# LIBROS

*Jabel Queralt*
NADIE MERECE NADA

*Sergio Pitol*
DIARIOS 1968-1980

*Vicente Echerri*
RAROS TESTIGOS

*Jorge Baron Biza*
EL DESIERTO Y SU SEMILLA

*Wilfrido H. Corral*
NUEVA CARTOGRAFÍA OCCIDENTAL DE LA NOVELA HISPANOAMERICANA

*Enrique Serna*
EL DIOS HAMBRIENTO

*Natalia Mendoza*
EL EXTRAVÍO DE LOS SIGNOS. ENSAYOS SOBRE DUELO Y PORVENIR

ENSAYO

## La meritocracia y sus descontentos

por **Pablo de Lora**




**Jahel Queralt**
**NADIE MERECE NADA**
Barcelona, Anagrama, 2026, 128 pp.

Si no frecuenta las redes sociales no habrá advertido una tendencia de los últimos tiempos: vídeos cortos en los que un experto juzga al vuelo quién o qué es mejor entre dos alternativas. "¿Rosalía o Whitney Houston?", "¿Kant o Hegel?". Y así. El genial Juan Carlos Ortega, un humorista radiofónico que, en realidad, con sus gags cultiva la antropología y sociología más sofisticadas, hacía recientemente una sutil parodia de esas comparaciones. "¿Bach o Chopin?", se le pregunta. "Bach", responde Ortega. "¿Bach o Félix Bolaños?" Y muy serio, y dudando un poco, responde Ortega: "Bach". La carcajada es irreprimible.

El absurdo que cruza el humor de Ortega recae en este caso en el hecho de que no hay comparación posible por falta de homogeneidad. Si se pregunta "¿Ella Fitzgerald o Leticia Sabater?", también reímos porque la alternativa no se sostiene toda vez que musicalmente hablando "no hay comparación posible", es decir, la comparación sí cabe, pero es obvia y gana Ella de calle. En el caso de la confrontación de Bach con Bolaños, la comparación es sencillamente imposible, porque mezclamos churras con merinas.

En la discusión política de los últimos años pareciera que nos venimos comportando como Ortega, esto es, como si no hubiera métrica compartida para, ni siquiera en los casos claros, atribuir un mayor mérito o merecimiento a la hora de sostener quién es mejor o peor en alguna dimensión, o quién debe ejercer un determinado cargo, ocupar una posición, desempeñar un empleo o recibir un premio.

Esto es lo que, con su acreditada finura y perspicacia de filósofa del derecho y la política, ha detectado Jahel Queralt en *Nadie merece nada*, un muy meritorio (si ella me lo acepta) libro, un ensayo escrito con agilidad y amenidad desacostumbradas en el género y cuyo *leitmotiv* se deja resumir fácilmente: las críticas a la meritocracia se basan en una serie de malentendidos que conviene aclarar con urgencia. Al menos los siguientes.

En primer lugar, la confusión de los hechos con el ideal. Frecuentemente pregunto a mis estudiantes universitarios si ellos creen que existe la meritocracia y casi ninguno responde que sí, pero, si a continuación les digo que les pondré a todos la misma nota puesto que la meritocracia no existe, raro es el que se muestra contento.

En segundo lugar, el malentendido consistente en hacer correlacionar el mérito o la capacidad para un concreto desempeño con la distribución de cargas y beneficios que propicia la cooperación social, y que esa distribución, por ende, se deba fiar siempre y en todo caso al mercado, es decir, a la pura ley de la oferta y la demanda. ¿Mbappé o el médico rural? Mbappé, que *lógicamente* debe ganar más porque son legión los que están dispuestos a suscribirse a Movistar para verle jugar.

El tercer malentendido tiene que ver con el ámbito de la meritocracia,

su alcance, la creencia en que al mérito va ligado un mayor estatuto moral; que quien es mejor que otro en algo *es más valioso* u ostenta *mayor dignidad*. En cuarto lugar, que el mérito es por entero imputable al individuo olvidando la gavilla de los muchos condicionantes y ventajas de partida de las que han disfrutado unos frente a otros; y, muy ligado a lo anterior, el quinto malentendido, que se cifra en pensar que, frente a la desigual capacidad –física, intelectual– de los seres humanos, el poder público lo puede todo, y que un mundo en el que esas diferencias no existen y, por tanto, la distribución desigual debida a los méritos queda difuminada, es posible.

Algunas de esas confusiones han tenido a la derecha política, *grosso modo* entendida, como propagandista, pero otras –en mi recuento, la primera y la última– a la izquierda. Queralt escribe con el afán de disiparlas todas, pero con mayor denuedo, y de ahí la oportunidad del libro, las que ha abrazado la izquierda para así mostrar que un igualitarismo bien entendido ni puede ni debe renunciar al ideal meritocrático. En lo que sigue me limitaré a hacer algunos comentarios al paso de las cuestiones nucleares del libro.

Tomemos la sociedad más igualitaria que haya habido en la historia –quizá una comunidad humana de cazadores antes del Neolítico o la actual Corea del Norte– y preguntémonos cómo se seleccionan los arqueros que cazan la presa o quienes operan a corazón abierto. ¿Es que acaso los ingenieros, físicos y matemáticos soviéticos que pusieron en órbita el Sputnik se ocuparon de su diseño porque les tocó el oficio en un sorteo? Como recuerda oportunamente Queralt, detrás de que sean los individuos más capaces para X los que se ocupen de hacer X está la utilidad social. Eso sí (esto lo añado yo), en el entendido de que en sociedades "liberales", a diferencia de aquellas sociedades planificadas, hay libertad para que esos que son los más capaces para diseñar el Sputnik decidan dedicar su vida al trombón.

En un sistema capitalista, arguye Queralt, no hay correspondencia biyectiva entre el agregado de las preferencias individuales y el valor del desempeño, y muchas veces resulta que quien cumple funciones mucho más beneficiosas para la comunidad –operar a corazón abierto, cuidar a los mayores o a los niños– obtiene menos recursos que quien, por razones que tienen que ver con la construcción social de lo valioso o admirable –las modas o tendencias, la presión publicitaria, el peso de la tradición o la cultura–, concita el aplauso, la admiración y por tanto el bolsillo. Piensen en el deporte o en el arte y en cómo se trasladan el esfuerzo y talento que despliegan unos deportistas o artistas frente a otros y los laureles y euros que obtienen en cada caso. Pero esto, como destaca Queralt, no tiene que ver con el ideal meritocrático bien entendido, sino con las imperfecciones del mercado. Así, cabe seguir apostando por el mérito y la capacidad para ser enfermera, lo cual no queda desmentido por el hecho de que esa misma mujer podría ganar mucho más dinero si se dedicara al porno.

En este libro Jahel Queralt hace muy bien en mostrar por qué la izquierda tiene que reivindicar la meritocracia y cómo hacerlo cabal y sensatamente a la luz de dos restricciones insorteables: una fáctica y la otra normativa. En cuanto a la primera, lo que hoy desvelan los estudios científicos relativos a la genética. Queralt da cuenta en el ensayo de una larga y documentada discusión sobre el margen que tiene el poder público para intervenir y limar esas diferencias innatas, pero también sobre la necesidad de no renunciar a investigar y saber, por mucho que ese conocimiento pueda revelar que en determinados individuos o grupos humanos la diferencia que conduce a una justificada discriminación basada en la capacidad –pongamos, por ejemplo, la inteligencia– no es remediable, sino que está escrita en la naturaleza de las cosas. La izquierda, por tanto, tiene que ser "darwinista", en célebre síntesis de la propuesta de Peter Singer.

En segundo lugar, que la intervención del Estado para igualar las condiciones socioeconómicas que permiten adquirir ventajas puede conducir a tiranías insoportables y por ello hay límites. Si hay una distribución desigual o muy desigual en el vocabulario que una niña oye en su casa, ¿estamos dispuestos a que se instalen dispositivos electrónicos que piten cuando se usen términos demasiado sofisticados para mitigar ese privilegio en los hogares más cultos? Ejemplos semejantes que ilustran la distopía igualitaria llevada al extremo son los que alimentan el fascinante relato de Kurt Vonnegut "Harrison Bergeron".

A la conclusión de su ensayo, Queralt afronta el gran elefante en la habitación: ¿y si resultase que todo lo que nos apuntamos en el libro mayor de "nuestros méritos" –o nuestras culpas, por cierto– no es más que una combinación inmerecida de suerte en el yo y en las circunstancias externas? La autora así parece asumirlo, para entonces instar a que "desmoralicemos" completamente el mérito, a que reconozcamos y admiremos el talento, la belleza, la inteligencia, sí, pero como nos rendimos ante una puesta de sol; a que construyamos una sociedad en la que, como reza el título del libro, nadie merece nada, y que no sería necesariamente por ello una distopía.

¿Seguro? Vivir en una comunidad característicamente humana presupone la identificabilidad de sus miembros, a los que nombramos, apellidamos y consideramos como únicos, irremplazables aunque sus características sean finalmente azarosas. Con el término "dignidad" hacemos referencia a esa propiedad. Y tengo la sensación de que esa atribución de identidades únicas es incompatible

con la operación consistente en hacerlos "desmerecer", esto es, destilarlos de sus yoes –lo heredado– y sus circunstancias –las instituciones, su familia, su entorno–. Hacerlos desmerecer ¿no es "desmerecerlos"? Si lo es, parece un precio demasiado elevado, una forma de tirar el agua de la sucia meritocracia con el niño del individualismo moral. ~

**PABLO DE LORA** es catedrático de filosofía del derecho en la Universidad Autónoma de Madrid. En 2024 publicó *Recordar es político* (Alianza).



DIARIOS

# Clásico bohemio libertino

por **Xavier Carbonell**



**Sergio Pitol**
**DIARIOS 1968-1980**
Barcelona, Anagrama, 2006, 848 pp.

El 3 de diciembre de 1977, en Budapest, Sergio Pitol sueña con Roberto Fernández Retamar. Tratándose de Retamar, el sueño tiene que ser una pesadilla. Efectivamente, el comisario hace entrada en el subconsciente del escritor con una delegación de diplomáticos cubanos. Lo hacen sentir mal. Le dejan saber, por medio de sutilezas y circunloquios, que no será invitado. ¿A dónde? A La Habana, la meca del intelectual comunista. ¿Debido a qué? "Debido seguramente al defectito", se dice Pitol para sus adentros.

El "defectito" es la homosexualidad. Los cubanos saben –y probablemente los rusos y los mexicanos también, por mucho que se haya esforzado en esconderlo– que Sergio Pitol es homosexual. De hecho, en una de las muchas fiestecitas húngaras a las que asiste, un cubano borracho le informa tranquilamente: "Sergio, te voy a singar." Él intenta bajarle la portañuela y el borracho tropical le da un piñazo. Eso pasó el 22 de junio, unos meses antes de que Retamar se introdujera en su zona caliente cortical.

Tantos años después, la homosexualidad de Pitol no es un secreto para nadie. Ni siquiera fue un problema para los cubanos, que le brindaron tratamiento médico en La Pradera, clínica elitista donde vivió en 2004 su momento Hans Castorp, con 71 años. Sin embargo, esconderla fue una tortura íntima para él, un diplomático solitario, casi siempre en quiebra y en eterna búsqueda de "jóvenes místicos, delincuentes, en su mayoría jóvenes simplemente dispuestos a pasarlo bien".

"¿Me sentiría mejor solo con afirmar que soy homosexual?", se pregunta Pitol, viajando de Viena a Budapest, el 20 de mayo de 1977. Formula la misma pregunta una y otra vez durante sus *Diarios*, publicados por Anagrama ocho años después de su muerte, en 2018. Lo más cercano a una respuesta es "me parece que sí".

Con edición de Ignacio Echevarría –conocido por editar a Kafka, Parra y sobre todo el *2666* de Bolaño–, el primero de tres volúmenes de los *Diarios* de Pitol va de 1968 a 1980 y registra su vida en siete ciudades: Belgrado, Barcelona, Bristol, Varsovia, París, Budapest y Moscú.

Los originales de esas libretas están en Princeton, y en ellas Pitol, además de escribir, dibujaba y practicaba su aprendizaje de lenguas tan engorrosas como el polaco. Una mezcla macarrónica de polaco y húngaro, o de polaco y algún otro idioma, le servía para narrar en clave sus aventuras amorosas, que el editor intenta traducir, no siempre con éxito pero sí con sonrojado humor ibérico. Por ejemplo, *Kuraz nie bardzo, ale tekni ka na prva kategoria. Y bardzo, bardzo mozcne*, que en una nota al pie se traduce como "La polla no era gran cosa, pero su técnica era de primera categoría. Y muy, muy potente."

Cualquier lector de Pitol sabe que escribía diarios y que había publicado algunos (los más célebres, como el de La Pradera, en la *Trilogía de la memoria*). Pero ahora Anagrama se propone una resurrección total de Pitol, una búsqueda de nuevos lectores para sus novelas –que están saliendo este año en Compactos–, y los diarios son el plato fuerte de ese rescate.

A diferencia de los diarios de Ribeyro, los de Pitol no son deprimentes sino fiesteros. A diferencia de los de Piglia, no son tan eruditos –ni tan disfrutables, sinceramente; pero también es cierto que Piglia hizo de la edición de sí mismo su última tarea en vida–; los dramas son sobre todo económicos. Hay dramas amorosos, pero Pitol los vive como si fuera un personaje de boleros, o sea, un mexicano.

En Barcelona, por ejemplo, se enamora de un hippie que también es yonqui y vagabundo. Se enamora de él porque le dice que anda *on the road* por Nepal, la India, Turquía y ahora España. No durarán mucho, porque lo que quiere el hippie de él es "un buen negocio". "Cada noche un amor", escribe varias veces. No le gusta la vida así, pero cree que no es capaz de amar. El perseguidor más brutal de la homosexualidad de Pitol es Pitol, y luego el Servicio Exterior Mexicano.

> Sueños constantes de persecución. Tengo que rendir explicaciones oprobiosas. Se me acusa, veladamente, de seducción. Fatiga durante el día, imponentes borracheras por la tarde, cama durante la noche. Clásico bohemio libertino.

Estos diarios son también lectura política. Empiezan en 1968 y Pitol tiene mucho que decir sobre 1968 a medida que lo va viviendo. Ve con buenos ojos la vanguardia intelectual, que a la larga se vuelve social, en Checoslovaquia, y se horroriza con la invasión del Pacto de Varsovia, un "espantoso, indigno, bellaco acto de maquiavelismo".

La matanza de Tlatelolco lo hace renunciar por varios años a su carrera diplomática. Vuelve a aparecer un cubano –nunca anota sus nombres

propios– que le dice que "todo es obra de la CIA". "Yo no sé qué creer", concluye él, "pero me perturba representar a un gobierno que está bañando de sangre el país".

Pitol llega a Inglaterra a finales de los sesenta y constata que los días del *swinging London* quedaron atrás. Pasa una fiesta de fin de año con Cabrera Infante, que recibe a sus invitados acartonado dentro de un smoking. En julio del 69, escribe: "Vi a los primeros hombres en la Luna. Eran como unos osos pandas."

Le gusta el mundo socialista, pero subraya que no es lo mismo Praga que Moscú, y mucho menos Moscú que Cracovia o Belgrado. "El gusto de Yugoslavia entra por la piel y los sentidos. El de Polonia, por la inteligencia, los sueños. El de Yugoslavia se queda en la piel y agrada; el de Polonia se mete a los huesos y duele." De Rusia solo puede decir que es "el mundo de Kafka".

Hay muchos apuntes de lectura, claro. En 1968 lee *Paradiso* con la esperanza de escribir un texto crítico y *Paradiso* lo derrota. "¡Qué laberinto! Termino de nuevo sin saber nada", dice tras la segunda lectura. Decide seguir leyendo, pero, sincero hasta el final, lo reconoce: Lezama le parece un pesado. Adora en cambio a Cortázar. "Comparado con *62 / Modelo para armar* lo mío es un mazacote", escribe. Cuando lea a Calvino y a Kundera comenzará a buscar modelos contemporáneos en otras lenguas y olvidará lo que ya desde entonces es para todos un lastre: el *boom*.

El Pitol de los *Diarios* es un hombre frágil y entrañable, no un figurón como Carlos Fuentes –su jefe en la embajada mexicana en París– ni un oportunista malintencionado como García Márquez. "Necesito para sobrevivir: mar, ropa, libros, dinero, cubrir mis deudas, afecto, un médico." Esto lo escribió en Barcelona en 1969. Pasarán los años y la lista de cosas queridas nunca cambiará. ~

**XAVIER CARBONELL** es escritor. En 2022 publicó la novela *El fin del juego* (Ediciones del Viento).

**SEMBLANZAS**

# Los raros de Echerri

por **Ernesto Hernández Busto**



Vicente Echerri
**RAROS TESTIGOS**
Álava, Fulgencio Pimentel, 2026, 208 pp.

Una selecta y singular editorial española, Fulgencio Pimentel, ha publicado un libro selecto y singular. Se titula *Raros testigos* y lo firma Vicente Echerri (Trinidad, 1948), una de esas voces del exilio cubano que llevan casi medio siglo escribiendo contra el olvido con una prosa poco común. El volumen, aparecido este verano dentro de la colección La Principal –tapa dura, 208 páginas, ese cuidado artesanal que ha hecho de FP un sello de culto–, reúne siete semblanzas de otros tantos cubanos que Echerri conoció en persona y que tienen en común, como él mismo escribe, "el haberme deslumbrado con las peripecias de sus curiosas biografías". Todos fueron sus compatriotas, tuvieron que ausentarse para siempre de Cuba y murieron en el exilio.

El título ya es programático. "Raros" no es aquí un adjetivo casual, sino casi una filiación: Alberto Guigou, Germán Puig, Jorge Oliva, Juan Guerra, Manuel Rodríguez de Bustamante, Adrián G. Montoro y Heberto Padilla forman una constelación de rarezas –homosexualidades o "ambisexualidades" nunca del todo resueltas, militancias al borde del descreimiento, talentos que no llegaron a cuajar en obra, o que cuajaron y aun así no bastaron para salvarlos– unidas por un destino común: el de haber sido, cada uno a su manera, heterodoxos de la historia y la cultura oficiales. La propia editorial lo resume con una fórmula feliz: Echerri, hombre conservador y de modales impecables, supo ser "un poderoso imán hacia el que gravitaron toda suerte de 'renglones torcidos' como él, nacidos o educados en el medio siglo cubano".

De los siete retratados, solo Padilla goza de una notoriedad que trasciende los círculos del exilio: su encarcelamiento en 1971 y su autocrítica forzada ante la Unión de Escritores y Artistas de Cuba marcó el momento en que buena parte de la intelectualidad progresista occidental empezó a mirar la Revolución cubana con otros ojos. Echerri no repite esa historia ya contada; la vive desde otro ángulo, con los detalles de lo que pasó luego que Padilla se exiliara: su amistad con un hombre al que primero conoció como "un poeta sin rostro" y que acabó siendo alguien entrañable. Los demás nombres –Guigou, Puig, Oliva, Guerra, Rodríguez de Bustamante, Montoro– pertenecen a la historia con minúscula: hombres unidos al autor por cercanías cotidianas (tardes de cine, techos compartidos, sobremesas, saunas procaces, desenfadados encuentros nocturnos) y que sin embargo encarnan, cada uno en su esfera modesta u oscura, algo verdaderamente excepcional.

Esa fidelidad a los amigos perdidos (la de un confidente de "goliardos, licenciosos y tarambanas") le da a *Raros testigos* una textura que no es exactamente la del ensayo biográfico ni la autobiografía encubierta, sino algo a medio camino, un género flotante que el propio Echerri parece haber inventado para la ocasión: galería de retratos que se acerca, salvando las distancias, a otras tradiciones, en especial la anglosajona, donde la vida de figuras menores termina revelando más sobre una época que cualquier crónica de sus protagonistas centrales.

Porque de eso trata, en el fondo, este libro: de una Cuba que no cupo en los cánones ni en los relatos de la propaganda, la de quienes ejercieron un *art de vivre* más allá de fáciles etiquetas. Bastó su indiferencia, su escepticismo, su simple negativa a entusiasmarse, para convertirlos en sospechosos y, tarde o temprano, en exiliados.

Echerri no disimula su ideario conservador a la hora de trazar estas biografías: la mirada que dedica a sus retratados –muchos de ellos ilusionados en su día con la revolución que después los expulsó de su propia patria, como fue el caso del longevo Rodríguez de Bustamante o del atormentado jacobino Adrián García-Hernández Montoro– es la de alguien que conoce demasiado bien el precio íntimo de la desilusión como para conformarse con una lectura política simple. Lo que le interesa no es tanto juzgar o explicar el proceso histórico como mostrar a sus víctimas concretas, esos "compañeros de viaje" que sostuvieron con sus discretas existencias el reverso de una épica ya contada hasta la saciedad.

El tono del libro oscila entre la elegía y la comedia costumbrista, y en esa oscilación reside buena parte de su fuerza. Estremece el motivo que recorre las siete semblanzas: el destierro nunca sale gratis, y, como bien apuntó ya un reseñista del libro, deja en quienes lo padecen el germen de una depresión que se acentúa con los años y que en más de un caso desemboca en el alcoholismo, la enfermedad o una muerte prematura. Sin embargo, en estas páginas –Antonio Muñoz Molina lo ha dicho mejor que nadie: la obra de Echerri está dedicada a "la rememoración meticulosa de lo perdido"– sobre vidas amargas reina casi siempre una alegría viciosa, un humor que no atenúa la fatalidad de los desenlaces, pero impide que el libro se hunda en la queja o la palinodia fácil. Es esa alegría, esa ligereza como de bailarín, la que convierte lo que podría haber sido un obituario colectivo en una fiesta melancólica de la memoria.

La prosa de Echerri –poeta cavafiano, narrador tardío y voluntarioso, ensayista y cronista notable– tiene un punto de sofisticación sin caer en el artificio, regida por lo que él mismo ha llamado "un imperativo de elegancia verbal". No está presa esta escritura, con ramalazos decimonónicos, del efectismo de la anécdota escabrosa por sí misma, aunque las anécdotas abunden y a veces sean escabrosas: lo que persigue es la precisión del detalle que revela un carácter entero, el gesto o la frase que resume media vida. Por sus páginas desfilan, además de los siete protagonistas, otros personajes famosos como Mario Vargas Llosa, Néstor Almendros o Guillermo Cabrera Infante, pero siempre como comparsas de un relato que no cede al esnobismo cultural ni a la tentación del simple cotilleo.

Conviene decir también que Echerri escribe desde un lugar poco frecuentado: el exilio de quienes salieron de la isla antes o al margen del éxodo del Mariel en 1980 y que construyeron, cada uno por su cuenta, una manera rotundamente personal de sobrevivir a la pérdida. Esa posición algo desplazada le permite mirar a sus retratados sin la solemnidad del monumento ni la crueldad del ajuste de cuentas.

¿Es *Raros testigos* un libro de historia, de memorias o de ficción biográfica? Probablemente las tres cosas a la vez, y esa indefinición deliberada es parte de su atractivo. Echerri no escribe desde la biblioteca ni el archivo, sino desde el recuerdo compartido, conversaciones y comidas, cines y salones y esquinas de un pasado que solo él y unos pocos supervivientes, cada vez más escasos, pueden ya atestiguar. Sus protagonistas son raros porque apuntan a una singularidad, la de unas vidas que la historia oficial jamás se hubiera molestado en registrar, y porque el propio testigo, Echerri, es también uno de ellos, tal vez el último, un superviviente que ha decidido, ya en la plenitud de su carrera, saldar una deuda con los muertos antes de que el silencio los borre del todo.

El texto con el que cierra el libro, "A la sombra de una ciudad perdida", reafirma este aire de reunión fantasmal: La Habana y su atmósfera, nos dice, "es el trasfondo último de esos relatos, la esencia que les da cohesión, aunque la peripecia de los personajes tenga lugar en otros ambientes –Nueva York, París, Madrid, por ejemplo–." Ese posfacio revela los sentimientos de alguien que no se resigna a desprenderse del todo de las vidas que ha contado, que también son un poco la suya. Al cerrar el libro queda la sensación de haber asistido a un velatorio alegre: se ha llorado a los ausentes, sí, pero también hemos reído con ellos, hemos bebido a su salud y reconocido, en sus fracasos y en sus extravagancias, una forma de ser cubano en el siglo pasado.

Obsesionados con la historia y sus dilemas, esas conquistas y fracasos que arrastran todas las revoluciones, los cubanos y su literatura muestran hoy un comprensible agotamiento. Pero, mientras queden escritores como Echerri, habrá vidas y tramas mínimas esperando a alguien con la elegancia y la melancolía necesarias para volverlas gran literatura. ~

**ERNESTO HERNÁNDEZ BUSTO** es ensayista, poeta y traductor. Pre-Textos ha publicado los dos primeros volúmenes de su biografía de Lezama Lima: *Años de formación* (2025) y *Años de fundación* (2026).

**NOVELA**

# Las ruinas de un rostro

por **Mercedes Cebrián**



**Jorge Baron Biza**
**EL DESIERTO Y SU SEMILLA**
Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2026, 224 pp.

La reedición de un libro es siempre motivo de celebración. En un momento en que las novedades copan el espacio de las librerías, puede leerse incluso como una resurrección. Eso es lo que ocurre con *El desierto y su semilla*, del escritor argentino Jorge Baron

Biza. Autopublicada por primera vez en 1998 y recuperada después por distintas editoriales en este siglo, la novela vuelve ahora de la mano de Eterna Cadencia en 2026, con el prólogo que escribió la académica Nora Avaro para la edición de 2013.

En *El desierto y su semilla*, Jorge Baron Biza alcanza el desafío que formulaba Fernando Pessoa en el *Libro del desasosiego*: "Ya que no podemos extraer belleza de la vida, busquemos al menos extraer belleza de no poder extraer belleza de la vida." Y su logro es particularmente meritorio porque la obra parte de un hecho tan real como sádico: en una reunión en la que Eligia, protagonista de la historia y madre de Mario, el narrador, se disponía a acordar con su exmarido Arón las condiciones de su divorcio, este le arroja ácido al rostro y la desfigura al instante. Horas después, Arón se suicida. Se trata de una historia real, ocurrida en presencia del propio autor, testigo de la crueldad de su padre, Raúl Baron Biza, hacia su madre, Clotilde Sabattini. De Raúl dijo su hijo Jorge: "Mi padre era un ingenuo: creía en la indignación, la violencia y el margen. Recorrió todo el camino de la degeneración y al final no encontró nada."

Lo que sigue a lo largo de las casi trescientas páginas de esta novela autobiográfica aunque no confesional (así la consideraba Baron Biza) son los intentos de las víctimas de este "camino de la degeneración" de afrontar esa nueva realidad y de aprender a lidiar con la vida después de un arranque de crueldad de ese calibre.

Se instala una nueva lógica y hay que aprender su idioma: este es el principal mensaje que Baron Biza nos transmite a lo largo de *El desierto y su semilla*. El narrador no solo queda a cargo de cuidar a su madre mientras dura el proceso de reconstrucción de su rostro, tanto en un hospital de Buenos Aires como en una clínica de Milán, sino que también actúa como cronista de la tragedia, al igual que haría el corresponsal de prensa que retransmite desde un lugar asolado, en este caso el propio rostro de su madre. Mario, con una sensibilidad extrema y en un tono desprovisto de sentimentalismo, intuye los modos de obrar de Eligia aunque ella apenas se exprese, y sabe también que "la esfera de las heridas de Eligia le ataba para siempre".

En la novela, el autor-narrador le da la tarea hecha al lector que se acerque a ella con voluntad crítica, pues el propio Mario va mostrando sus progresos en el aprendizaje sobre el apocalipsis ocurrido en el rostro de su madre y, a lo largo del proceso, va proponiendo modos de interpretar la situación, procediendo a menudo por analogía. Así, el cuerpo de Eligia es descrito como "sistema del cual se desconocía el funcionamiento de sus leyes" y también como "terreno de reparaciones, es decir, como algo que no existe, sino que está preparándose para existir", metáforas ambas que muchos críticos habríamos querido emplear al interpretar el texto. *El desierto y su semilla* tiene, por tanto, la capacidad de leerse a sí misma; de ahí que me sienta tentada de construir esta reseña únicamente a base de un collage de fragmentos de la novela, pues en ellos ya parece estar contenida cualquier interpretación posible de la obra.

Baron Biza no elude el reto de adentrarse en una cara dañada y desfigurada por la crueldad humana, a pesar de la casi imposible tarea de abordar una cuestión así por medio de la palabra. De hecho, mi primera reacción es afirmar que el lenguaje humano resulta una herramienta inútil ante una realidad tan desbordante, afirmación que Baron Biza niega al encontrar definiciones, vericuetos y estrategias para narrar el horror con una voz que sorprende por su contundencia. Uno de los principales aciertos de su texto se encuentra en la decisión de emplear el arte como metáfora del rostro de su madre. Para Eligia, según Mario, "El tiempo de los colores había pasado y llegaba el tiempo de las formas." Su rostro era "la pintura feroz realizada por un artista embriagado de sus poderes". Baron Biza acostumbra a sus lectores a asistir a una crónica tan minuciosa de los cambios en el rostro de Eligia que, cuando Mario describe el retrato de Arcimboldo titulado *El jurista*, cuyo rostro está compuesto por peces y aves desplumadas, los lectores solo vemos en él un remedo del rostro de Eligia.

Cómo obrar tras la devastación, qué exige la nueva realidad. De todo esto trata también *El desierto y su semilla*. De repente, el objetivo final –la reconstrucción del rostro–, al no poder acelerarse, genera una ramificación de pequeñas misiones y el florecimiento de nuevas manías y observaciones insólitas. Esto nos ocurre a muchos en funerales y entierros: la tensión y el dolor acumulados nos empujan a fijarnos en los cordones desatados de un asistente o en el remiendo de la ropa de otra persona, como si esas imperfecciones pesaran más que las propias exequias. Algo parecido le sucede a Mario cuando se obsesiona con evitar que las sábanas de la cama de Eligia se manchen. No conseguirlo adquiere para él la dimensión de un fracaso verdadero: "Si fracasaba, la mancha se expandía sobre la tela, antes de tornarse parda y detenerse. Trataba de lavar la huella por mis medios, pero solo conseguía emborronar más aquella sangre ya seca."

Otro gran acierto de este texto son los distintos médicos que pueblan la novela. Expertos en cuestiones dermatológicas, en rostros y epidermis devastadas, y probablemente basados en los doctores reales que trataron a Eligia, estos se convierten, gracias a Baron Biza, en humanistas dotados de un discurso que abarca un saber sobre historia de la ciencia, química, arte y todas aquellas disciplinas cuyo conocimiento se le presuponía a un hombre renacentista. Así, se refieren a Eligia como "un ser en armonía" cuyo "cuerpo solidario" padece de "lesiones coherentes", sin ir más lejos. Pero para el narrador, que es quien realmente les da voz, la

función de los doctores es similar a la de los arqueólogos y espeleólogos, quienes, con las herramientas de las que disponen, tratan de arrojar luz sobre una realidad "no convincente por demasía de sufrimiento", según el propio Mario.

Ya en las primeras páginas de la novela, el narrador anuncia su lucha con el relato que se trae entre manos cuando declara: "comprendí que para mí había terminado la ilusión de las metáforas. El ataque de Arón convertía todo el cuerpo de Eligia en una sola negación, sobre la que no era fácil construir sentidos figurados". A pesar de ello, Mario sabe que no le queda otra opción y afirma: "Tarde o temprano yo también seré solo un texto; no me queda mucho más por hacer. Escribo estas líneas, y ese frágil impulso de hacerlo es todo lo que todavía puede llamarse, para mí, 'vida' o 'acción' o 'posibilidades'."

Quizá por esas mismas dificultades o para dar mayor verosimilitud a ciertos diálogos, aparecen párrafos en cocoliche, el habla inmigrante de los italianos en Argentina, en particular cuando la acción se traslada a Milán. Acierta Nora Avaro al señalar que el propio castellano de la novela se enrarece "en el injerto de las lenguas y suena, además, como las transformaciones en la cara de Eligia". La observación es precisa: no se trata solo de palabras sueltas en cocoliche, sino de una lengua narrativa que se deforma desde dentro. Ese castellano deja de ser transparente y estable; queda tocado, como el cuerpo de la madre.

En definitiva, tanto para Mario como para Jorge Baron Biza, el impulso de seguir poniendo toda experiencia en palabras, en el idiolecto que le sea posible, aparece como la única respuesta a la pregunta de cómo seguir viviendo tras la catástrofe. ~

**MERCEDES CEBRIÁN** es escritora. En 2025 publicó *Estimada clientela. Una celebración del arte de ir de compras* (Siruela).



**CRÍTICA LITERARIA**

# El arte de leer demasiado

por **Carlos Burgos Jara**



**Wilfrido H. Corral**
**NUEVA CARTOGRAFÍA OCCIDENTAL DE LA NOVELA HISPANOAMERICANA**
Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2025, 340 pp.

Hay una tendencia de la crítica que consiste en saber más que el escritor. La teoría tendría la última palabra y la literatura sería el lugar donde esa palabra se verifica. Wilfrido H. Corral desconfía de esa tradición. *Nueva cartografía occidental de la novela hispanoamericana* puede leerse, entre otras maneras, como una larga discusión contra la soberbia del crítico que llega a una novela sabiendo lo que va a encontrar.

La paradoja es que Corral sabe muchísimo. Tal vez demasiado. Ha leído novelas, desde luego, pero también cartas, ensayos, entrevistas, polémicas, reseñas, historias literarias y teorías de la novela. Se mueve entre tradiciones nacionales y lenguas con una libertad poco frecuente en una academia que lleva décadas perfeccionando el arte de la especialización. En Corral ocurre lo contrario: una novela ecuatoriana puede llevar a Lukács; Rama puede encontrarse con Moretti; una discusión sobre el *boom* obliga a volver sobre varios novelistas olvidados; Borges, Woolf, Bajtín o Bolaño pertenecen a una misma conversación porque alguien ha decidido que las fronteras disciplinarias o genéricas no son fronteras de la literatura.

De ahí la palabra *cartografía*. Todo mapa supone una política de la mirada: establece centros, periferias, caminos principales, regiones que apenas merecen un nombre. Corral no quiere abandonar el mapa occidental de la novela: quiere discutir quién lo ha dibujado.

Ese gesto atraviesa cada capítulo. La novela hispanoamericana no necesita ser rescatada de Occidente porque nunca estuvo fuera de él. Tampoco necesita ingresar como invitada tardía a una tradición europea ya constituida. Ha participado en esa tradición desde lugares excéntricos, modificándola. La diferencia parece pequeña, pero cambia el argumento: la periferia no es aquello que está fuera del mapa, sino el lugar desde donde el mapa puede verse de otra manera.

Por eso Corral desconfía tanto de dos operaciones aparentemente contrarias. La primera es el viejo provincialismo europeo que lee las literaturas latinoamericanas como derivaciones imperfectas o tardías. La segunda, cierto latinoamericanismo (mayoritariamente anglófono) que pretende defender su especificidad separándolas de las tradiciones occidentales con las que han dialogado siempre. Uno las coloca fuera por inferiores; el otro corre el riesgo de colocarlas fuera por diferentes. Corral sospecha que ambas operaciones pueden terminar produciendo el mismo aislamiento.

Pero hay otra discusión, quizá más importante, que recorre *Nueva cartografía*. Tiene que ver con quién posee el derecho de pensar la novela. Durante buena parte del siglo XX la teoría literaria occidental profesionalizó ese derecho. El novelista escribía y el crítico sabía lo que esa escritura significaba. Corral altera esa división del trabajo. Lee a los novelistas como críticos y a los críticos, a veces, como malos lectores.

Por eso el capítulo inicial sobre Ángel Rama ocupa un lugar decisivo. Sus "Diez problemas para el novelista latinoamericano" aparecen como una especie de teoría anterior a la teoría, una reflexión sobre la novela que todavía conserva el contacto con los problemas concretos de escribirla. Pero Corral encuentra esa inteligencia también en los propios novelistas: en prólogos, entrevistas, cartas, ensayos. No se trata de aceptar lo que un escritor dice sobre su obra. Los escritores se

equivocan sobre sus libros como cualquiera. Se trata de reconocer que la novela también produce teoría sobre sí misma. Ahí está una de las mejores intuiciones de Corral.

También ahí se entiende su irritación ante cierta crítica actual, verbigracia la de la nueva literatura mundial. Lo que le molesta no es la teoría (Corral elogia a Benjamin, Bessière, Said). Le molesta la teoría cuando deja de ser una pregunta y se convierte en una respuesta. Identidad, género, nación, subalternidad, colonialidad: el problema no está en esas categorías, sino en utilizarlas como una máquina en la que entra una novela y sale una conclusión prevista de antemano. Corral quiere devolver a la lectura algo elemental: la posibilidad de encontrar lo que uno no estaba buscando. Sus mejores capítulos hacen exactamente eso.

El dedicado a los ecuatorianos Pablo Palacio y Humberto Salvador es un buen ejemplo. Las historias literarias tienen una curiosa habilidad para transformar resultados contingentes en necesidades retrospectivas. Una vez establecido un canon, parece inevitable que quienes están dentro hayan terminado allí y que los olvidados hayan merecido su olvido. Corral desarma esa ilusión. Recuperar a Salvador no consiste simplemente en añadir un nombre a una lista. Consiste en preguntar qué relato sobre la vanguardia hizo posible recordar a Palacio y olvidar a Salvador. El olvidado, entonces, deja de ser una deuda del canon y se convierte en un instrumento para entender cómo funciona.

Algo parecido sucede con el capítulo sobre la novela total. La categoría suele conducir hacia los nombres esperables del *boom* y hacia una genealogía más o menos conocida de la ambición novelística latinoamericana. Corral encuentra otras líneas: Emar, Salvador, José Isaac de Diego Padró, Miguel Gutiérrez. Son autores que alteran la cronología. Lo interesante no es demostrar que hubo novelas totales antes o después de cuando creíamos. Lo interesante es que, al cambiar las piezas, cambia también la historia que permitía ordenarlas.

Hay algo admirablemente intempestivo en *Nueva cartografía occidental de la novela hispanoamericana*. Corral todavía cree que para hablar de literatura hay que haber leído mucha literatura. Parece una obviedad. Ya no lo es. También cree en el juicio. Sus afirmaciones pueden irritar porque no vienen protegidas por esa prudencia burocrática que ha convertido cierta escritura académica en el arte de no poder estar nunca completamente equivocado. Corral prefiere correr el riesgo. Jerarquiza, discute, recupera, descarta. A veces exagera. Pero una crítica incapaz de equivocarse probablemente tampoco sea capaz de descubrir demasiado.

Quizá esa sea la contradicción más productiva del libro. Corral escribe contra las totalizaciones, pero tiene una imaginación crítica totalizadora. Desconfía de los sistemas y al mismo tiempo quiere conectar todo con todo. Discute los mapas establecidos mientras dibuja uno nuevo. Y sabe, como debería saber cualquier cartógrafo, que ese mapa también será provisional.

Al final, el mérito de *Nueva cartografía* no consiste en ofrecernos una organización definitiva de la novela hispanoamericana. Sería contradictorio que lo hiciera. Consiste en recordarnos que toda organización puede rehacerse.

Un crítico reconoce un canon. Un buen crítico descubre sus omisiones. Los mejores entienden que las omisiones también forman parte del canon (Corral señala en este punto a autoras como Woolf, Lessing, Murdoch, Byatt y Harwicz). Aquello que una tradición no pudo leer dice tanto sobre ella como los libros que decidió conservar. Corral trabaja en esa zona. Por eso uno puede terminar el libro en desacuerdo con algunas de sus opiniones o cansado de alguna polémica. Pero también termina con algo mucho menos frecuente: una lista de autores y críticos que quiere leer y otra de novelas que creía conocer y ahora necesita volver a abrir.

No es un resultado o desafío menor. Después de tanta teoría sobre la novela, Corral consigue devolvernos a ella. ~

**CARLOS BURGOS JARA** es crítico literario y profesor de la Universidad de San Diego.



**NOVELA**

# Los dioses tienen hambre

por **Andrea Martínez Baracs**



**Enrique Serna**
**EL DIOS HAMBRIENTO**
Ciudad de México, Alfaguara, 2026, 632 pp.

El mundo mexicano prehispánico es un tema difícil para la ficción. Hay honrosas excepciones: recuerdo *El dios de la lluvia llora sobre Méjico*, de László Passuth (edición en húngaro, 1939; en español, muchas ediciones desde c. 1940), *El corazón de piedra verde*, de Salvador de Madariaga (1942), la pieza de teatro *Moctezuma II*, de Sergio Magaña (1953); *Cabeza de Vaca*, la extraordinaria película de Nicolás Echevarría (1991), *Apocalypto*, el filme de Mel Gibson (2006), tan valioso como denostado en México, y recientemente la novela *Tu sueño imperios han sido* de Álvaro Enrigue (2022), sobre el encuentro de Moctezuma y Cortés. El nacionalismo mexicano, muy defensivo, es una de las razones de la dificultad. Otra es la extrañeza de ese mundo: la pintura facial y corporal, los autosacrificios, los sacerdotes vestidos de pieles humanas, su pelo largo cuajado de sangre seca, y, desde luego, la antropofagia. Agréguese una religión omnipresente y difícil de comprender. La

tendencia es no pasar de las descripciones amables de la *Historia general de las cosas de Nueva España*, del padre Bernardino de Sahagún: las fiestas y los dioses, las batallas, la pulcritud y el orden de los mercados, el calmécac, las adivinanzas, los poemas, las admoniciones de los ancianos, los rituales de las abuelas cuando se celebraba un nacimiento: hermosos retratos de una vida ordenada que reprodujeron obras canónicas como *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*, de Jacques Soustelle (edición en francés, 1955; en español, 1956). Señalemos de paso que la sexualidad estaba casi ausente (aparece en canciones y algunos relatos sorprendentes). Darle vida novelesca a este mundo supone una familiaridad con él, para no incurrir continuamente en errores históricos garrafales. Posiblemente esto nos ocurre en México porque se estudia muy poco en las escuelas este largo periodo de nuestra historia. Y particularmente no se enseñan las lenguas, comenzando con el náhuatl o el maya, que serían las principales. Entre un conocimiento muy superficial y otro en extremo complejo y por momentos hipotético, confinado a los pocos especialistas, es una tarea poco atractiva intentar habitar ese universo con cierta naturalidad. Otro problema es el siguiente: las teocracias mesoamericanas se complementan, en la imaginación literaria y en la percepción generalizada, con una idea racista del "indio". Como aparece por ejemplo en los escritos de D. H. Lawrence (*Mornings in Mexico*, 1927), el indio es un ser no solo analfabeto y silencioso, sino casi catatónico, casi no humano. En todo caso es el representante de la alteridad, de lo radicalmente diferente. Combínese esto con una religión cruel y tiránica y el resultado serán esas versiones "místicas" en exceso, herméticas. O caes en el embrujo o te aburres de lo lindo.

La más reciente novela de Enrique Serna, *El dios hambriento*, recrea lo sucedido en el año 3 Conejo (1430): el ascenso del culto al dios guerrero Huitzilopochtli, que desplaza al más humanista Quetzalcóatl; ascenso que propicia Tlacaélel, el cihuacóatl (cargo inventado para darle poderes extraordinarios), que deforma a su favor la religión y la historia nahuas. Contra su versión ensangrentada del mundo figura el príncipe acolhua Nezahualcóyotl, poeta, arquitecto. En la novela, Tlacaélel es repulsivo y, entre más poderoso, más grotesco y ridículo. Nezahualcóyotl, por su parte, es víctima de sus dudas y, además, se siente condenado por un amor imposible.

La estrategia narrativa de Serna es triple. Por un lado, se documentó con las mejores lecturas, de modo que encontramos, bien integradas, las versiones más al día sobre todos los temas relativos. Al momento de adaptar los vocablos nahuas toma buenas decisiones, como quitar una ele en las palabras que terminan en "lli" (Serna utiliza "telpochcali" en vez de "telpochcalli") para que el lector no las pronuncie equivocadamente "ll" (como en "calle"). Se puede contrastar esta licencia con la decisión de Álvaro Enrigue de llamar "Tenoxtitlan" a la capital del imperio: "es solo que me gusta más cómo suena", se justificó. La che del español es la che en náhuatl y se pronuncian igual. Se escribe Tenochtitlan ('entre las tunas') y se pronuncia Tenochtitlan, siendo la raíz *nochtli*, 'tuna'.

En segundo lugar, Serna utiliza a su favor los mexicanismos de nuestro español –temascal, chalupas, totoles, jacales, huipiles, chapopote, chiquihuites, molcajetes, itacates, petates, la lista es larguísima–, para el amplio repertorio de elementos naturales, objetos y alimentos que sobreviven de esos tiempos remotos. Subraya una continuidad indudable y valiosa. Finalmente, apuesta por la noción de que existía una vida cotidiana, "humana, demasiado humana", como escribe citando a Nietzsche en su epílogo, y por considerar que la religión oficial, la religión popular, las creencias y las costumbres se adaptaban, como hoy día, como en todos lados, a los dictados de la conveniencia, la rutina, la política, las convenciones y las diferencias sociales. El resultado es una obra asentada en la cultura mesoamericana, ilustrada por muchos datos concretos, que no se siente impostada, y en la que no impera la religión. Y desde luego, fiel a su estilo, Serna incorpora en este relato la vida sexual, de todo tipo, incluyendo la visita del anciano rey Tezozómoc al burdel más apreciado, la Casa del Canto, tras la cual muere, dos días después: "quizá lo acaloramos demasiado, pues aunque tenía la cabeza intacta cuando lo hallaron muerto, adentro de su envoltura solo había un montón de ceniza", imagen que Serna adopta, con picardía, de los envoltorios sagrados mesoamericanos.

Hay de todo en la novela: escenas procaces, intriga, filosofía, poesía y amor, un mono disruptor, la profundidad mitológica e histórica de los códices y las tergiversaciones que impuso Tlacaélel a los tlacuilos, la vida cotidiana, la vida en los palacios, las esposas y concubinas de los señores, prostitutas, esclavos, mercaderes y sacerdotes, cautivos y gente de otras etnias, la religiosidad, los rituales y las supersticiones, los autosacrificios, los sacrificios humanos, la antropofagia. Y hay también una buena dosis de humor negro. Para celebrar su ascensión al rango de cihuacóatl, Tlacaélel organiza un banquete. En la mesa, los comensales refinados conversan acerca de qué carne humana es la más sabrosa: "no hay manjar más exquisito que el muslo de tlaxcalteca en chile guajillo", zanja uno. Pero Tlacaélel es mal querido hasta en la cocina, así que se produce un penoso incidente: "Caramba, miren lo que me encontré", dice otro, "y sacó de su caldo un dedo pulgar con la uña mugrosa". Pierden el apetito, el banquete termina siendo un fracaso.

En su epílogo, Serna me agradece haberlo ayudado con bibliografía y haber revisado el manuscrito para señalar lo que yo consideraría errores históricos. Es un pozo sin fin buscar la exactitud en semejantes recreaciones, y tampoco se requiere una policía que revise si cada rasgo mencionado, cada costumbre o expresión, son fidedignos. ¡Los especialistas no están de acuerdo ni siquiera sobre el significado del nombre Malinche! El objetivo sería tal vez que la obra sea verosímil, lo suficiente para que aparezca "sin costuras" al lector: es el mecanismo de la suspensión de la incredulidad. Michel Tournier, Marguerite Yourcenar, Mary Renault, tantos autores de novela histórica lo han logrado con excelencia. La novela de Enrique Serna, además de emocionante, variada y divertida, ofrece una inmersión muy concreta en el México del siglo XV. ~

**ANDREA MARTÍNEZ BARACS** es historiadora. Autora de *Un rebelde irlandés en la Nueva España* (Taurus, 2022). Dirige la Biblioteca Digital Mexicana.

**ENSAYO**

# Todos los signos de lo indescifrable

por **Aniela Rodríguez**



**Natalia Mendoza**
**EL EXTRAVÍO DE LOS SIGNOS. ENSAYOS SOBRE DUELO Y PORVENIR**
Cáceres, Periférica, 2026, 240 pp.

En 2022, México superó la cifra de 100.000 personas desaparecidas desde 1964, año en que comenzó el registro en activo. Solo para contextualizar, el 80% de esos casos había ocurrido a partir de 2006, lo que *coincidió* con la llegada al poder de Felipe Calderón y el inicio de la fallida guerra contra el narcotráfico. Según un informe de la Plataforma Ciudadana de Fosas, para mayo de 2026 se contabilizaban al menos 72.000 cuerpos sin identificar que, hasta entonces, estaban bajo resguardo de distintas instituciones del Estado.

72.000 cuerpos sin signo: ni una sola pista que les permitiera reconciliarse con su condición humana y finita. Narrar nuestras ausencias importa en la medida en que, a través de la memoria, somos capaces de reinterpretar los signos que nos son dados. Es precisamente ese uno de los temas que Natalia Mendoza explora en los cinco textos que componen *El extravío de los signos*. La muerte necesita de los signos para volverse legible: un cuerpo que pueda ser reconocido, una tumba como signo topográfico que marque el inicio y el fin de un ciclo. En este sentido, la sepultura, el ordenamiento ritual de los cuerpos, es, más allá del designio, una forma de volver a ordenar el mundo. A partir de una suerte de tratado topográfico del duelo, Mendoza (Ciudad de México, 1981) reafirma la condición *in fieri* de la desaparición forzada: mientras no encontremos a nuestros desaparecidos, mientras no tengamos la posibilidad de devolverlos a su huella primigenia, mantendremos el dolor latente de lo que ya ocurrió. Es desde el pueblo de Altar, en el desierto de Sonora, que Mendoza finca su trabajo como antropóloga y, me atrevo a lanzar el anzuelo, cronista de la complejidad y del vacío. Los cinco textos de *El extravío de los signos* van desde la dolorosa labor de las madres buscadoras hasta la ineficacia de los relatos forenses para narrar nuestras desapariciones, todo desde el desierto: aquel espacio geopolítico tan hermanado con la incertidumbre y el vacío.

En el ensayo que abre el libro, Mendoza se da a la tarea de diseccionar el papel del adivino como intérprete de los signos. A través de la desarticulación del vocablo griego *sema* (que, apunta la autora, puede significar 'signo', 'señal', 'estandarte' o incluso 'tumba'), la antropóloga hace un análisis semiótico que culmina en cómo la ausencia de un cuerpo es, también, la falta de un signo; uno que permita reconocerlo y devolverle su capacidad de *narrarse o ser narrado*. De reconocerse en el otro. Así, Mendoza recurre a la tragedia griega para poner sobre la mesa el paradigma de la ausencia de signos; a través de una relectura de *Antígona* (y bajo una óptica bastante distinta a la que comúnmente se ha utilizado para hablar de esta obra), la escritora pone el ojo en la figura de Tiresias, el adivino capaz de interpretar las señales (los *semas*) del porvenir. En la obra de Sófocles, Creonte decide negar la sepultura a Polinices y ordena dejar su cuerpo a la intemperie, para que sea la carroña la que decida su destino. Antígona, en cambio, se empeña en cumplir con el ritual fúnebre: cubrir el cuerpo de su hermano con apenas una mínima capa de polvo, un gesto capaz de devolverle dignidad y restituir el orden entre los vivos y los muertos, ante lo cual es encerrada por Creonte y condenada a *bajar al Hades en vida*.

Es entonces cuando aparece Tiresias para advertir al gobernante. La interrupción del ritual ha trastocado el orden simbólico de la muerte: los dioses se niegan a recibir los sacrificios ofrecidos y los augurios se vuelven volátiles e inescrutables. Todo ciego necesita de un guía que le muestre el camino por delante, y es a partir de ello que podemos comprender lo que Tiresias trata de decirle a Creonte: más que devolverle la dignidad al cuerpo fallecido, el ritual fúnebre permite restituir las condiciones que abren el universo del vaticinio. Para interpretar los signos del futuro, es necesario dar forma a los signos del presente.

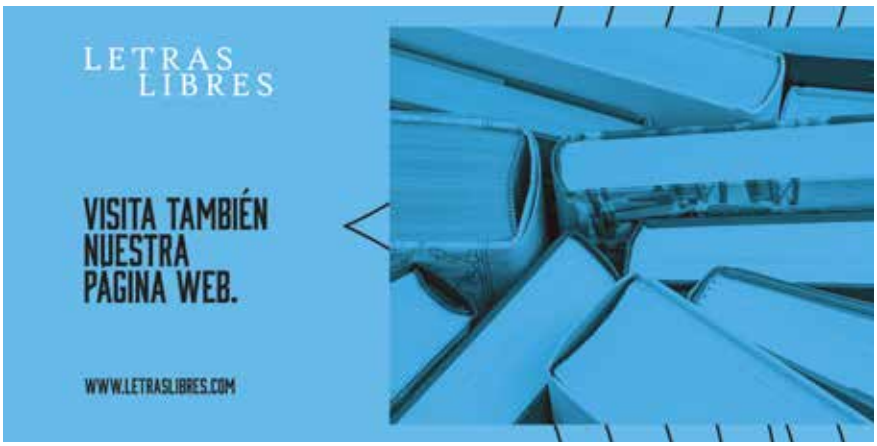
Es especialmente interesante la forma en la que Mendoza vincula la figura de la madre buscadora

con el oficio de Tiresias; la vuelve, a un mismo tiempo, tanto receptáculo del duelo como vidente por necesidad. En la madre buscadora, así como en la figura del adivino, persiste la pulsión de una actividad creadora, porque busca iluminar de sentido un horizonte infinito de posibilidades, todas abiertas hacia la nada de la desaparición. En el apartado "La varilla vidente" (que refiere a esa suerte de bastón con el que las madres buscadoras perforan la tierra buscando un rastro, un *algo de algo*), la figura de Tiresias comienza a tomar más forma. Con ayuda de la llamada varilla vidente, las madres buscadoras perforan la tierra para saber si hay rastros de cuerpos debajo de ella. Entre esa disímil frontera entre el tacto y la vista, que palpa donde nuestras manos no pueden y mira hasta donde nuestra vista ya no llega, las madres buscadoras auscultan el territorio para reconstruir la historia de sus seres queridos. Al poner en pausa su propio dolor y asumir la labor que el Estado les ha negado (el acceso a la verdad forense), operan con lo mínimo posible; son ellas quienes cargan con la criminalización que pesa sobre los buscados; son ellas quienes deciden partir el territorio y adivinar las señales que en él se inscriben, sin importar si vienen de un informante o de una intuición que roza lo sobrenatural. Es su dolor el único capaz de redimir a los desaparecidos, sigue Mendoza; en ellas desaparece el peso del estigma y se transforma en una fuerza re-creadora. La posibilidad de colmar un vacío ya de por sí casi incapaz de llenarse.

En la adivinación de los signos forenses, en la búsqueda ritual de los cuerpos para darles una sepultura digna, hay una especie de acto hermenéutico: la búsqueda de una respuesta abreva de todos los signos disponibles. Se busca a alguien con la esperanza de encontrarlo, pero también por la necesidad de dignificar lo que hasta ahora es solo su fantasma. Sin un rostro y un nombre, sin las huellas (los signos) necesarias para aprehender aquel porqué, el mundo de las interpretaciones se cierra y el sentido se clausura. En ese mismo tenor, Mendoza habla sobre el poder de la metáfora, ya no solamente como una categoría literaria, sino como una distensión del universo de lo posible: "solo la metáfora permite que el mundo respire, se expanda, se contraiga y cambie". Según Derrida, una de las tantas formas en las que puede definirse un signo es a través de la relación entre la presencia y la ausencia. Quienes buscan a un hijo desaparecido están en pleno simulacro de esa presencia. El vacío que se siente al pronunciar la palabra desaparecido está atado a la inmanencia de su realidad material; es por eso que la imposibilidad de completar los rituales de la muerte, de reconocer el fin de una vida en los ojos del otro, provoca una escisión entre el desaparecido y quien lo busca, si es que alguien lo hace. La metáfora, entonces, no puede interpretarse. Quien busca se convierte en un hermeneuta de la ausencia, en alguien que intenta leer las huellas que el desaparecido ha dejado detrás de sí.

"Lo único peor que desaparecer es desaparecer y que nadie te busque", asegura Mendoza en una línea capaz de rompernos en dos. La ineficacia simbólica para narrar la violencia y la consecuente inestabilidad de los mecanismos que contienen sus daños son los hilos de los que se sostiene *El extravío de los signos*. Como la misma autora admite en su prefacio, las nociones sobre el narcotráfico y el crimen organizado en México se han quedado cada vez más huecas y, al momento, resultan insuficientes para explicar la complejísima naturaleza de la violencia en nuestro país. Una buena parte de la crisis de las desapariciones tiene que ver precisamente con que emergen del universo de lo ilícito: sus causas, relaciones y consecuencias parecieran imposibles de simplificar o de enunciar en forma concreta.

Buscar a los desaparecidos, dice Natalia Mendoza, no solo les regresa la dignidad de contar con un cierre ritual, sino que ayuda a darle continuidad a su relato individual, hasta entonces abierto al abismo. A resignificar las vidas, dándoles un *lugar-a-donde-llevar-flores*. Pasando del duelo a la rabia y de la voracidad del tiempo a la paulatina reconstrucción de la memoria, *El extravío de los signos* es un libro luminoso, aun con todo su dolor. Son las madres buscadoras quienes han puesto ahí la luz. ~




**ANIELA RODRÍGUEZ** es escritora. En 2016 publicó *El problema de los tres cuerpos* (Minúscula).