

**BRUCE-  
NOVA**

## **ENTREVISTA A JUAN GARCIA PONCE** ●●●●●●●●●●

**B. N.**— Juan, se te suele hacer la crítica de que eres un escritor tradicional, ¿Qué opinas de esa crítica?

**G. P.**— Soy un escritor tradicional. La literatura crea tradición. Depende de qué se entienda por eso. Todo hecho de escribir es un intento de crear tradición. Creo que cuando la crítica profesional dice que uno es un autor tradicional, lo hace en un sentido peyorativo. Quiere implicar que uno sigue las fórmulas establecidas, y por lo tanto no es innovador. Bueno, yo abomino a los innovadores. Mi literatura trata de establecer un ritmo de lenguaje mediante el cual se expresan emociones, ideas, sentimientos, que de ninguna manera son tradicionales, como puede comprobar cualquiera que lea mi literatura. Ahora, es el hecho de estar en contra de ese criterio que dice que soy un escritor tradicional, el que me hace decir que soy un escritor tradicional en un sentido positivo en lugar de peyorativo. Me parece que toda la gran literatura lo que hace precisamente es crear tradición. Crear tradición no es seguir la tradición, sino hacer una nueva.

**B. N.**— Es que se suele decir que García Ponce escribe como se escribía hace treinta años.

**G. P.**— ¿Cómo quién escribía hace treinta años? Ojalá García Ponce escribiera como hace treinta años si pensamos que Musil dejó de escribir en 1942. Ojalá, verdaderamente, si pensamos que Blanchot escribió sus mejores obras hace treinta años. Es un problema totalmente distinto. Estoy definitivamente en contra de la idea de Vanguardia. Me parece una idea que no es de vanguardia. La Vanguardia sí es de hace treinta años; la idea de que hay que innovar. Nunca he pretendido innovar. De pronto, uno tiene que apartarse de ciertas formas tradicionales, tal vez, porque se le presenta una necesidad de respiración de sus personajes, del lenguaje en que se muestran esos personajes. ¿Podemos pensar que mis novelas son tradicionales? Bueno, perfecto, pero en otros términos. Cuando yo propongo que la unión es adulterio, ¿es una idea tradicional? Lo que ocurre con mi literatura, o aquella corriente en que trato que esté mi literatura, es que es tan poco tradicional que la gente que no sabe lidiar con ella, porque sólo tiene el lenguaje establecido de la vanguardia, dice que es tradicional para desembarazarse de ella. La vanguardia es un cliché; un abominable cliché.

**B. N.**— Mucho del supuesto boom es eso, ¿no?

**G. P.**— Lo mejor, lo más correcto del boom, es que es supuesto. Ya en serio, es uno de los aspectos fáciles de la pseudo-crítica: la clasificación de la literatura, que a lo único que aspira es a poder inscribirse dentro de la propia clasificación que está creando. Creo que la gran literatura, la buena, resiste todo intento de clasificación. ¿Es *El hombre sin cualidades* una novela tradicional? Pues claro que lo es, sin duda alguna. O sea, Musil pretende ser un autor tradicional con una mala voluntad, con esa malevolencia que jamás advierten los críticos ingenuos, que necesitan que les diga

que no soy tradicional. Por eso siempre empiezo diciendo que soy un autor tradicional.

**B. N.**— ¿Quién es para ti el mejor escritor actual?

**G. P.**— Borges, Borges y luego Borges. Si vamos a hablar del mejor escritor, término que ya de por sí es difícil, yo digo Borges, simplemente, porque es el que impone niveles no sólo en la literatura latinoamericana, sino en la literatura. Cuando Borges escribe una cosa como "La nueva refutación del tiempo" está anticipando millones de cosas. Ahora, no creo que lo importante sea el hecho de anticipar; lo importante es que haya pensado esas cosas y las haya expresado. Pensar, muchos pensamos. Lograr expresar lo que pensamos, poquísimos.

**B. N.**— Vienes elaborando desde el principio una temática del problema de la unión amorosa, ¿cómo ha evolucionado?

**G. P.**— Mira, con lo que no estoy de acuerdo es con la suposición de que vengo elaborando una temática.

**B. N.**— Bueno, mejor dicho, se viene elaborando.

**G. P.**— Tal vez, pero eso le toca verlo a los lectores. En mi caso, los libros no son nunca el resultado de una voluntad de hacer evolucionar una temática, sino que me los escupen encima; son el resultado de mis propias necesidades, de mis exigencias, y distan mucho de tener una unidad temática. Lo que pasa —me parece ahora, al cabo de tanto tiempo— es que soy un autor de manías, y las manías no cambian. Si no, dejarían de ser manías. A mí me interesa precisamente ver las posibilidades que el lenguaje tiene de expresar situaciones que todavía no corresponden de ninguna manera al concepto del individuo. Creo que el amor es contrario absolutamente al principio de identidad que rige las relaciones. He llegado a ver que en mis obras se impone esa idea. ¿Cómo ha evolucionado esa temática? Realmente yo no lo sé. No sé, porque con mucha frecuencia vuelvo atrás. Pienso: ya lo dije. Pues, si ya lo dije, quiero volver a decirlo.

**B. N.**— Me refiero a esa diferencia marcada entre *La casa en la playa* y *La presencia lejana*.

**G. P.**— Bueno, la diferencia marcada será, en última instancia, producto, si soy sincero, de una voluntad exterior. Cuando hice *La presencia lejana* me dije: "voy a ser el escritor que quiero ser; no me importa qué tan extraño o qué tan ridículo o contrario a las convenciones, tanto literarias como morales, parezca ser, quiero ser el autor que me dicta mi sensibilidad". Y en *La presencia lejana*, si tú quieres, puede ser de alguna manera más libre que *La casa en la playa*; aunque incluso en *La casa en la playa* siempre me encontraba con que mi sensibilidad estaba traicionando el concepto tradicional de las cosas. No tengo la culpa de ser anormal. Pero, ¿qué significa ser anormal? Estar fuera de las normas; tratar de crear nuevas normas; tratar de imponer su norma en lugar de seguir las normas, ¿no? En ese sentido soy un anormal.

**B. N.**— El erotismo es muy importante en tu obra.



G. P.— El erotismo es muy importante en la vida. Si no hubiera erotismo, se acabaría la vida simplemente; cesaría la reproducción.

B. N.— ¿Hay una relación entre la reproducción y el erotismo?

G. P.— Una relación involuntaria. Creo que el erotismo nace de la voluntad de hacer de la reproducción algo perverso, por lo tanto, evitarla. Es el sentido que tiene en el ser humano. Los animales no tienen erotismo, tienen sexualidad. Pero sí hay una relación de alguna manera, porque es muy significativo que la vida es más fuerte y que el erotismo termina siendo un instrumento de la vida, aunque cuando la voluntad erótica sea una voluntad contraria a las leyes naturales de la vida. Pero de todas maneras, lleva hacia la naturaleza.

B. N.— Es el sentido perverso del erotismo.

G. P.— El erotismo, quizá, es siempre perverso, de alguna manera. Pero la sexualidad es el vehículo del erotismo y la sexualidad es siempre natural. ¿El erotismo implica una cierta inteligencia? Tal vez. ¿Por eso está relacionado con la muerte?

B. N.— Con la conciencia de la muerte.

G. P.— Con la muerte.

B. N.— En tu obra, sobresale la despersonalización del erotismo.

G. P.— Yo me pregunto si el erotismo, en lo que tiene de relación con lo sexual, no es siempre despersonalizado. Pero en mi obra se hace un *leitmotiv* que aparece siempre. Pero hay que pensar qué significa, qué es el hecho de una obra para el que está haciendo la obra. Estuve meditando sobre eso y llegué a una conclusión definitiva —que por lo tanto debe ser falsa— que el que escribe con algún fin, está utilizando la escritura para llegar a ese fin; o sea, el que escribe un libro de medicina se está sirviendo del lenguaje para llegar a una serie de enunciados que permitan la comunicación de una serie de verdades X o Y; pero el que escribe por escribir, escribe porque al escribir simula que vive y entonces escribe una actividad erótica; y por lo tanto, está, tal vez, relacionado con la muerte, porque tiene que ver con la vida. ¿Verdad? El que escribe, cambia la “realidad”, entre comillas, por una realidad imaginaria; pero, para a través de esa realidad imaginaria, tocar la realidad real. Y no porque yo crea en el prestigio de la realidad real, sino porque precisamente la manera de llegar a la realidad es la imaginación, y la imaginación es erótica. Sin imaginación no hay erotismo; sin erotismo no hay literatura; sin literatura no hay imaginación.

B. N.— Ese tocar la realidad a través de las realidades imaginarias también sería plantear distintas posibilidades, porque tu literatura también se podría ver como una literatura de posibilidades.

G. P.— Como el campo de lo posible. Es una idea de Musil, pero mi literatura es un plagio de Musil en los más altos casos.

B. N.— Por ejemplo, lo que ofreces como una relación amorosa en *Unión* es otra posibilidad de la unión.

G. P.— Sí. Es una posibilidad que es literaria, precisamente, porque



trata de enriquecer y cambiar el sentido del lenguaje. Si yo hago una novela que se llama *Unión* y lo que nos cuenta es lo que tradicionalmente se entiende por desunión, si vamos a escuchar a mi novela, estoy cambiando el sentido de la palabra unión. En eso consiste la literatura que se dirige hacia el campo de lo posible. Todavía no son realidades aceptadas, sino que propone formas distintas de la realidad.

**B. N.**— Por eso digo que tu literatura es una de posibilidades que son reales dentro del espacio que creas con ella.

**G. P.**— Dentro del espacio literario. Pero, el espacio literario, ¿tiene lugar? No tiene lugar en la sociedad establecida. Propone diferentes medios de vida. Por eso creo que efectivamente la literatura no tiene lugar y allí está el problema: ¿cuál es la realidad de la literatura como cultura? Casi toda la literatura contemporánea está en contra de la cultura. Pero eso es una herencia de Nietzsche y es ya cultura.

**B. N.**— En lo que se podría llamar tu segunda época, después de *La casa en la playa*, hay esa presencia del objeto, como en *El libro*, ¿quieres comentar acerca del papel del objeto en tu obra?

**G. P.**— Sí hay esa presencia del objeto; pero en primer lugar, es muy difícil dividir mi literatura en una y otra época. Por ejemplo, en "La noche" ya está una defensa de la locura, del voyeurismo, que de alguna manera correspondería, en términos literarios, a la segunda época. Pero es que a un autor no se le puede dividir así tan fácilmente. Ahora, sí es cierto que en un momento dado, traté de acentuar la permanencia, el valor de la realidad de los objetos como la aspiración de las personas. En ese sentido se encuentra el carácter distinto de algunos personajes: en esa aspiración a que sus actividades más auténticas los conviertan en objetos; o sea, que los saquen del tiempo y coloquen en el espacio.

**B. N.**— ¿Quieres hablar un poco más del encuentro a través del objeto?

**G. P.**— No es el encuentro a través del objeto, es el encuentro mediante la persona convertida en objeto. En *La cabaña*, Claudia encuentra el amor cuando se hace tan impersonal, tan neutra, tan objeto como la cabaña; o sea, cuando encuentra el estado de éxtasis del erotismo, del amor o de las experiencias místicas. En ese sentido los objetos han cobrado una singular importancia en

mi literatura, en el sentido en que los personajes de pronto aspiran a convertirse en objetos. Una página que considero definitiva en *Unión* es el momento en que el personaje está mirando por la ventana en la casa de huéspedes, donde primero vive con su marido y de pronto dice que se siente como uno de los objetos de la habitación; que es alguien a quien José, su marido, va a llegar a habitar. Y finalmente José habita en ella, en el sentido místico de Santa Teresa, en el sentido de *Las moradas*. Por algo se llaman *Las moradas*.

**B. N.**— En *La cabaña*, Claudia siente la tentación de quedarse en el objeto. . .

**G. P.**— Se queda en el objeto. Y porque se queda en el objeto, no puede regresar al mundo. No tiene ya absolutamente identidad como Claudia, sino que Claudia ha sometido su identidad a una generalidad, podemos decir a esa generalidad del bosque, de la cabaña, del mundo, en que encuentra la vida de la muerte.

**B. N.**— Pero en un momento tiene la tentación de convertir la cabaña en tumba y quedarse en ella; o sea, quedarse en la muerte.

**G. P.**— Eso sería llevar la cabaña al mundo; visitarla como uno visita el cementerio. Pero ella es la vida de la cabaña. Es lo que dice al final; ella es la vida de su amor.

**B. N.**— Y es el erotismo lo que la lleva a ese final, ¿no?

**G. P.**— El erotismo en tanto el olvido de sí. Es la sexualidad, casi me atrevería a decir, pero sí, la sexualidad perversa, o lo que se entiende por perversa.

**B. N.**— De nuevo es el problema del uso de un lenguaje común, cambiándole el sentido a la palabra *perversa*.

**G. P.**— Es lo que en última instancia hace la literatura incomunicable. Muchas veces he temido —con alegría— que mis obras son incomunicables, en el sentido en que están empleando el código establecido de signos cotidianos que es el lenguaje, porque es el único medio de que dispongo, para ampliar el significado que nos propone ese código. ¿Con qué cuenta el escritor para realizar esto? Tan sólo con una operación que tiene un carácter absolutamente irracional; por eso uno opta por el arte y no por el discurso conceptual. Porque de lo que se trata es de vencer al lector, mediante la emoción que experimenta, de que los personajes tienen razón. Eso implica una exigencia por parte del lector. El



lector, en el sentido de emoción, debe sentir y preguntarse: ¿por qué siento una simpatía, un movimiento de identificación con este personaje que está haciendo cosas que naturalmente abomino? Y entonces, si es un verdadero lector, debe cambiar, a través de esa simpatía, la naturaleza de su relación con las cosas.

B. N.— Hemos hablado en otras ocasiones de cómo tomas una palabra como *sacrificio* o *víctima*...

G. P.— O *unión*.

B. N.— Sí. Lo que pasa es que el lector entra a la lectura con su definición de la palabra, pero luego las acciones que le pones en frente...

G. P.— Invierten el sentido. Entonces uno puede elegir no ser lector, no participar en el libro y quedarse con la idea de unión que tiene. Puede, por el lado contrario, hacer que le cambie el significado de esa palabra. Allí es donde las relaciones por el campo de la emoción entran al campo de los significados del lenguaje y se hacen comunicables, siempre cuando tú transformes el lenguaje; lo cual nos vuelve a tu primera pregunta: ¿soy un autor tradicional?

B. N.— Hace tiempo, cuando hablamos de *Encuentros*, me explicaste que los siete relatos, empezando con *La cabaña* hasta los de *Encuentros*, forman una unidad, porque en todos figura el objeto. Después vinieron *Invitación* y *Unión*, ¿hay una diferencia entre los encuentros de los siete relatos y estas dos novelas?

G. P.— Creo que no, absolutamente no. Creo que se trata siempre la misma operación. Probablemente la característica exterior de los encuentros es que yo buscaba un signo fuera de la acción en la cual se encontrara de pronto el sentido de la acción. Donde es más claro, por el hecho del signo buscado, es en *El libro*, porque, después de todo, todas las acciones quieren convertirse en un libro, en literatura; pero buscaba un signo exterior que se convirtiera en la imagen capital alrededor de la cual girara el relato. De alguna manera, en *Invitación* y en *Unión* sigo buscando esa imagen. Lo que pasa es que el signo está más disimulado, en el buen sentido de la palabra. No adrede, sino que está inmerso en la acción misma. En *Invitación*, en último caso, el signo que se busca sería ese signo que lleva la muerte a la vida, que es Beatrice. En *Unión* sería exactamente lo mismo con Nicole. Lo que yo buscaba, de todas maneras, es un signo absoluto. En las novelas anteriores, el personaje se pierde en el signo. En *Invitación* y *Unión*, el personaje es el signo y se pierde en sí mismo, pero porque ya ha adquirido esa calidad de objeto.

B. N.— En su artículo, José de la Colina (*Plural*, núm. 32) dice que la muerte en *Invitación* ya es un fin distinto. No estoy de acuerdo con él cuando dice que esa muerte es un rotundo punto final que cierra un ciclo en tu narrativa. No creo que la muerte funcione así en la novela, sino que es el espacio del encuentro.

G. P.— La muerte que se presenta en *Invitación*, sí. Creo que en

ese artículo de Pepe, que es un magnífico artículo con el que estoy casi totalmente de acuerdo, el punto en que mostraría cierta disidencia es precisamente ese con respecto a la muerte, que me parece una visión precipitada. Pero con todo lo demás, sí. Bueno, el artículo me iluminó sobre algunas cosas que quería decir. Pepe dice, sin decirlo, una de las cosas importantes de lo que yo he buscado que sea mi literatura. Dice que de pronto el personaje de *Unión* se convierte en esa imagen misma que es la literatura, que es el libro. Eso está presente desde *El libro* y es lo que yo quiero hacer, desde luego. Pepe dice, sin decirlo, que lo que pasa es que el personaje deja el tiempo y se convierte en espacio, porque los libros se escriben y existen fuera del tiempo.

B. N.— Para mí, *Unión* es como el resumen de todo lo anterior.

G. P.— Creo que sí, no me aparto para nada.

B. N.— De nuevo nos enfrentamos a una crítica que espera que cada libro sea distinto, nuevo.

G. P.— Todos mis libros son iguales.

B. N.— A propósito de *Invitación*, ¿hay una parodia de Dante?

G. P.— No es parodia. Hay un sentido muy distinto entre parodia y homenaje. Yo creo que toda la literatura occidental a partir de Dante es casi un intento de reescribir *La divina comedia* desde otro lado. Precisamente mi intento quiere ser lo contrario de Beatrice. Beatrice conduce al cielo en *La divina comedia*; Beatrice es el cielo en *Invitación*. Ese es el sentido en que uso los nombres.

B. N.— Y el uso de títulos como *Entrada en materia*, *Cruce de caminos*, *Unión* es rendir homenaje a ciertos autores, ¿no?

G. P.— Son totalmente homenajes y flechas que apuntan hacia mis puntos de partida. Obviamente yo, en *Unión*, parto de la existencia de *Uniones* de Musil; pero de alguna manera porque Musil me lo permite, quiero ir más allá. Creo que de algún modo *Unión* aspira a ir más allá de lo que nos propone "La realización del amor" en Musil. No porque yo pretenda ir más allá de Musil, sino porque precisamente ya que Musil nos propone un campo de experiencia, tú, naturalmente, partes de ese campo de experiencia. Eso lo digo en mi ensayo sobre Musil: Musil nos dice a dónde hay que llegar antes de pensar en partir. ¿Te acuerdas lo que digo en *Entrada en materia* con respecto al título? *Entrada en materia* es un título que ha sido y será siempre de Octavio Paz: "homenaje y profanación", cosa que es otro título de Octavio Paz. Es el título en que Octavio Paz usa un soneto de Quevedo para hacer una serie de variaciones sobre el soneto. Todo verdadero homenaje implica una profanación.

B. N.— Por eso, cuando la crítica dice que no más eres Musil otra vez, se equivoca.

G. P.— No podría ser Musil otra vez. Ojalá fuera Musil otra vez. Lo que pasa es que no llego tan alto.

B. N.— En *Unión*, ¿qué significa que Nicole esté en movimiento al final? ¿Por qué es tan importante el movimiento?





verificar en cada libro, sino que uno escribe un libro llevado por motivos oscurísimos, por necesidad de recrear algo, de volver a habitar un espacio, de volver a estar en él.

**B. N.**— Muchas veces hemos hablado de la fe que el escritor tiene que tener en la palabra como algo que revela por su propia cuenta un sentido, sin que el escritor sepa lo que vaya a revelar. Hay que tener esa fe en la palabra. . .

**G. P.**— Claro, para traicionar a las palabras, para que no quieran decir que sí; o sea, usar las palabras para servir a las palabras, traicionándolas, para apartarlas de lo que significan comúnmente.

**B. N.**— Es la neutralidad de las palabras que creas. En el contexto de tus libros, las palabras no pueden ser negativas ni positivas; se vuelven neutrales.

**G. P.**— Claro. Los libros les dan una connotación vital que está allí. La palabra es dueña de su neutralidad y se preserva en su neutralidad.

**B. N.**— Al principio de *Unión* usas una fotografía, una imagen fija.

**G. P.**— Es una imagen en que se queda fija la movilidad. Eso es lo que está diciendo la novela: “una imagen, un tiempo que fue, que ya no es más”, empieza diciendo la novela, y Nicole recuperará esa imagen. El libro termina diciendo “como la fotografía en que se habían quedado sus dieciséis años”. Ahora, esa imagen recuperada, ¿no es la novela? Es la novela que se vuelve a constituir como una imagen en que la movilidad se encuentra encerrada en la inmovilidad de la novela, donde todo está fijo, y esa fijeza expresa el movimiento.

**B. N.**— Juan, has estado trabajando en distintos aspectos de Klossowski, ¿quieres hablarme de ese trabajo?

**G. P.**— He estado tratando de trabajar lo que yo considero todos los aspectos de Klossowski. Claro, ningún libro es exhaustivo, pero yo traté de abarcar todo, todo Klossowski. Klossowski se me apareció, como se te aparecen siempre los libros, por una fortuita combinación, que afirma lo fortuito, cuando acababa de terminar el libro de Musil. A mí me parece no como una continuación de Musil, sino exactamente lo que tenía que venir después. Me parece maravilloso que Klossowski me acaba de escribir diciéndome qué justo se le hace el acercamiento a Musil.

**B. N.**— También has estado traduciendo a Klossowski.

**G. P.**— Bueno, eso es aparte. Es otra labor que encuentro profundamente satisfactoria; pero porque se trata de Klossowski. Es una especie de homenaje.

**B. N.**— En la novela *El gato*, tienes un diálogo sobre la traducción, ¿quieres hablar del sentido de la traducción?

**G. P.**— Bueno, es que en *El gato* está disimulando modestamente. Traducir allí es escribir.

**B. N.**— Exacto, por eso, ¿cuál es la relación entre traducir y escribir? ¿Es que en ambos figura la impersonalidad?

**G. P.**— Claro, tal como se ve en *El gato* es la impersonalidad.

Cuando tú traduces algo en el sentido que se quiere mostrar en *El gato*, lo que agarras es una realidad dada para transformarla en lo mismo. Cuando escribes una novela, agarras una realidad dada, para transformarla en algo que es lo mismo, no lo otro, sino lo mismo. En ese sentido traducir es como escribir. Cuando traduces por amor a una obra; no cuando traduces mecánicamente. Es lo mismo que te decía antes en relación con el que escribe para comunicar algo exterior a la escritura y el que escribe para comunicar lo que la escritura misma puede comunicar.

**B. N.**— Toda traducción debe ser una acción erótica.

**G. P.**— De apropiación y de entrega a aquello que uno se apropia. Pero de lo que se trata, sobre todo, es que la literatura está siempre diciendo lo que no dice. Por eso existe la posibilidad de traducir. Tú tienes una obra en equis idioma y la traduces a otro idioma. Si la cosa permanece, es porque lo dicho no está dicho en palabras, sino más allá de las palabras. Si no, traducir sería inútil; y escribir sería inútil.

**B. N.**— Y la mala traducción es cuando no aparece esa otra cosa.

**G. P.**— Ah, no hablemos de eso. No importa nada la mala traducción. Además, esa es la crítica literaria en el mal sentido de la palabra.

**B. N.**— ¿Por qué te sientes tan afín a Klossowski?

**G. P.**— No es que me sienta afín a Klossowski. Lo que pasa es que Klossowski *c'est moi*, o yo soy Klossowski, o Musil, o Thomas Mann u Homero. Como dice Borges, todo lector de Shakespeare es Shakespeare; yo soy un lector de Klossowski. No es que haya una afinidad psicológica, aunque probablemente una afinidad psicológica permitió la verdadera afinidad. O sea, en última instancia, me siento afín a Klossowski porque afirma que nadie es nadie, que no hay principio de identidad. Entonces me siento afín a Klossowski porque no puedo ser afín a Klossowski, porque Klossowski no es nadie. Yo tampoco soy nadie. ¿No?

**B. N.**— ¿En qué trabajas actualmente?

**G. P.**— Tengo varios libros ya escritos: el libro sobre Klossowski, que tiene el hermoso título de *Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra, una descripción*. Tengo esa novela *El gato*, que es una recreación de un cuento. Luego un libro de ensayos, *Trazos*, que lo define perfectamente un epígrafe de Musil que dice “toda profesión que se sigue por amor, a cabo de un tiempo, parece estar conduciendo hacia el vacío”. Y tengo varios proyectos. Pienso organizar otro libro que se llama *Las huellas de la voz*, en que voy a coleccionar algunos ensayos que me interesan. Y quiero escribir una novela, ¿no?, pero no sé si me va a salir, de la que sólo puedo decir el título, porque se opone de tal manera a mis títulos anteriores. Se va a llamar *Crónica de intervención*. Y sin embargo, va a ser igual a todas las demás que he escrito.