto a los derechos humanos, pero mientras llegaban los sudamericanos a México, eran asesinados cientos de campesinos, maestros rurales y estudiantes normalistas en Guerrero.

México es un país que ante los ojos de los activistas debería enfocarse a cuestiones ajenas a los Juegos Olímpicos, en este tiempo eran muchos los problemas sociales y económicos que debían ser resueltos en el país y la política interna de Díaz Ordaz se enfocaba en omitir, suprimir y reprimir los problemas que atravesaba el país, uno de los más notables actos de preparación para las Olimpiadas, fue el hecho de pintar las casas pobres que se veían desde las principales avenidas donde pasarían los atletas y medios de comunicación. Ese maquillaje de la ciudad fue sintomático de la política estatal de este sexenio.

Pero todo es apariencia, por eso García Ponce hace énfasis en que "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 aun sin hacer ningún gesto" (1340). Aquí vuelve a echar luz sobre las contradicciones entre el discurso emitido y la realidad concreta. Así, ese "miope mandril" (1341) que era presidente de México carecía de legitimidad, pero tenía de su lado el discurso nacional para moralizar y purificar tanto su imagen como la de los hechos que cometió.

El aislamiento que padecían los activistas era sin duda algo previsto por los intelectuales y actores políticos mismos. Marcuse había mencionado esa exacerbación del uso de poder que podría llegar a materializarse. Un poder que se legitimaba mediante la cohesión y la complicidad de otros actores sociales como la prensa, porque "en aquel entonces, era obvio que la opinión pública no tenía opinión" (1343), por lo que la colectividad se encontraba "sola". Ante los ojos del poder, la resistencia frontal debe ser combatida. Lo que en este caso se intenta, es evidenciar que esta resistencia era por parte de la ciudadanía misma, por lo que la frontalidad no era tan frontal y la resistencia era muy estratégica y sobre todo pacífica. Sin embargo se dio el ataque:

Una matanza convierte cualquier lugar en un basurero. Los sucesos cuyo carácter público deben permitir su comprobación objetiva y su permanencia en el tiempo se alejan con mayor velocidad que cualquier otro. Su signo es la negación de sí mismos. (1428)

Es importante recordar la manera en la que el basurero fue creado sobre uno de los espacios más representativos de la modernidad de México. La Plaza de las Tres Culturas era la insignia del crecimiento ordenado que se había realizado en el complejo habitacional de Tlatelolco. Era un espacio completamente nuevo donde se materializaban las ideas más avanzadas del arquitecto Mario Pani, un gran representante del funcionalismo. Este espacio resolvía sensibles problemas de vivienda en la ciudad y era un modelo de ordenamiento y pulcritud, y se convirtió en "un basurero" en muy poco tiempo. Fue un lugar donde el poder dispuso de la resistencia como desecho, un lugar que desde entonces quedó marcado con esa impronta de abuso y de dolor: "No fue una batalla, no se trató de un enfrentamiento entre enemigos" (1428), se trató de entes poderosos que dispusieron de la vida de otros como desecho.

Las oposiciones que teje García Ponce en esta novela son bastante relevantes. Los estamentos del poder producen cuerpos y corporalidades aptas para servir al estado y al sistema industrial. Los cuerpos que la "sociedad nueva" que los personajes han creado, devienen en cuerpos erotizados y dados al ocio, es por eso que se convierten en cuerpos desechables que pueden ser cortados del progreso y del estado que avanza a la modernidad. El poder político convierte a estos cuerpos en basura, mientras que el pensamiento creativo de los personajes y del autor convierten los cuerpos en elementos de transformación social que no llegan a concretar un cambio sustancial. Es por eso que la represión del Estado atañe a la sexualidad y es por eso mismo que la sexualidad fue una de las preocupaciones primordiales en esta época.

García Ponce reflexiona y piensa constantemente desde un cuerpo disfuncional debido a la enfermedad, pero se inserta en un contexto social donde el poder ha "enfermado" a los cuerpos con los artefactos represores. La propuesta de García Ponce es precisamente limpiar, sanar el cuerpo personal para impactar *negativamente* a la sociedad y poder generar un nuevo cuerpo social. Mucho de lo que esta novela presenta es esa reconfiguración de la sociedad a través del intelecto pero el estado mismo se encarga de evitar que la sociedad se transforme en términos que el poder no controla.

6.0 CONCLUSIONES

Uno de las principales satisfacciones al realizar esta investigación fue el de tener una idea más clara del panorama intelectual de mediados del siglo XX en México. Esta época fue un tiempo donde los debates intelectuales cobraron una seriedad y profundidad sin precedentes en la historia de las letras mexicanas. Se polarizaron y se radicalizaron los debates de las ideas y florecieron las revistas literarias donde se comentaban una gran diversidad de temas que competían al arte y a la filosofía.

Juan García Ponce es una figura central para comprender estos debates y el pulso intelectual de dicha época. La manera en la que el autor yucateco encuentra un camino que cubre resquicios en el campo literario demuestra una buena conciencia histórica y un conocimiento de las diferentes líneas de pensamiento que hasta entonces se habían desarrollado en México principalmente pero también en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa.

La necesidad del autor de *Crónica* por emprender proyectos intelectuales demandantes, como editar tres revistas a la vez, traducir, escribir y mantener una copiosa producción literaria, dan cuenta de ello. Sus constantes muestras de desacuerdo con el panorama intelectual muestran este desarrollo intelectual. Esa constante posición de desacuerdo es un ejercicio intelectual que aprendió de la teoría crítica, de la que abrevó desde temprana edad y de la que estuvo interesado en dar a conocer a través de sus revistas y traducciones.

Sus temas y estilos literarios demuestran esa afiliación con esta genealogía de pensamiento. A través de la lectura de su narrativa y de la comprensión de sus ensayos podemos ver de manera clara que había mucho de la negatividad asimilada de T. W. Adorno y de Marcuse. Por eso García Ponce se llama a sí mismo "iconoclasta" y por eso mismo, coincidiendo con las ideas que he referido de Edward Said, sus escritos tienden a una saturación de cultura, donde abundan las referencias a la música, la filosofía, la literatura y a las artes plásticas.

Esta manera de asumir la escritura se convierte en el envés de la literatura nacional y de la literatura comprometida; y como ya lo aclaramos, no por esto su literatura se desentiende del ámbito nacional ni de un interés genuino en operar cambios importantes en la sociedad. Su producción cultural no es comprometida en términos del realismo social sino de una reconfiguración de la experiencia literaria que impacte en la sociedad y que mueva al lector hacia algunos cambios.

Dicha reconfiguración lo convirtió en una figura intelectual compleja, puesto que estaba interesado en operar de maneras más estratégicas que la simple confrontación panfletaria, el realismo exacerbado o el activismo callejero, como lo hicieron entonces Revueltas y algunos otros escritores abanderados con el compromiso. Esto también le confirió bastantes contradicciones a sus prácticas literarias, sobre todo porque él se decía universalista pero omitió por completo las corrientes de pensamiento y las literaturas que venían de culturas indígenas.

Su distanciamiento con el tipo de prácticas culturales y literarias de la urbe fueron criticadas en su momento por intelectuales que no tenían en claro sus constantes contribuciones a la producción cultural o que simplemente estaba en desacuerdo con sus posturas, pero en buena medida es innegable que García Ponce participó en causas comprometidas socialmente. García

Ponce acercó al “lector comprometido” obras e ideas filosóficas capitales para la comprensión de la situación social y económica por la que atravesaba el mundo.

Debemos señalar que la obra de García Ponce en sus afanes de representar lo urbano, cayó en la contradicción de incluir las culturas originarias como parte de los problemas sociales. Así pues, está hablando de la situación del 68 en la Ciudad de México pero no menciona la relación que tuvo este movimiento con acontecimientos sociales que no fueron ocurrieron en la ciudad, como la Guerrilla de Lucio Cabañas.

Algunas de las obras y la postura crítica del autor que nos ocupa fueron tan complejas que no resultó tan difícil domesticar su lectura. *Crónica de la intervención* cuenta con pocos lectores debido a su extensión y los retos que plantea al lector. Es por eso que la crítica recuerda más la encantadora figura de "El gato" que los personajes humanos de *Crónica* que cumplieron de algún modo la misma función que el felino: la de mediar la sexualidad y los afectos de alguna pareja.

Al sistema oficial de la interpretación le resultó fácil limar las lecturas más ásperas que surgieron de la pluma del autor yucateco. No es difícil encontrar a algún atrevido por ahí que cite la primera línea de la novela, pero sí es difícil encontrar a un sensato que la haya leído y reflexionado con detenimiento. Es por eso que ante los ojos del panorama literario de México *Crónica* se reduce a una novela erótica.

Esta etiqueta erótica está desprovista de las muchas referencias ritualísticas y ritualizadas y en esta carencia se la está extirpando de su contexto histórico pues esta pervivencia de un mundo sagrado en relación con el sexo dentro de esta modernidad secularizada, es un juego que de manera consciente representa ese intento por recobrar experiencias trascendentales. De este juego y su posibilidad, García Ponce está plenamente consciente. No en vano además de volver

en sus narraciones una y otra vez sobre este recurso estético, también reflexiona sobre esto en varios ensayos.

La conciencia histórica que presenta es ejemplar. De su mundo religioso y sacro hará burla y, al mismo tiempo, una parte fundamental de su vida. Los rituales cotidianos a los que se vio obligado a asistir, le trazaron una dimensión sustancial sobre la repetición y sobre la relación con el mundo. Es por eso que echar mano de la teoría del *embodiment* no nos parece tan atrevido. La ritualización está conectada con una esfera del pensamiento, que se quiera o no, opera fuera de la visión consciente.

Es difícil que la historia llegue a borrar en pocos siglos de modernidad, las inercias religiosas y el pensamiento mágico que ha acompañado al ser humano desde hace miles de años. Hacia esto nos conduce esta teoría, la cual se estudia actualmente en el campo de los rituales religiosos que aún se practican. Los rituales de curación funcionan o no. Al igual que el misterio de la transustanciación se cumple o no durante la comunión, pero que determina la validez del ritual es la actitud de quién lo realiza frente a las posibilidades del evento.

Nadie sabe cómo García Ponce sobrevivió más de 35 años de lo que le pronosticaron los médicos. Pero puesto que nadie lo sabe, puedo atreverme a pensar que su actividad literaria realizada con cierta impregnación de lo sacro, aunada al poder primordial de las energías sexuales, contribuyeron en algo a mantenerlo con vida. La extensión de su proyecto más ambicioso que es *Crónica* nos puedan dar alguna idea de esto. Es difícil pensar que se haya propuesto escribir una novela para no terminarla.

No es difícil pensar que García Ponce haya estado inmerso en reflexiones de esta índole, puesto que Marcuse en *Eros y civilización* entabla una detallada reflexión sobre Estética y se detiene a revisar la manera en la que Kant insiste en separar de manera artificial la razón práctica

de la sensible. Marcuse insiste sobre una reconfiguración de la sensibilidad en varios de sus libros y esta reconfiguración apunta hacia una concepción holística del ser humano.

Tampoco nos debe resultar extraño que el erotismo haya sido una base importante en su obra. Este elemento tuvo una gran importancia durante su época, por eso las revoluciones sociales giraron en torno a este elemento. Los textos de García Ponce son revolucionarios en ese sentido. La muestra más clara la tenemos en su declaración a favor de desechar la tradición humanista de occidente.

Dentro de esta necesidad se vuelve patente una percepción clara de la historia de las ideas en occidente. Romper con el humanismo, según vemos en su percepción, sería acceder a una posibilidad de emancipación del peso de la cultura patriarcal, opresora y capitalista de su tiempo. Minar al humanismo significaba crear a un nuevo sujeto que fuera menos "sujeto", menos aislado y con una mayor capacidad de asociarse en lo colectivo.

La sexualidad es el mejor vehículo para lograr esto porque la revolución que propone era una revolución de los cuerpos. Coinciden nuevamente su condición física con sus aspiraciones filosóficas y literarias. Se trata de enfrentar una condición de un cuerpo oprimido que no tiene manera de articularse en relación con otros cuerpos de manera libre y para ello tiene que operar un cambio radical.

El rompimiento en las relaciones sexuales y afectivas binarias es la forma más concreta para lograra esto. La dinámica sexual que logran los personajes de *Crónica*, los mantiene en constante movimiento corporal y también en constante reflexión. Lo que queda claro en esto es que la apertura sexual nos mantiene conceptualizando no sólo la relación con el cuerpo, sino los usos de las energías corporales, la identidad personal y la manera en la que uno funciona y se inserta en la sociedad.

Esta dinámica de movimiento constante atenta contra los fundamentos del estado. Erotizar e intelectualizar a una sociedad sería restar poder y capacidad de gestión a los estamentos del poder. Por eso la solución en México (y otros países latinoamericanos) siempre ha sido apagar violentamente los intentos de esta índole.

La obra de García Ponce es sumamente subversiva. Desde el punto de vista del orden social esto representaba una postura problemática, puesto que en esta novela –y en su obra en general–, la familia ocupa un lugar de muy poca importancia. Los modos de producción de los personajes están en relación con el ocio que tendrán y la relación hacia el Estado es de un profundo escepticismo.

La literatura de nuestro autor es anti social, anti humanista y mina las relaciones jerárquicas del Estado con los sujetos. El erotismo o la pornografía que aparece en *Crónica* se disfrutan y se asumen desde el intelecto. Esto rompe la dualidad kantiana y los personajes tienen una percepción integral de su vida sensible y de su vida racional.

Debido a estas razones encontró en los pensadores de la teoría crítica, el sustento teórico para relacionarse con la literatura y con el mundo. Traducirlos y darlos a conocer tenía esta misma intención tóxica. Los que entonces leyeron a Marcuse en español lo leyeron traducido por García Ponce, generalmente activistas que hicieron frente desde muchas trincheras al Estado.

Traducir a Marcuse fue una manera de traer a la calle el germen de la emancipación. Gracias a la circulación de este tipo de ideas utópicas, muchas personas pudieron crear soluciones y a pesar de que el discurso nacional declaró terminado el movimiento estudiantil después de la masacre, los logros del activismo fueron muchos. Los activistas de los años 60 ganaron mucho terreno al Estado en cuanto a derechos humanos, ganaron espacios para la

expresión artística, y encontraron a través de estas maneras recordar a los estamentos del poder que la resistencia está y estará viva.

La creación de una nueva sensibilidad propuesta por Marcuse –y nuestro autor–, no se logró completar en los términos que ellos deseaban, pero tampoco murió ni desapareció por completo. Son muchas las maneras en las que las ideas y las sensibilidades que García Ponce y Marcuse crearon e introdujeron, se manifiestan en la vida intelectual y social de México.

A pesar de que la historia omite de su narrativa sus contribuciones y que en muchos casos la crítica literaria la secunde, existe una latencia subversiva en la obra de García Ponce que difícilmente será apagada. Pero sobre todo en *Crónica de la intervención*, donde se demuestra una formación filosófica profunda. Detrás de esta obra está una manera efectiva de ajustar cuentas con la historia, pero no sólo con la historia de México sino con la historia de las ideas.

Aceptar la negatividad que Adorno y Marcuse proponían era aceptar que la modernidad había sustentado su legitimidad en falacias y verdades a medias; era también aceptar que estas contradicciones debían ser señaladas, evidenciadas y minadas. Por eso esta novela alude a la Historia como disciplina en varias ocasiones, por eso toca de manera recurrente el asunto de la veridicción narrativa, por eso escoge uno de los episodios más oscuros de la vida nacional de México para hacer patente su perspectiva.

Los personajes son sintomáticos de la época que viven y responden a una realidad histórica concreta y son utilizados para aludir situaciones y procesos sociales que fueron ocultados por el gobierno. *Crónica* es un artefacto de denuncia histórica, pero el hecho de que los episodios más oscuros y siniestros son retratados con mucha precisión, como la misma represión a los estudiantes y la ulterior matanza. Por eso García Ponce nos pone en el centro de la plaza de Tlatelolco y por eso Anselmo y Mariana mueren enfrente del lector; son un recordatorio

completamente sensible de que no debemos olvidar que ese día el Estado mató el erotismo, el intelecto, la belleza y muchas otras pulsiones vitales de la sociedad: la juventud.

Esta novela es a la vez un recordatorio también para el Estado de que en verdad todos supimos y todos conocemos la historia que nunca pudo ni logrará ocultar y de que los esfuerzos por negar estos procesos sociales serán imposibles mientras haya memoria y obras como *Crónica*.

OBRAS CITADAS

Adorno, Theodor W. *Negative Dialectics*. Trad. E. B. Ashton. New York: Continuum, 1983.

Adorno, Theodor W. *Philosophy of New Music*. Trad. Robert Hullor-Kentor. Minneapolis: U of Minnesota, 2006.

Adorno, Theodor W. "Reconciliation under Duress." *Aesthetics and Politics*. Ed. Frederic Jameson. London: Verso, 1980. 151-76.

Albarrán, Claudia, y Rose Corral. "Conversación Con Juan Vicente Melo." *Revista Universidad De México* XLVI.482 (1991): 18-24.

Albarrán, Claudia. "Sergio Galindo su generación." *La palabra y el hombre* 98 (1996): 7-23.

Aldaco, Mariza. "La noche: El 'yo evocador'" en Brú, José. (Compilador) *Acercamiento a Juan García Ponce. Premio Juan Rulfo 2001*, 33-43.

Aranda Luna, Javier. "Siete propuestas para acercarse a Juan García Ponce." *Juan García Ponce -Entrevistas-*. Web. 12 feb. 2014.

Arenas Monreal, Rogelio. *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*. Ed. Aralia López Gozález. México, D.F.: Colegio De La Frontera Norte, 1990. 63-68.

Arredondo, Inés. *Obras completas*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1988.

Arvizu Arrijoja, Juan. "José Revueltas, un intelectual de la izquierda Radical mexicana." *El Universal*. N.p., 18 ago. 2008. Web. 16 oct. 2013.

Bakhtin, M. M. *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*. Trad. Vadim Liapunov. Austin: University of Texas, 1990. Print.

Bataille, Georges. *Erotism: Death & Sensuality*. Trad. Mary Dalwood. San Francisco: City Lights, 1986.

Batis, Huberto. *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*. México, D.F.: CONACULTA, 1994.

_____. *Por sus comas los conoceréis: revistas y suplementos literarios*. México, D.F.: CONACULTA, 2001.

Balderston, Daniel "'Sexualidad y revolución': en torno a las notas de El beso de la mujer araña. *El beso de la mujer araña*: Edición crítica. ALLCA/Archivos, Paris. 564-573.

Bell, Catherine M. *Ritual: Perspectives and Dimensions*. New York: Oxford University Press, 2009.

Bell, Steven M. and Juan García Ponce. "Entrevista". *Hispanamérica*, 15. 43 (abr., 1986), 45-55.

Benjamin, Walter. "The Task Of The Translator". *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. Verso: New York, 1999.

Blanchot, Maurice. *The Book to Come*. Trad. Charlotte Mandell. Stanford, CA: Stanford University Press, 2003.

Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Trad. Susan Emanuel. Stanford, CA: Stanford University Press, 1996.

Bru, José, ed. *Acercamientos a Juan García Ponce*. Guadalajara, Jalisco, México: Universidad De Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, 2001.

Cadena, Agustín. "Medio siglo y los sesenta." *Difusión UAM*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2 sept. 1998. Web. 3 ago. 2013.

Calderón, Carolina. "Una entrevista con Juan García Ponce" Rivas, Vélez José Luis. ed. *Juan García Ponce y la generación del medio siglo*. Xalapa, Veracruz, México: Universidad Veracruzana, Instituto De Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1998. 17-35.

Castañeda, Luis M. *Spectacular Mexico: Design, Propaganda, and the 1968 Olympics*. Minneapolis: U of Minnesota, 2014

Cohn, Deborah. "The Mexican Intelligentsia." *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 21.1 (2005): 141-82.

Cruz, José Luis. "Grupo Hiperión: el mexicano en busca del mexicano." Diss. Universidad Autónoma Metropolitana, 2008.

Csordas, Thomas J. *Body/meaning/healing*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.
_____. *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.

_____. "Embodiment as a Paradigm for Anthropology". *American Anthropological Association*. 1. 1. (mar. 1990) .5-47.

Díaz y Morales, Magda. *El erotismo perverso de Juan García Ponce: lenguaje y silencio*. Xalapa, Ver., México: Universidad Veracruzana, 2006.

Domínguez Michael, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. II*, México: FCE, 1996.

Dunn, Catherine. "Technicolor 1968." *1968 Olympics Mexico*. N.p., julio 2008. Web. 15 enero. 2014.

García Ponce, Juan. *De Ánima*. México: Montesinos, 1984.

_____. *Ante los demonios: a propósito de una novela excepcional: los demonios de Heimito Von Doderer*. México: UNAM, 1993.

_____. *Apariciones: antología de ensayos*. México: FCE, 1987.

_____. *Crónica de la intervención*. Barcelona: Bruguera, 1982.

_____. *Crónica de la intervención*. México D.F.: FCE, 2002.

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

_____. "Entrevista." por Steven M. Bell. *Hispanamérica* (abril. 1986): 45-55.

_____. *Figura de paja*. México: Joaquín Mortiz, 1964.

_____. *El gato*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.

_____. *Inmaculada o los placeres de la inocencia*. México: FCE, 1989.

_____. *Palabras sobre palabras*. México, D.F.: Nueva Imagen, 2001.

_____. *Pasado presente*. México: FCE, 1993.

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

_____. *Teología y pornografía: Pierre Klossowski en su obra*. México: ERA, 1975.

Herbert Marcuse on the Frankfurt School: Section 1 of 5. Dir. Herbert Marcuse. Perf. Bryan Magee. *YouTube*. YouTube, n.d. Web. 14 July 2014.

Heidegger, Martin. *The Origin of the Work of Art*. Waterloo: University of Waterloo, 1963.

Hernández Muñoz, Lura. "La Verticalidad Del Deseo: 'El Gato' De Juan García Ponce." *Http://www.garciaponce.com.Web.<http://www.garciaponce.com/lecturas/index.html>*.

Hughes, Bill. "Disability and the Body." *Disability Studies Today*. Ed. Michael Oliver. Cambridge, UK: Polity, 2002. 58-76.

Klossowski, Pierre. *La Vocation Suspendue*. Paris: Gallimard, 1950.

Johnson, David. "Of the Soul, Translation, and History in Juan Garcia Ponce." *Chasqui* 18.2 (1989): 28-35.

Johnson, Mark. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: University of Chicago, 2007.

Lugo, José Antonio. *La inocente perversión: mirada y palabra en Juan García Ponce*. México, D.F. : El Centauro, 2007.

Mahler, Andreas, "Stadttexte-Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution". *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*, Heidelberg: Winter, 1999. 11-16.

Marcuse, Herbert. *Un ensayo sobre la liberación*. Trad. Juan García Ponce. México: Joaquín Mortiz, 1968.

_____ *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la Sociedad Industrial Avanzada*. Trad. Juan García Ponce. México: Joaquín Mortiz, 1968.

_____ *Eros y civilizacion*. Trad. Juan García Ponce. México: Joaquin Mortiz, 1965.

_____ *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston: Beacon, 1966. Print.

_____ *An Essay on Liberation*. Boston: Beacon, 1969.

- _____ *One Dimensional Man*. London: Sphere, 1968.
- Martínez Carrizales, Leonardo. *la gracia pública de las letras: tradición y reforma en la institución literaria de México*. Puebla: Secretaría De Cultura, 1999.
- Mejía, Iván. *escritos sobre cultura y arte contemporáneo*. México: Pluma Roja, 2009.
- _____ "Juan García Ponce y su generación." *Http://sites.google.com*. Web. <<http://sites.google.com/site/contemporaryartcriticism/home/escritos-sobre-arte/juan-garca-ponce-y-su-generacin>>.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Trad. Colin Smith. New York: Humanities, 1962.
- Molinos, Miguel de. *Guia Espiritual*. Madrid: Editora Nacional, 1977. Print.
- Monsiváis, Carlos. "La contradicción suspendida." *La Escritura Cómplice: Juan García Ponce ante la crítica*. Ed. Armando Pereira. México, D.F.: UNAM, 1997. 46-48.
- Osorio, Amparo. "Entrevista a Juan García Ponce.": *Entrevista a Juan García Ponce*. N.p., 19 Oct. 1993. Web. 30 Sept. 2013.
- Paul, Carlos. "La Jornada." *La Jornada*. N.p., 23 sept. 2002. Web. 20 abril. 2013.
- Pellicer, Carlos. *Espiga de junio: Antología*. México: El Colegio De México, 1998.
- Pellicer, Juan. *El placer de la ironía, leyendo a García Ponce*. México. UNAM. 1999.
- Pereira, Armando, and Claudia Albarrán. *Diccionario de Literatura Mexicana: Siglo XX*. México: Universidad Nacional Autónoma De México, Instituto De Investigaciones Filológicas, 2000.

_____. "La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana." *Literatura Mexicana* VI.1 (1995): 187-212..

_____. "La polémica entre nacionalismo y universalismo en la Revista Mexicana de Literatura." *Literatura Mexicana* XI.1 (2000): 191-221.

Posadas, Claudia. "Las Metamorfosis De Juan García Ponce." *Juan García Ponce - Entrevistas-*. N.p., n.d. Web. 04 mayo 2013.

Pozas Horcasitas, Ricardo. "La *Revista Mexicana De Literatura*; La ruptura en las letras 1955-1965." *Fractal* 47 (2007): 109-16.

Quiroga Costilla, Cuitáhuac. "La escritura de Juan García Ponce". *Acercamientos a Juan García Ponce*. José Brú. Compilador. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2001. 34-50.

Rama, Angel. *La Ciudad Letrada*. Hanover: Ediciones Del Norte, 1984.

Rivas, Vélez, José Luis. ed. *Juan García Ponce Y La Generación Del Medio Siglo*. Universidad Veracruzana, Xalapa. 1998.

Rodríguez, Raúl. *Mexico's Ruins: Juan García Ponce and the Writing of Modernity*. Albany: State U of New York, 2007.

Rosado, Juan Antonio. *El engaño colorido y otros ensayos literarios*. México, D.F.: UACM, 2003.

Ruy Sánchez, Alberto. *Cuatro Escritores Rituales: Rulfo, Mutis, Sarduy, García Ponce*. Toluca: Instituto Mexiquense De Cultura, 1997.

Said, Edward W. *On Late Style: Music and Literature against the Grain*. New York: Pantheon, 2006. Print.

_____. *Beginnings: Intention and Method*. New York: Columbia UP, 1985.

_____. *Representations of the Intellectual*. New York: Vintage, 1996.

_____. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard UP, 2000.

Stallybrass, Peter, and Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1986.

Steinem, Gloria. "Erotica and Pornography: A Clear and Present Difference." *Ms.* (1978): 43-53.

Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford UP, 1992.

Venuti, Lawrence. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge, 1998.

_____. *The Translation Studies Reader*. London: Routledge, 2000.

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

Žižek! Dir. Astra Taylor. Perf. Slavoj Žižek. Hidden Driver Productions, 2005. DVD.