

*No está puesto en ningún mapa, los lugares verdaderos  
nunca lo están.*

**HERMAN MELVILLE**

*Se ha usurpado más territorio indígena por medio de mapas  
que por medio de armas.*

**BERNARD NIETSCHMANN**

## ÍNDICE

- 6 EDITORIAL**  
*Guadalupe Nettel*

## DOSSIER

- 8 LOS MAPAS Y EL ESTADO**  
*Denis Wood*
- 16 CIUDADES FRONTERIZAS  
EUA-MÉXICO**  
*Sasha Trubetskoy*
- 18 MONITOR DE HOMICIDIOS**  
*Instituto Igarapé*
- 20 MAPEAR EL COMERCIO  
DE ARMAS**  
*Peace Research Institute Oslo  
e Instituto Igarapé*
- 22 AQUELLOS QUE  
NO CRUZARON**  
*Levi Westerveld*
- 24 AYOTZINAPA:  
UNA CARTOGRAFÍA  
DE LA VIOLENCIA**  
*Forensic Architecture*
- 26 MAPAS ABIERTOS  
DE PALESTINA**  
*Visualizing Palestine  
y Studio-X Amman*
- 28 MUERTES Y  
DESAPARICIONES DE  
MIGRANTES HACIA  
ESTADOS UNIDOS,  
2014-2018**  
*Mónica Piceno  
y Adrián Flores, GeoComunes*
- 30 MAPAS**  
*Alberto Blanco*
- 34 EMANCIPACIÓN  
COLABORATIVA**  
*GeoComunes*
- 39 PICTOGRAMAS PARA  
EL MAPEO COLECTIVO**  
*Iconoclasistas*
- 40 SUBVERTIR LA  
CARTOGRAFÍA  
PARA LA LIBERACIÓN**  
*Geobrujas*
- 44 LAS CALLES  
DE LAS MUJERES**  
*Geochicas*
- 46 PEDALEANDO EN  
KUALA LUMPUR**  
*Jeffrey Lim y colaboradores*
- 48 PONER LO QUEER  
SOBRE EL MAPA**  
*Lucas LaRochelle*

**50 LOS CAMINOS DE WAZE SON MISTERIOSOS**

*Aura García-Junco*

**57 MAPA MENTAL DE LA CIUDAD DE MÉXICO**

*Archie Archambault y Zoe Mendelson*

**58 MAPAS DE LA MEMORIA**

*Regina Lira*

**65 REGRESANDO A LOS TOPÓNIMOS ORIGINARIOS EN CANADÁ**

*Margaret Wickens Pearce*

**66 TIERRA NATIVA**

*Victor Temprano y colaboradores*

**67 MAPEO TERRITORIAL WAORANI**

*Opi Nenquimo*

**72 POEMAS DEL PERIÓDICO DE POESÍA**

*María Auxiliadora Álvarez*

**75 CARTOGRAFÍAS FANTÁSTICAS**

*Carlos Mondragón*

**82 EL VIAJE Y LO DOMÉSTICO**

*Ángel Vargas*

**84 MAPAS PLANETARIOS PARA NIÑOS**

*Csilla Kószeghy*

**86 MAPA DE LA VÍA LÁCTEA**

*Consortio para el Procesamiento y Análisis de los Datos de Gaia*

**88 ATLAS ORBIS**

*Benjamin Sack*

**90 MAPAMUNDI AUTAGRÁFICO**

*Hajime Narukawa*

**92 (B)IGRACIONES**

*Jonathan Robert Maj*

**94 PIRI REIS O LA CABEZA DEL CARTÓGRAFO**

*Pablo Raphael*

## ARTE

**106 MARTHA HELLION Y FABIO MORAIS**

*Mir Rodríguez Lombardo*

Los exhortamos a visitar nuestra plataforma digital; ahí se encuentran en alta resolución los mapas que presentamos y las ligas a algunas fuentes interactivas.

## PANÓPTICO

### EL OFICIO

#### 118 ENTREVISTA A SELVA ALMADA

*Gonzalo Sevilla*

### PALCO

#### 122 ANONIMATO:

LAS MONJAS COMpositoras  
DE LA NUEVA ESPAÑA  
*Emilio Hinojosa Carrión*

### AL AMBIQUE

#### 126 LA VOLUNTAD (NO) ESTÁ EN EL CEREBRO

ENTREVISTA A RANULFO ROMO  
*Alicia Sandoval Perea*

### ÁGORA

#### 130 EL ESTADO MEXICANO COMO APROPIADOR CULTURAL

*Yásnaya Elena Aguilar Gil*

### PERSONAJES SECUNDARIOS

#### 134 "SIEMPRE LO VEO EN GRIS"

*Philippe Ollé-Laprune*

### OTROS MUNDOS

#### 137 YAGÉ

MENSAJE DE UNA PLANTA  
*Corinna Ada Koch*

## CRÍTICA

#### 142 TIEMBLA

SELECCIÓN Y EDICIÓN  
DE DIEGO FONSECA  
*Jorge Solís Arenazas*

#### 146 LAS NARICES DE GÓGOL

*Rainer Matos Franco*

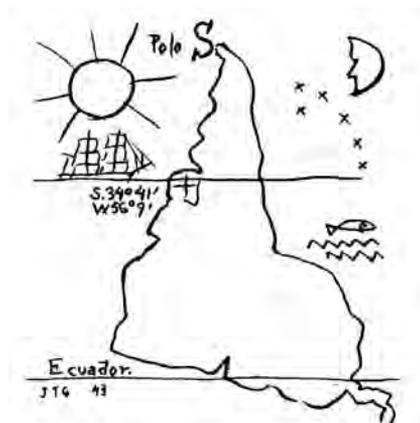
#### 152 DOS LIBROS DE ANNIE ERNAUX

NO HAY VERDAD INFERIOR  
*César Ramiro Vásconez*

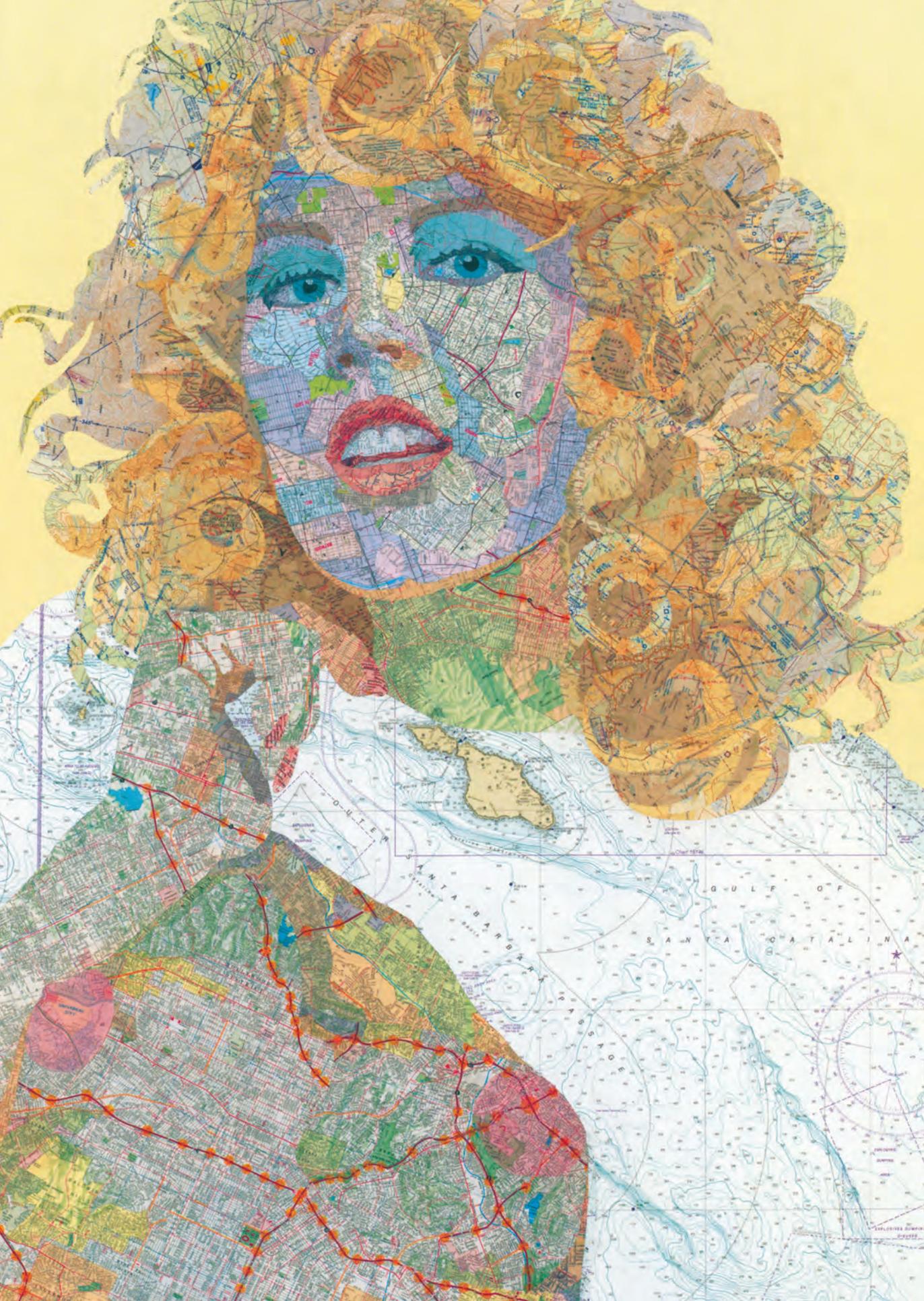
#### 155 EL SALVAJE

GUILLERMO ARRIAGA  
*Eloy Urroz*

#### 159 NUESTROS AUTORES



Joaquín Torres García, *América invertida*, 1943





## EDITORIAL

Más que una representación objetiva del territorio, un mapa es una herramienta que permite crear la realidad desde un punto de vista subjetivo y casi siempre con un fin específico. Durante siglos, los únicos que tuvieron la autoridad y la infraestructura suficientes para diseñar mapas fueron los Estados. Y si algo nos han enseñado estos últimos es que los mapas nunca son neutrales.

Gracias a la tecnología actual, la posibilidad de hacer mapas ha dejado de pertenecer únicamente a quienes detentan el poder político —gobiernos, ejércitos— y económico —empresas petroleras, hidroeléctricas o mineras—. Por primera vez en la historia, los ciudadanos y las comunidades tienen la posibilidad de emanciparse y mapear sus territorios. Un antecedente fundamental de este movimiento de cartógrafos independientes fue el *Proyecto inuit de uso y ocupación de la tierra*, puesto en marcha en 1976, con el que ese pueblo septentrional logró defender su derecho sobre una parte importante del territorio canadiense.

Este tipo de mapeo es fundamental para las comunidades rurales que buscan proteger sus tierras, como ocurre con el mapa waorani, elaborado por miembros de este pueblo originario de Ecuador, amenazado por la industria petrolera. Un mapa de naturaleza semejante es el de *Tierras nativas*, que delimita todas las regiones indígenas de América, o *Regresando a los topónimos originarios de Canadá*, que marca el territorio de ese país con nombres nuevos y ancestrales. Se conoce como cartografía participativa a este recurso colectivo fundamental de elaboración de mapas para defender el territorio. Aplicaciones como Waze y proyectos como OpenStreetMap son ejemplos de lo exitosa y útil que puede resultar la versión digital de esta herramienta, tanto en el campo como en las ciudades.

La cartografía crítica, por otra parte, denuncia el *statu quo* y a la cartografía tradicional que se encarga de respaldarlo, y nos invita a ver el mundo desde enfoques más diversos. Un ejemplo reciente de esta visión es el mapamundi autagráfico del arquitecto japonés Hajime Narukawa, que propone una alternativa a la proyección de Mercator, inventada en el siglo XVI y todavía muy usada; esta proyección privilegia a los países del norte, tanto en tamaño como en posición, de manera que Europa ocupa un lugar superior y parece ser del tamaño de África. Otro ejemplo de carto-



grafía crítica que incluimos aquí es el mapa del colectivo Geochicas, que señala la escasez de calles con nombre de mujeres ilustres en las ciudades iberoamericanas. El trabajo de este colectivo hace patente la baja participación de las mujeres en la elaboración de mapas urbanos, a la vez que denuncia el poder patriarcal detrás del crecimiento de las ciudades.

El mapa también es una herramienta narrativa por excelencia. Cada uno cuenta una historia o al menos aporta un punto de vista sobre un relato que ya existía. El mapa de Iguala, Guerrero, diseñado por el colectivo Forensic Architecture, narra la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa a partir de entrevistas, objetos encontrados e información pública que el colectivo recopiló. Al estudiarlo queda claro que lo omitido en un mapa, todo lo que no se cuenta, constituye una parte fundamental de lo que representa.

Los mapas también son esenciales en la literatura, no sólo como tema de innumerables relatos, sino como recurso para entender mejor una obra. Sobre ello nos habla el antropólogo Carlos Mondragón, lector erudito de Tolkien, en cuyo artículo cuenta que los mundos exuberantes inventados por el autor de *El Hobbit* surgieron de un mapa primordial.

En esta edición, la *Revista de la Universidad de México* ofrece, a través de veinte mapas novedosos, un panorama amplio de los distintos aspectos que abarca la cartografía moderna. Agradecemos la participación del cartógrafo y activista Mir Rodríguez Lombardo, curador invitado de esta muestra, que nos permitió descubrir la importancia de la cartografía para los movimientos sociales. Estamos convencidos de que estas herramientas y lenguajes serán de gran utilidad e interés tanto para los investigadores de cualquier disciplina como para nuestros lectores.

"Un mapa siempre empieza con un viaje", dice Alberto Blanco en el poema que retomamos en estas páginas. Por ser ésta la edición que coincide con el verano, incluimos un suplemento literario para viajar a destinos remotos del planeta (y más allá).

*Guadalupe Nettel*



## LOS MAPAS Y EL ESTADO

Denis Wood

Traducción: Tania Pratts

**H**ay algo importante que entender acerca de los mapas: no son muy antiguos. Han existido, como los conocemos ahora, desde hace unos 500 o 600 años a lo sumo. Lejos de enraizarse en algún instinto primitivo por "comunicar un sentido de lugar, alguna noción del *aquí* en relación con el *allá*", los mapas en realidad hunden sus raíces en las necesidades de los Estados nacientes de tomar forma y organizar sus múltiples intereses. Los mapas surgen junto con el Estado moderno.

Esto significa que los mapas no son una imagen del mundo *como es*, sino instrumentos para su *creación* y *mantenimiento*. Más que representaciones, los mapas son sistemas de proposiciones, argumentos que afirman "esto está allí" dentro de lo que el mundo podría ser. Esta lógica proposicional hizo que los mapas resultaran atractivos para los Estados desde el inicio, mientras que la prioridad que dan a la ubicación los vuelve cada día más valiosos. Los mapas son máquinas de ubicar cosas que sólo existen gracias a ellos, cosas como Estados, cosas como la propiedad privada.

Los mapas son hostiles, por lo tanto, a todo lo que es hostil al Estado, como la propiedad común tradicional, como muchas poblaciones indígenas y la mayoría de los pueblos *nómadas*.

### UN POCO DE HISTORIA

La cartografía como la conocemos hoy fue, literalmente, constituida durante los siglos XIV y XV (tal vez antes, en el siglo XII en China) a partir

de un cajón de sastre que contenía funciones discursivas independientes.<sup>1</sup> Éstas incluían una función poco común de especulación cosmográfica a pequeña escala (los mapas *Orbis Terrarum* europeos), una función aún menos común para el control de la propiedad a gran escala (los catastros gráficos) y una función en ciernes de navegación a escala regional (las cartas portulanas en Europa). Durante el Renacimiento, los europeos se dieron cuenta de que las tres funciones involucraban ubicación, y con el tiempo fueron subsumidas bajo el manto de un tipo de mapa que hasta entonces

no existía. Sucedió de manera simultánea en Japón y en otros sitios (como dije, quizás ocurrió antes en China). Esta poderosa fusión implicaba que se podía hacer mapas de cualquier cosa que tuviera un componente locativo, y llevó a la difusión universal de los mapas que hoy nos son familiares.

Quizá sólo sería necesario decir que antes de los siglos XIV y XV eran pocas las personas que utilizaban mapas, y ninguna los usaba mucho, y señalar que esta fusión de lo que había sido *independiente*, como hilos diversos en la *tela de un mapa* común, sucedió precisamente en el momento en que las formas de gobierno alrededor del mundo comenzaron a entenderse a sí mismas como Estados modernos.

<sup>1</sup> Véase el artículo "Maps" que escribí con John Krygier para la *International Encyclopedia of Human Geography*, Elsevier, Oxford, 2009, pp. 421-430, en [www.deniswood.net/content/papers/elsevier/maps.pdf](http://www.deniswood.net/content/papers/elsevier/maps.pdf). Véase también el primer capítulo de mi libro *Rethinking the power of maps*, Guilford, Nueva York, 2010.



Alighiero Boetti, *Mapa del mundo*, 1971-1972



Los nuevos Estados se interpretaron a sí mismos como entidades *territoriales*. Esto se contraponía, por ejemplo, a las sociedades feudales —organizadas en torno a vínculos de obligaciones recíprocas— de las que emergían. La naciente idea del Estado como territorio, en vez de, digamos, sistema de lealtad hacia un rey, generó un inmenso interés por la ubicación y, en consecuencia, por la creación de mapas. Tal vez no sea exagerado decir que el Estado moderno consiste en poco más que una gran tabulación de ubicaciones —que toman cada vez más la forma de mapas— sobre la cual ejerce diversos tipos de autoridad: mapas que ubican los territorios sobre los cuales es soberano, y por lo tanto mapas que delimitan sus fronteras; mapas que ubican sus elementos constitutivos (provincias, estados, condados, distritos dentro de los cuales, también, se hacen mapas desenfundadamente); mapas que ubican sus recursos y propiedades (esto significa: *todos* los recursos y propiedades sobre los cuales ejerce un dominio); mapas que ubican a sus ciudadanos (para que presten servicios, para cuestionarlos, imponerles contribuciones y reclutarlos); así como mapas que ubican todas las cosas que están *fuera* de sus fronteras y que les conciernen, lo que en el caso de los grandes Estados modernos es casi todo lo que hay en el mundo.

Por no mencionar la Luna. O Marte. O el resto del Sistema Solar.

Todo lo que tenga una ubicación, en la lógica del mapa, es una unidad construida con base en las proposiciones cartográficas fundamentales que señalan que *esto está allí*, y

que John Fels y yo llamamos *postings*.<sup>2</sup> Cada uno de estos *postings* encapsula una poderosa afirmación de existencia —*esto es*— que adquiere un enorme poder al ser *publicada*. El poder obtenido por la publicación de tales afirmaciones de existencia surge del hecho de que toda utilización del mapa constituye un acto implícito de validación. Esta validación —todo menos automática— se estructura a partir de validaciones previas llevadas a cabo en situaciones que van desde los ejercicios de aprendizaje de mapas en la escuela, hasta usos exitosos de mapas en la búsqueda de caminos, o la imagen de Colin Powell señalando en un mapa de Irak las ubicaciones de armas de destrucción masiva.<sup>3</sup> La afirmación “esto está allí” es poderosa precisamente porque implica la realización de una prueba de existencia: *se puede ir allí y verificarlo*. El asentimiento así otorgado a los *postings* se extiende al territorio que construyen colaborativamente, lo que establece al mapa como un todo con una facticidad intrínseca cuya manifestación social es la autoridad que los mapas tienen en la acción pública.<sup>4</sup>

## LOS MAPAS HABILITAN EL CONTROL ESTATAL DE LA TIERRA

¿Podría ponerse en duda que esta autoridad locativa es la razón por la cual el más antiguo y constante uso de los mapas —en todas las

<sup>2</sup> En español podría traducirse como publicación, declaración, anuncio. [N. de la T.]

<sup>3</sup> El proceso completo es similar a lo que describieron Steven Shapin y Simon Schaffer como la producción de hechos a través del testimonio y la presentación de reportes en su *Leviathan and the Air-Pump*, Princeton University Press, Princeton, 1985.

<sup>4</sup> El uso del mapa por parte de Colin Powell para promover las demandas bélicas de Bush es un brillante ejemplo de cómo la autoridad del mapa puede ser explotada en acciones públicas. Bush tuvo la intención de ir a la guerra, pero la autoridad del mapa de Powell aceptó los engranajes de la máquina política.

◀ Eduardo Abaroa, *Proposal: We Just Need a Larger World*, 2008

culturas y a lo largo de la historia— es el control de la tierra y el registro de las propiedades inmuebles? No lo creo. Tampoco creo que pueda dudarse de que la autoridad locativa fue la que dio a los mapas un papel tan importante en el surgimiento del Estado moderno.

En su historia de la cartografía catastral, Roger Kain y Elizabeth Baigent lo expresan de esta manera: “Los mapas catastrales tuvieron un importante papel en el surgimiento de la Europa moderna —y yo agregaría el Asia moderna, la América moderna y Australia— como herramientas de consolidación y extensión del poder nacional basado en la tierra”, en donde por “extensión” debemos entender, en-

tre otras muchas cosas... *colonización*.<sup>5</sup> Continúan Kain y Baigent:

En los primeros años de los asentamientos europeos en el Nuevo Mundo, en el siglo XVII, ya fuera en el valle del río Liesbeeck al este de Ciudad del Cabo en Sudáfrica, o en la costa atlántica de Norteamérica, los estudios topográficos y la elaboración de mapas catastrales se esta-

<sup>5</sup> Ésta es la definición de “catastro” en la Declaración de Bogor de la Reunión Interregional de Expertos en Catastro de las Naciones Unidas de 1996: “Un catastro normalmente es un sistema actualizado de información territorial basado en parcelas, que contiene un registro de intereses sobre la tierra (por ejemplo, derechos, restricciones y responsabilidades)...”



Carlos Amorales, *Useless Wonder Map 2*

blecieron de manera concomitante a la colonización. La disponibilidad de tierras, si acaso no fue el único atractivo para la migración desde Europa, fue por lo menos una influencia mayor en las decisiones individuales de migrar. Como comenta Sarah Hughes respecto a Virginia: "Los colonos inmigrantes, al contemplar la tierra salvaje, proyectaron su domesticación e imaginaron nuevas maneras para delimitar los bordes de sus propios campos y prados. Los hombres que podían medir los límites y fronteras de estos campos tenían la llave para transformar un territorio baldío y sin valor en granjas individuales".<sup>6</sup>

Inmigrantes, colonizadores y colonos no eran nada buenos para reconocer títulos de propiedad vernáculos, títulos ancestrales que nunca se habían patentado, lo cual implica que se basaban en un *lugar*, y no en una ubicación. Los inmigrantes eran particularmente malos al reconocer la propiedad de cazadores y pastores, de agricultores itinerantes y de pobladores indígenas que cultivaban menos de lo que recolectaban.

El comportamiento de los colonos y la ineptitud característica de los mapas no es mera coincidencia: aunque los mapas son ideales para establecer ubicaciones, son pésimos para expresar un sentido de lugar. Pero fue precisamente este par de "virtudes" complementarias lo que hizo que el mapa fuera invaluable en el proceso de sentar las bases para la migración. Un sentido de *lugar* solamente ha-

bría estorbado, habría disuadido a la gente de imaginar una vida propia en un lugar que ya estaba profusamente poblado por otros. El momento en que los mapas se comprenden de esta manera, hace sentido la frase de Bernard Nietschmann: "se ha usurpado más territorio indígena por medio de mapas que por medio de armas", aunque al mismo tiempo vuelve totalmente discutible su afirmación: "y más territorio indígena puede ser recuperado y defendido a punta de mapas que de armas".

En primer lugar, como lo he señalado con frecuencia, los mapas por sí mismos no poseen ningún poder. Más bien se utilizan para ejercer el poder: el poder fluye a través del mapa. El poder es una medida de trabajo, y el trabajo es la aplicación de una fuerza a lo largo de una distancia. El trabajo de los mapas es aplicar fuerzas sociales sobre las personas para crear un tipo de espacio socializado. ¿Cuáles son las fuerzas en cuestión? Fundamentalmente son las que pertenecen a los tribunales, la policía y el ejército. Sin embargo, se recurre a los mapas tan a menudo por su capacidad de reemplazar, de reducir la necesidad de aplicar la fuerza armada: "¡Mira! Está justo aquí en el mapa. ¡Esto es *mi* propiedad!"

*La autoridad del mapa es inseparable de la del Estado que la respalda.* En pocas palabras, la autoridad del mapa es tan grande como la autoridad del Estado que la garantiza, y en muy pocos casos un Estado garantiza mapas que reconocen derechos territoriales que lo perjudican.

## LA CULTURA DE LOS MAPAS DIFICULTA IMAGINAR OTRAS FORMAS DE PROPIEDAD

Ésta es la objeción incontestable al uso de los mapas cuando los pueblos indígenas reclaman

<sup>6</sup> Roger Kain y Elizabeth Baigent, *The Cadastral Map in the Service of the State: A History of Property Mapping*, University of Chicago Press, Chicago, 1992, p. 265, que es donde viene la cita de Sara Hughes, de *Surveyors and Statesmen: Land Measuring in Colonial Virginia*, Fundación de Topógrafos de Virginia y Asociación de Topógrafos de Virginia, Richmond, 1979, p. 11.

su lugar en el mundo, cuando tienen otra manera de interpretar tal lugar. Los mapas no sólo ponen la pelota en la cancha del Estado, sino que la ponen en sus manos. Sin embargo, el verdadero problema es que, sin importar qué cosmovisión o concepciones del espacio-tiempo tengan dichos pueblos, tienen que amoldarse a la cosmovisión y concepciones del espacio-tiempo del Estado que ocupa la cancha opuesta, o se arriesgan a ser rechazados como *ininteligibles*. Por supuesto que amoldarse implica adoptar toda la epistemología de la cartografía profesional, incluyendo el compromiso de señalar límites claros para subir los datos a las tecnologías GPS y SIG disponibles. En contraposición a la insistencia de Nietschmann en 1995 relativa a un mapa indígena creado con tecnología computarizada que “tendría poderes transcendentales porque sería fácilmente traducido por todos en cualquier lugar; estaría por encima de la alfabetización; [y] sería visualmente comprensible”, se encuentra la advertencia de Walker y Peters seis años después, en el sentido de que “El trabajo de elaborar mapas no debería finalizar en el trazado de fronteras; ahí donde los científicos sociales ayuden a comunidades a trazar sus mapas, es crucial que también documenten y comuniquen *lo que tales fronteras significan para la población local*”.<sup>7</sup>

Lo que sea que contengan los mapas, lo lleven consigo, sin importar quién los elabore. El problema con la elaboración de mapas indígenas, entonces, es que son simultáneamente cooptativos y reaccionarios, primero

porque obligan a los pueblos indígenas a adoptar una tecnología que pertenece a quienes con esa misma tecnología han consolidado su control sobre las tierras indígenas; y después porque enredan a los pueblos indígenas en una especie de pelea escolar del tipo “¿Con que tú me mapeaste, eh? ¡Pues yo te mapeo a ti!”, que sólo conduce a la oficina del director. Cuando el resultado es el fortalecimiento de la dignidad, el mejoramiento de la seguridad y un mayor acceso a los recursos, indudablemente es un buen camino, pero Nietschmann se equivocó doblemente al insistir en que “un mapa sólo puede ser impugnado por otro mapa, y la efectividad de tal impugnación se basa en la autenticidad geográfica de quienes hacen tal mapa.” De hecho, la efectividad de un mapa depende de las fuerzas sociales que es capaz de poner en juego, y los mapas pueden ser impugnados —y lo han sido por quinientos años— a través de acciones militares, revueltas armadas, acciones políticas y legales, e inclusive relatos, canciones y otro tipo de conductas expresivas, como lo demostraron los pueblos gitxsan y wet’suwet’en cuando utilizaron los *adaawk*<sup>8</sup> gitxsan y los *kungax*<sup>9</sup> wet’suwet’en como evidencia para el reclamo de tierras que interpusieron contra Columbia Británica y Canadá en 1987.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Nota de traducción: *adaawk*, en lengua gitxsan, es la palabra que designa la historia oral de cada *Wilp* o Familia de la tribu. Cada *wilp* tiene su propio *adaawk*, que describe eventos destacados a lo largo de su existencia.

<sup>9</sup> Nota de traducción: *kungax*, en lengua wet’suwet’en refiere a las canciones que preservan la historia oral del pueblo wet’suwet’en.

<sup>10</sup> Lo que nosotros hacemos en mapas, documentos legales y otras formas escritas, mucha gente lo hace a través de canciones, danzas y rituales. Ver el texto de Marina Roseman “Singers of the Landscape: Song, History, and Property Rights in the Malaysian Rain Forest”, *American Anthropologist, New Series* 100 (1), 1998, pp. 106-121.

<sup>7</sup> La cita de Nietschmann viene de “Defending the Miskito Reefs with Maps and GPS: Mapping With Sail, Scuba, and Satellite,” *Cultural Survival Quarterly* 18 (4), 1995, pp. 34-37; Walker y Peters hacen su observación en “Maps, Metaphors, and Meanings”, *op. cit.*, p. 412. *Cursivas mías.*

Unos cuantos años después, el pueblo aborígen *martu* presentó ante una corte australiana un *plato de arena* de su tierra en el entendido de que les sería devuelto una vez que se fallara respecto a su reclamo de propiedad nativa. La corte aceptó la arena y reconoció que dicho “gesto simbólico era una demostración por parte de los demandantes de la fuerte creencia en la propiedad de sus territorios

da a un título nativo, es un hecho que en la región extremadamente árida del Desierto Occidental, las fronteras entre grupos aborígenes rara vez son claras. Están sumamente abiertas al desplazamiento humano. Los pueblos del desierto definen más su conexión con la tierra en términos de conjuntos de sitios, entendiéndolos como puntos en el espacio, que como áreas con fronteras”. No obstante esta

## Los mapas no sólo ponen la pelota en la cancha del Estado, sino que la ponen en sus manos.

tradicionales.”<sup>11</sup> El pueblo aborígen de Fitzroy Crossing ganó su derecho a comparecer en la corte después de presentar ante el Tribunal Nacional de Títulos Nativos de Australia una pintura llamada *Ngurrara II*: “Frustrados por la incapacidad de articular sus argumentos en un inglés jurídico, la gente de Fitzroy Crossing decidió pintar su ‘evidencia.’ Establecieron, en un lienzo, un documento que mostraba de qué modo se relacionaba cada persona con un área particular del Gran Desierto Arenoso y con las largas historias que habían pasado de generación en generación”. El tribunal aceptó la pintura, e incluso uno de sus miembros dijo que era “la más elocuente y abrumadora evidencia jamás presentada” ante ellos. Al final, por supuesto, los mapas fueron hechos, aunque el tribunal estuvo a punto de expresar arrepentimiento sobre la necesidad de hacerlos: “Aun cuando la Corte ha establecido contornos para definir el área adjudica-

observación, el litigio terminó con extensos listados de coordenadas que establecían las fronteras.

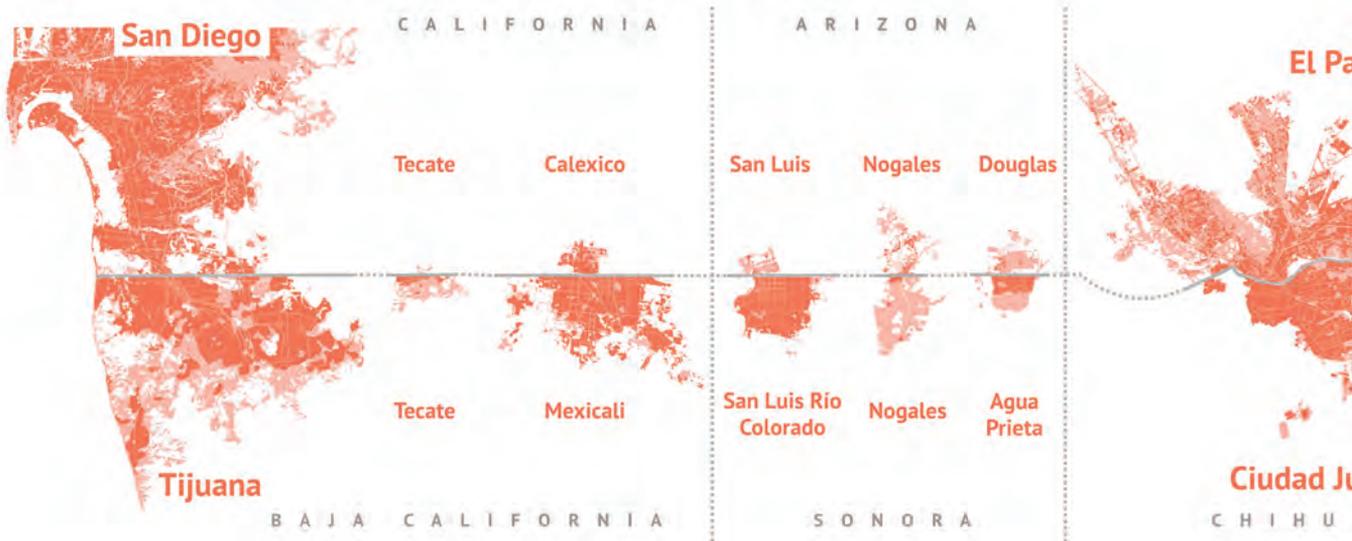
Sí, los reclamos siempre serán mapeados —es lo que hacen los Estados-nación inmersos en mapas—, pero el mapa resultante será solamente otro mapa estatal que reforzará el derecho del Estado a elaborarlo, no habrá nada indígena en él, al menos no en el sentido convencional de lo indígena. Sin embargo, al haber sido impugnado por una canción, un plato de arena, una pintura, ningún mapa estatal puede volver a ser el objeto autoritario que fue. Y esto, a fin de cuentas, debe ser la aportación sistémica del mapeo indígena —sin importar sus múltiples contradicciones— a la crítica cartográfica: la de cuestionar la autoridad de los mapas estatales. A no ser que su contribución radique precisamente en exponer las contradicciones de los mapas, como en efecto lo hacen, y así resquebrajar su caparazón. **U**

<sup>11</sup> La decisión *James in behalf of the Martu People v Western Australia* [2002] FCA 1208 (27 de septiembre 2002), fue escrita por el Juez Robert French y está disponible en línea (he citado, sin embargo, de un informe que le fue enviado, que leyó durante el registro).

Anotaciones para la Conferencia Mundial de Geografía Humana en Lawrence, Kansas, 15-16 de septiembre de 2011.

# Ciudades fronterizas EUA-México, de oeste a este

Las ciudades están a escala, las distancias entre las ciudades no están a escala



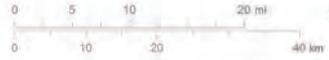
## CIUDADES FRONTERIZAS EUA-MÉXICO

La frontera entre México y Estados Unidos es la más transitada del mundo, y también una de las más desiguales, lo cual, de acuerdo con la hipótesis de Sasha Trubetskoy, el estudiante de estadística que realizó este mapa, provoca un "efecto de aglomeración urbana" (un crecimiento acelerado de alta densidad poblacional) del lado menos desarrollado de la frontera. Existen catorce ciudades fronterizas mexicanas que, con la excepción de Tijuana, tienen un tamaño y una densidad considerablemente mayores que sus contrapartes estadounidenses. En el mapa puede observarse que, aunque muchas de las ciudades fronterizas de Texas

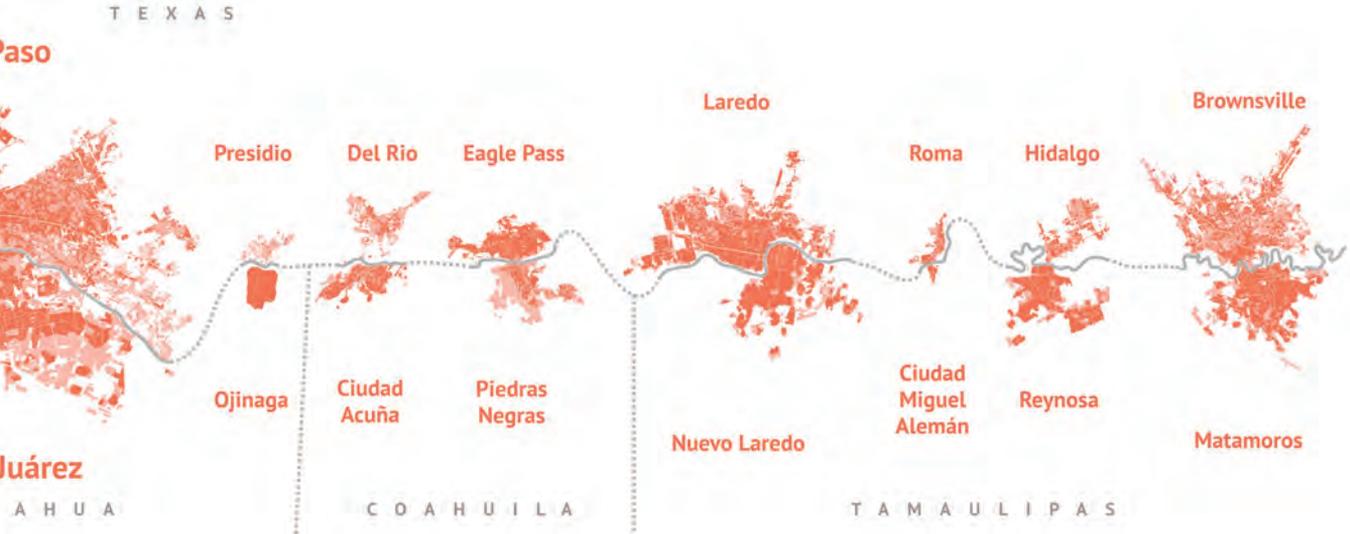
tienen un área parecida a la de México, su población es mucho menos densa.

El efecto de aglomeración urbana se puede observar en imágenes satelitales de otras fronteras como Argentina-Bolivia, Irán-Azerbaiyán, Malasia-Singapur y Shenzhen (China)-Hong Kong. **U**

*US-Mexico Border Cities*, Sasha Trubetskoy, 2016. Los datos de uso del suelo provienen de la base de datos BaseVue 2013 y las calles de OpenStreetMap; la imagen fue creada con ArcGIS y procesada con GIMP. <https://sashat.me/2016/12/14/mexicos-urban-pileups/>



Sasha Trubetsky 2016  
sashat.me



# MONITOR DE HOMICIDIOS

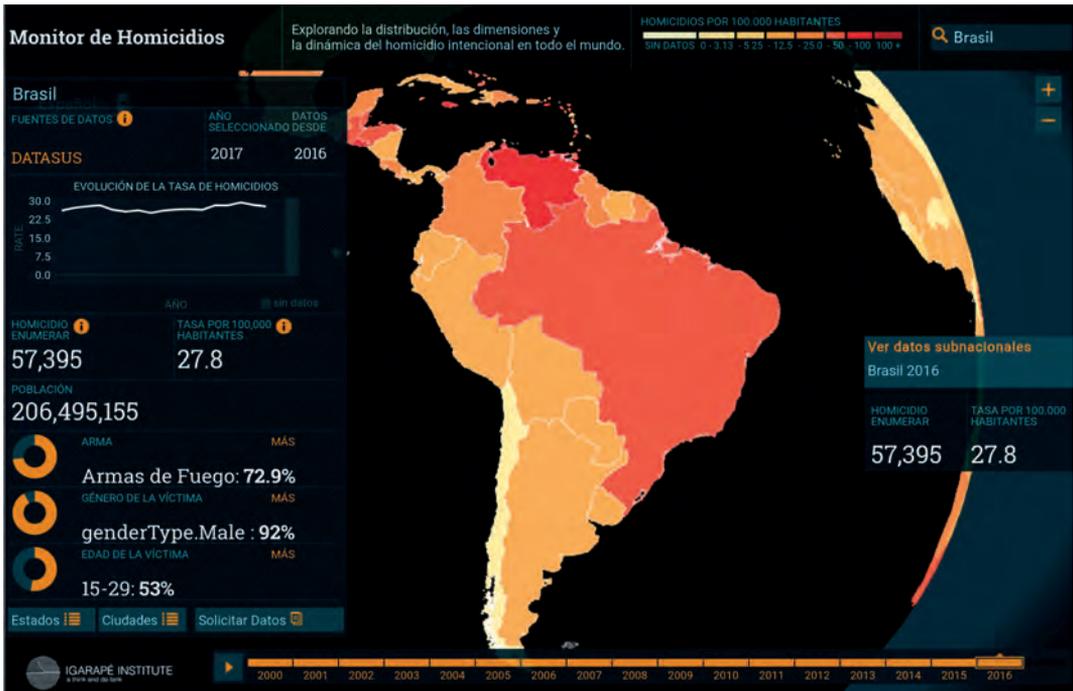
El Instituto Igarapé de Brasil ha desarrollado esta plataforma digital que mapea sobre un globo terráqueo interactivo las cifras, las dinámicas y la distribución de la violencia homicida en el mundo. La claridad con que se despliegan los datos en este mapa permite percibir de inmediato la gravedad de la crisis homicida en Latinoamérica y el Caribe, donde vive 8% de la población mundial y donde sin embargo ocurre una tercera parte de los homicidios del planeta.

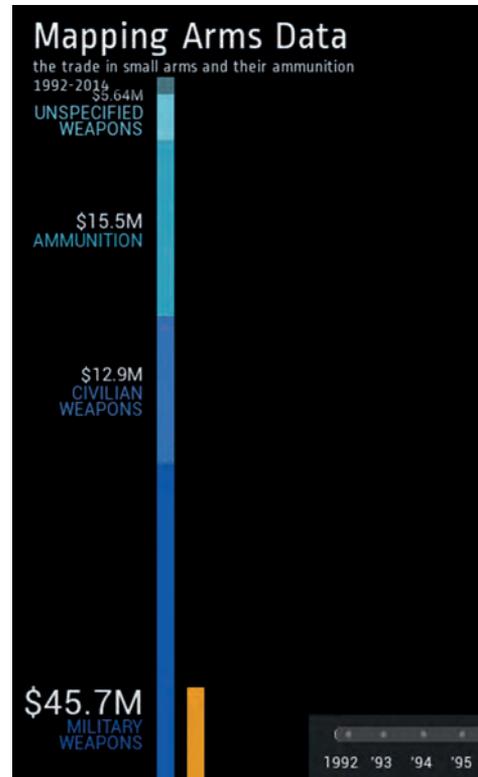
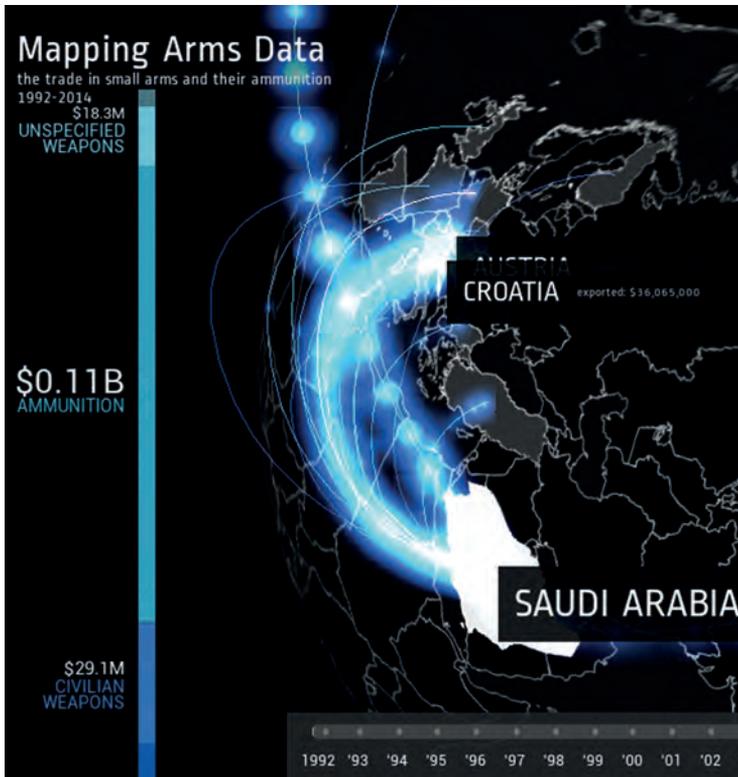
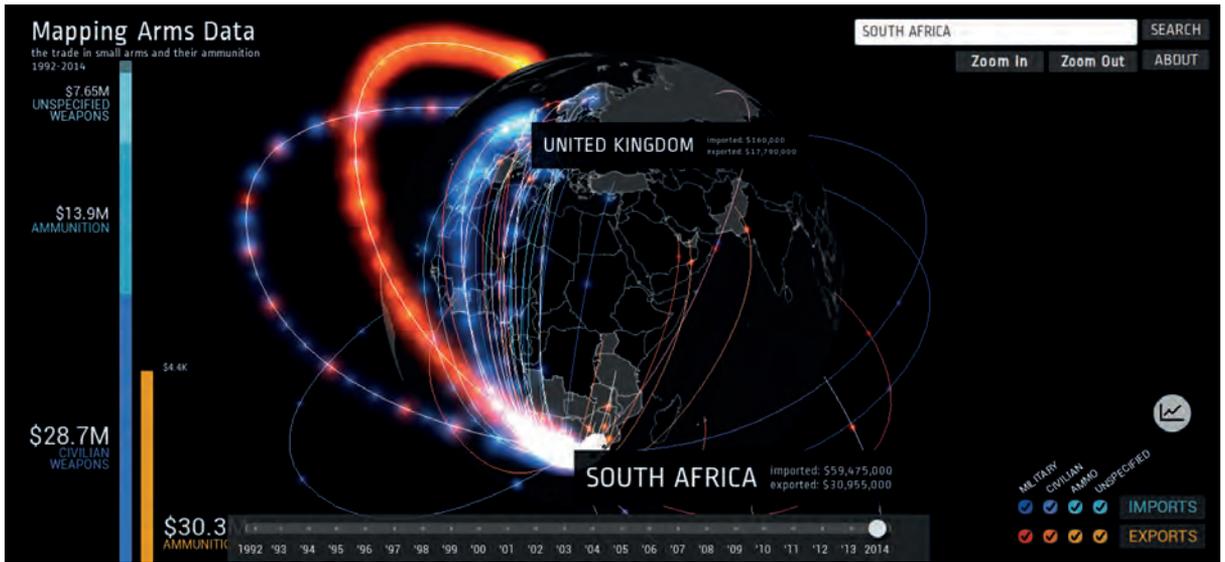
Entre los datos aquí incluidos se encuentra la cifra total de homicidios por año, la tasa por cada cien mil habitantes, el tipo de armas utilizadas y el género de las víctimas, con des-

plegados subnacionales para 40 países y detalles para ciudades grandes. La información proviene principalmente de la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito, se complementa con investigaciones del Instituto Igarapé y se actualiza periódicamente. **U**

*Homicide Monitor, Instituto Igarapé, Río de Janeiro, Brasil, en colaboración con la Open Society Foundation, el Peace Research Institute Oslo y Periscope, 2015, actualizado hasta 2017. El software utilizado para la visualización es WebGL. <http://homicide.igarape.org.br/>*





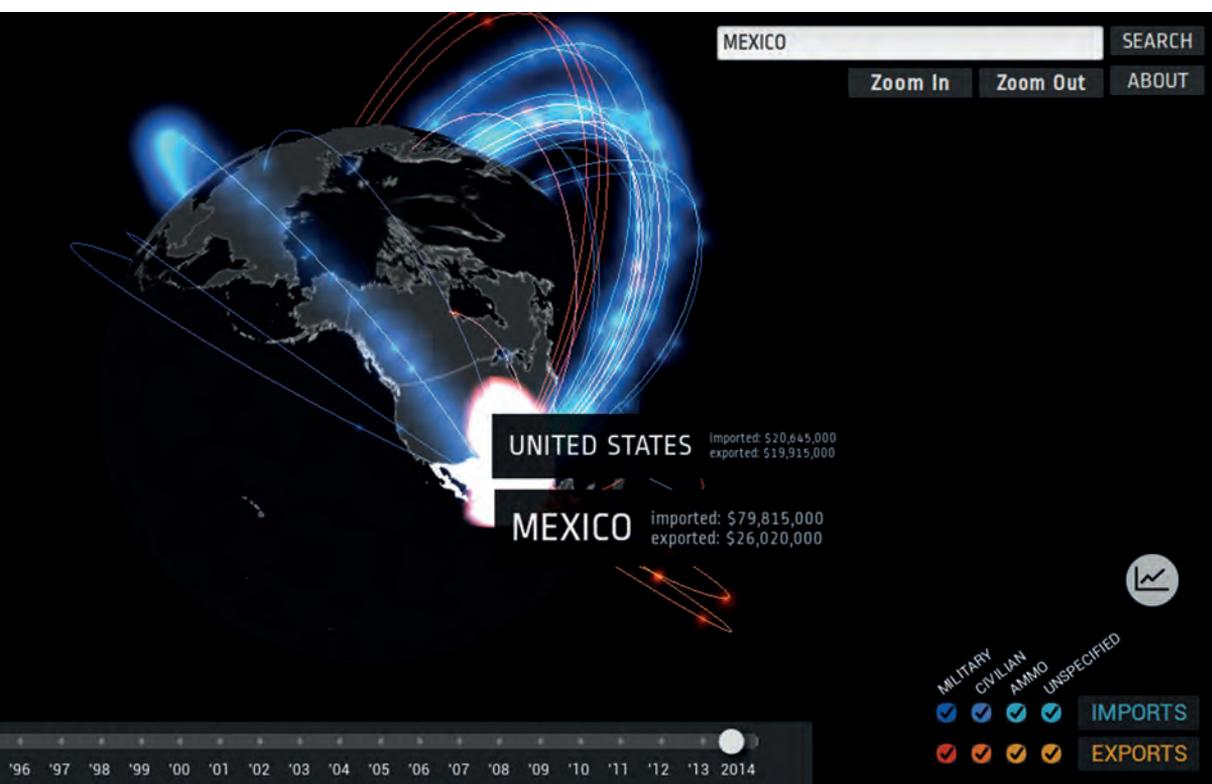


## MAPEAR EL COMERCIO DE ARMAS

En 2012 se lanzó la plataforma interactiva Mapping Arms Data, que representa el comercio internacional de armas pequeñas (cortas y largas, tanto civiles como militares) y municiones, vinculando a los países importadores y exportadores mediante arcos tendidos sobre un globo terráqueo digital. Las importaciones se marcan en tonos azules y las exportaciones en rojos. Esto permite ver, por ejemplo, que México es un país principalmente importador de armas, mientras que Estados Unidos o Israel son exportadores. La plataforma incluye datos de 1992 a 2014. El mapa

se presentó en la Asamblea General de la ONU en 2013 como parte de la discusión del Tratado sobre el Comercio de Armas, que entró en vigor a finales del año siguiente; hasta ahora ha sido visitado más de diez millones de veces y utilizado por los medios de comunicación de más de 150 países. **U**

*Mapping Arms Data (MAD)*, Instituto Igarapé, Río de Janeiro, Brasil, en colaboración con Google y el Peace Research Institute Oslo, 2012. El software de código abierto utilizado para la visualización en tres dimensiones es WebGL. <http://nisatapps.prio.org/armsglobe/index.php>

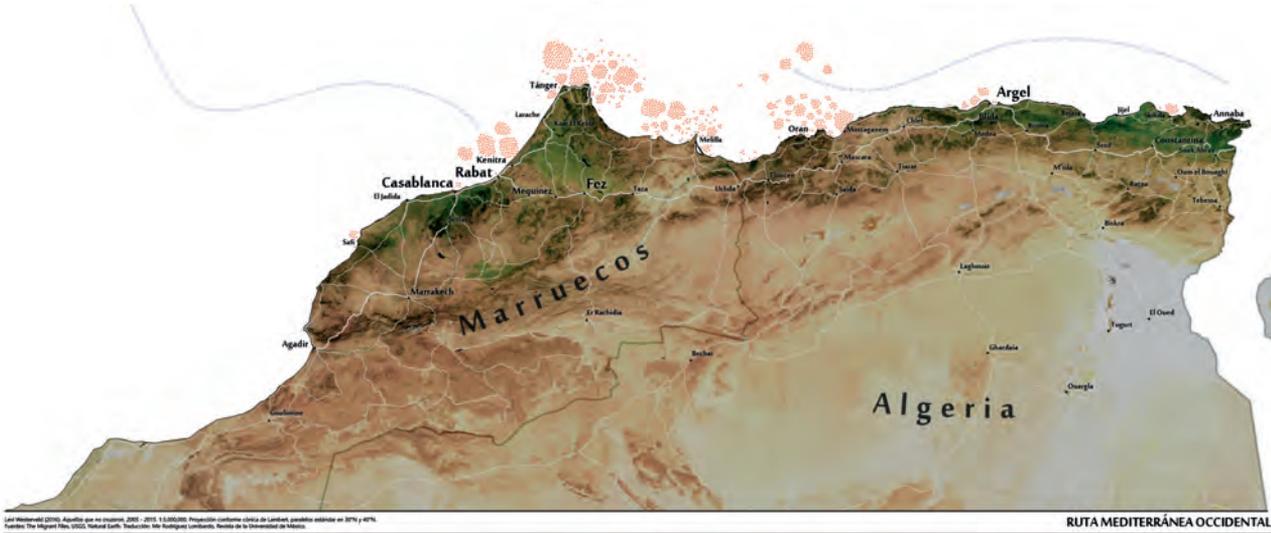


## AQUELLOS QUE NO CRUZARON 2005-2015

(3 de diciembre, 2011) Una mujer embarazada de 29 años murió al tomar agua de mar cuando el bote que abordó en Libia quedó a la deriva en el Mar Mediterráneo por 16 días. Entre 2005 y 2015, más de 16,000 otras personas han sido reportadas muertas o desaparecidas en el intento de alcanzar las costas europeas tras huir del conflicto y la inestabilidad en África y el Medio Oriente.

Libia se ha convertido en un punto de partida popular en muchos viajes, mientras los traficantes de personas explotan el vacío de poder y el cada vez mayor desgobierno en el país. La distancia relativamente corta hasta Lampedusa motiva a más personas a correr los riesgos del viaje.

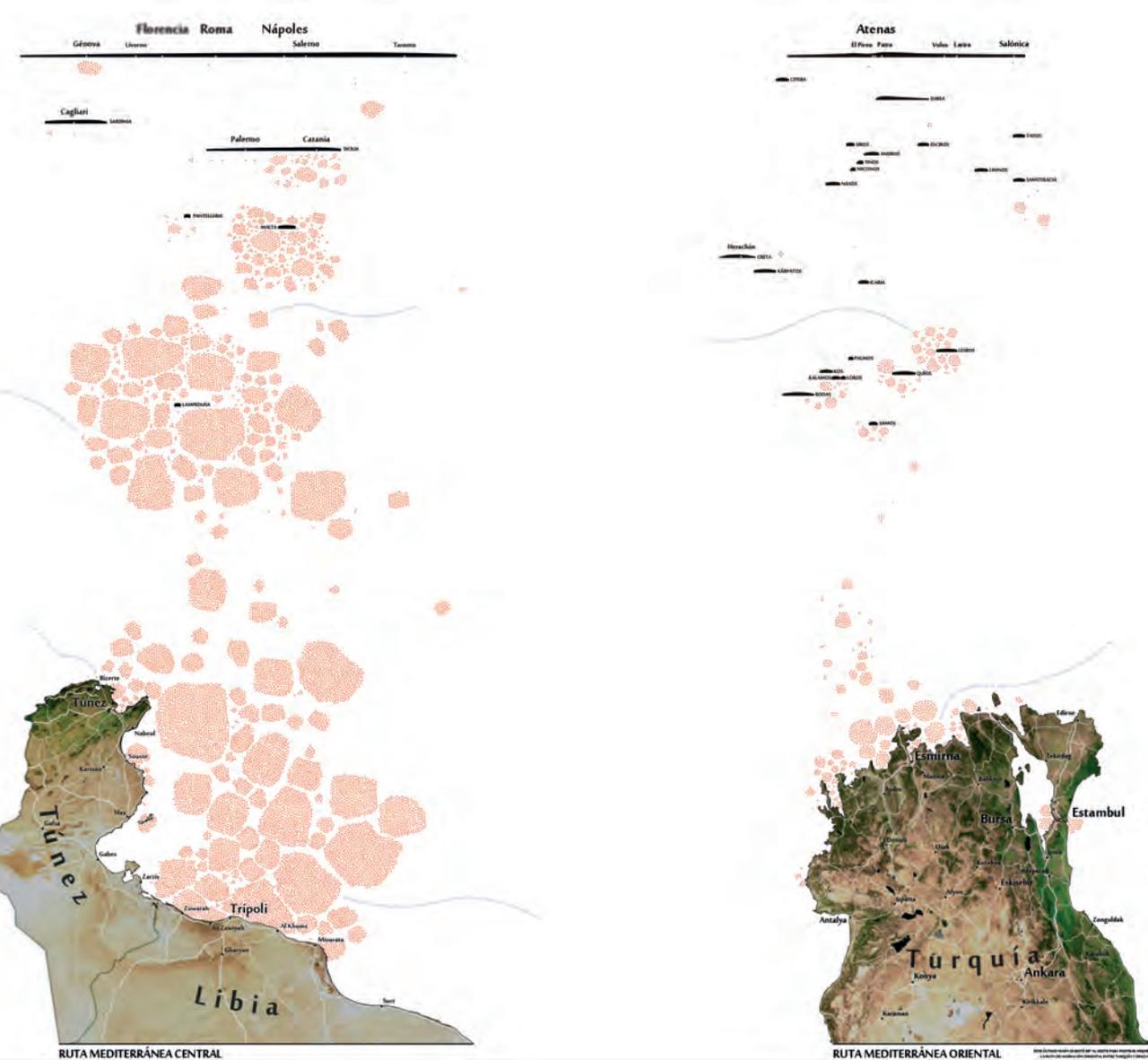
Cada  en este mapa muestra dónde desapareció o murió una persona en las rutas mediterráneas occidental, central y oriental hacia Europa.



## AQUELLOS QUE NO CRUZARON

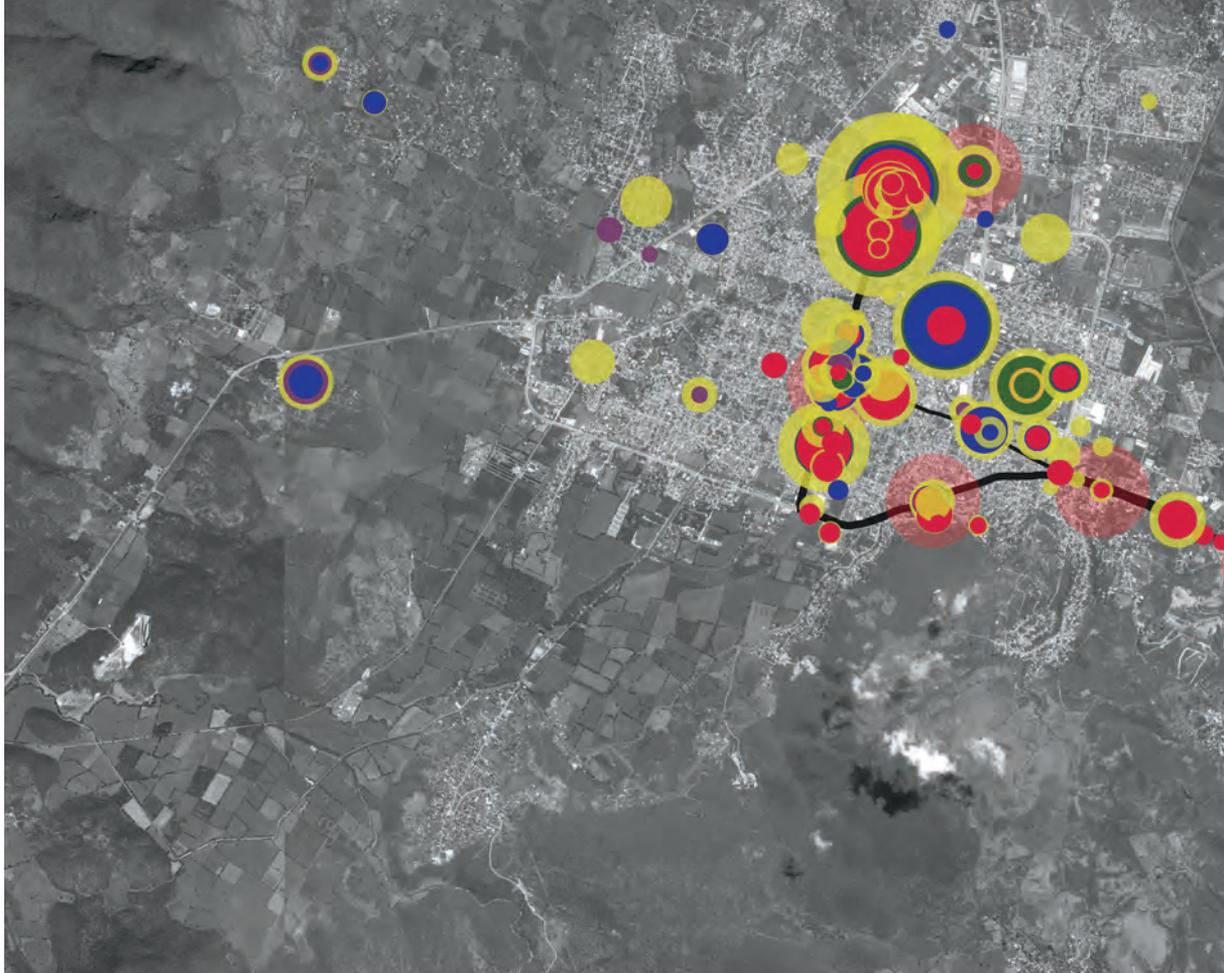
Con esta representación de los migrantes muertos en el Mediterráneo, Levi Westerveld busca transmitir mejor que en otros mapas la dimensión individual de la tragedia. La cartografía convencional no suele representar individuos, lo cual dificulta generar conexiones personales de empatía. Por ello, Westerveld asignó un

punto rojo sobre el mar a cada una de las víctimas de naufragios, para transmitir de manera más directa el número de pérdidas humanas en esta ruta migratoria. Sobre un fondo blanco que simboliza el vacío y la incertidumbre de la migración, también hay algunas líneas de texto en azul tenue que dan cuenta, ondulando



como olas marinas, de algunos de los más de tres mil eventos registrados en este mapa. Los países de llegada se representan como líneas horizontales, tal como sus costas habrían aparecido en el horizonte de aquellos que no cruzaron. Con estos elementos se busca enfatizar el punto de vista de los migrantes.

*Those Who Did Not Cross*, 2005-2015. Levi Westerveld, Arendal, Noruega, 2016, traducción de Mir Rodríguez Lombardo. Los datos provienen de The Migrants' Files y mantienen su latitud real, pero la longitud se alteró para representar la ubicación costera dentro de la perspectiva plana de los países destino. La cartografía se hizo en ArcMap, con imágenes de Landsat y Natural Earth, limpiada con Photoshop y maquetada en Illustrator. <https://visionscarto.net/those-who-did-not-cross>



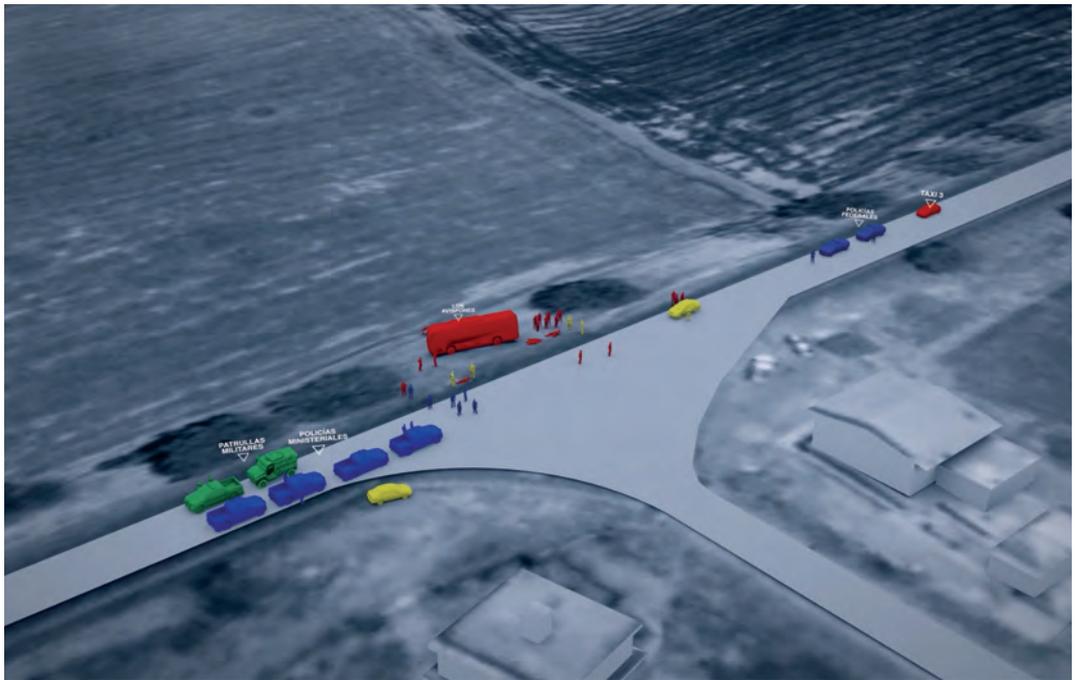
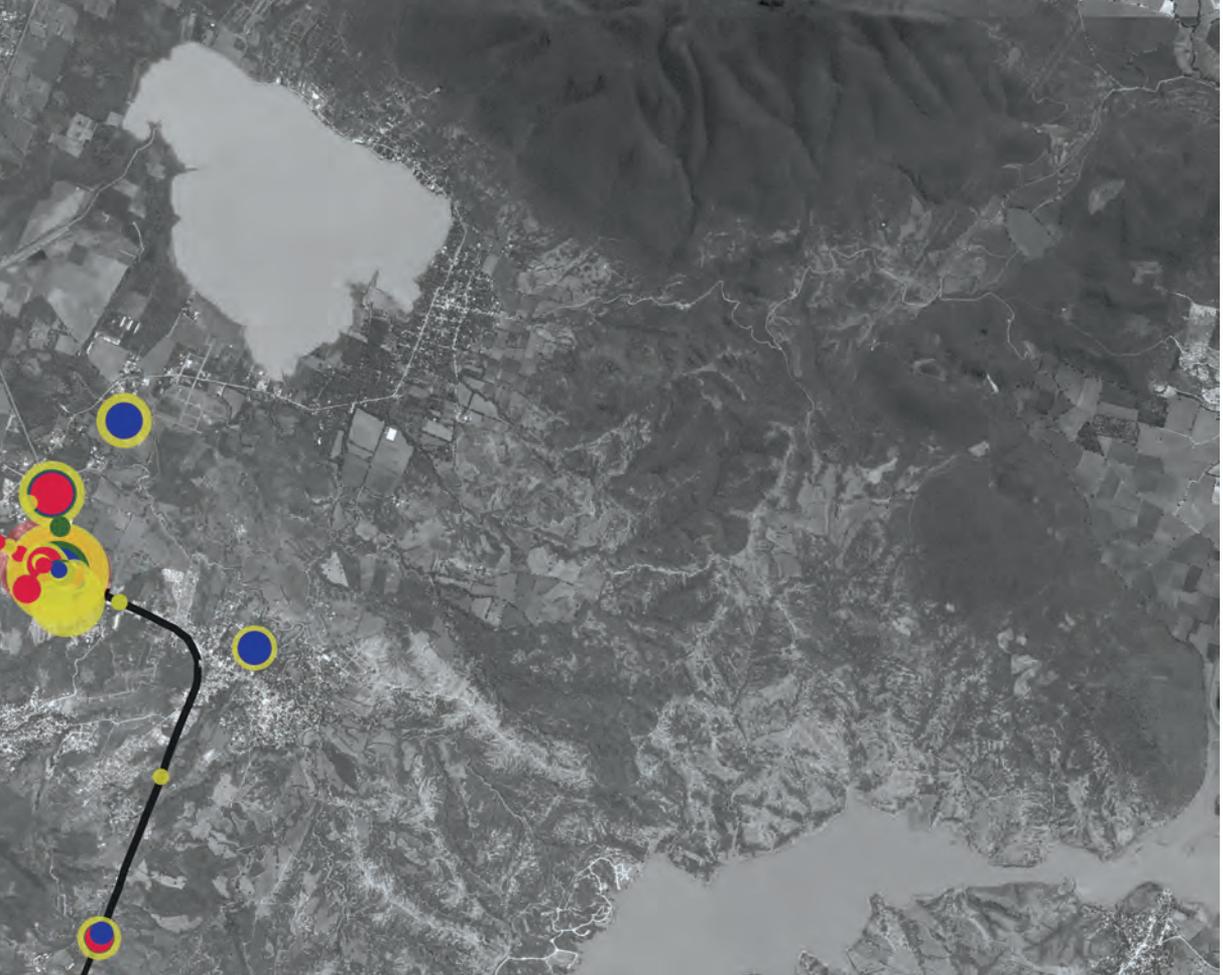
## AYOTZINAPA: UNA CARTOGRAFÍA DE LA VIOLENCIA

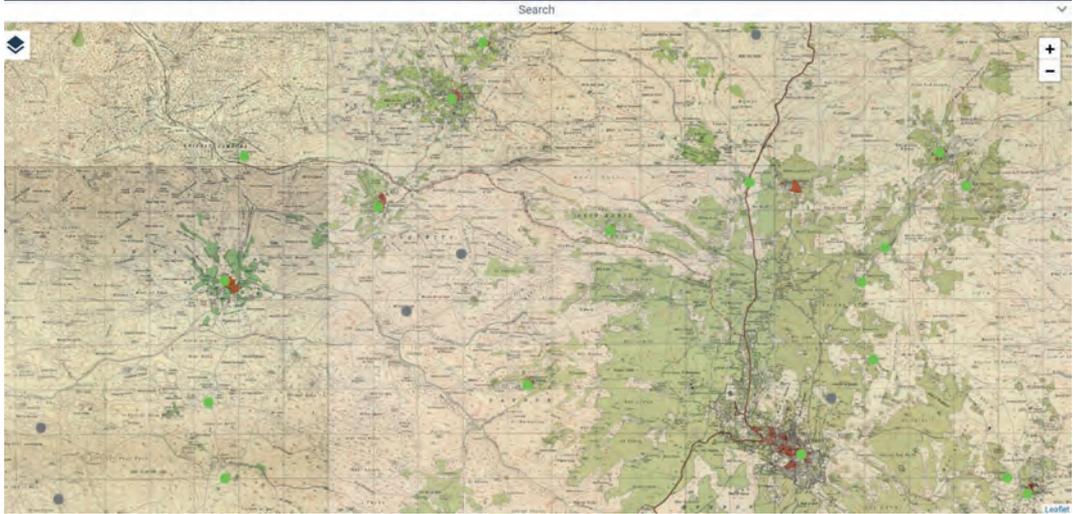
La organización Forensic Architecture, de la Universidad de Londres, se dedica a investigar casos abordados por organizaciones de derechos humanos y grupos de justicia política y ambiental. Una de las claves de su trabajo es llevar el lenguaje cartográfico al límite, y sintetizar cantidades enormes de información con modelos tridimensionales, animaciones y aplicaciones interactivas. El mapa de Ayotzinapa incorpora datos públicos (informes independientes, notas periodísticas y videos) en una base de datos y los ubica en el tiempo y el espacio. Esto se hizo en una plataforma desarrollada con herramientas de software libre;

el resultado permite percibir simultáneamente toda la información recopilada, y a partir de ella se argumenta que los eventos de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero, fueron una acción coordinada de distintas instituciones del Estado. **U**

---

*Ayotzinapa: una cartografía de la violencia*, Forensic Architecture, Londres, Reino Unido, comisionado por el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) y el Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez (Centro Prodh) en representación de las familias de los desaparecidos, 2017. El interfaz de usuario es D3.js, Leaflet y WebGL, el soporte está desarrollado en Django. <http://www.plataforma-ayotzinapa.org/>





Support this project

## Wadi Ara

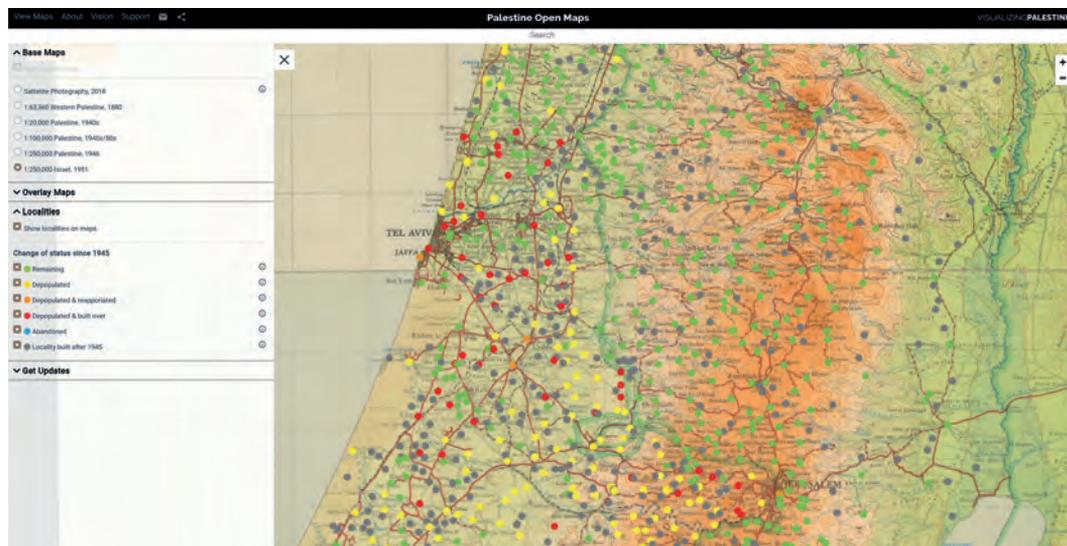
Population Group in 1945	palestinian
Population Group in 2016	jewish
Change Status Since 1945	Depopulated & built over
Destroyed	true
Built Over	true
Reappropriated	false
Threatened	false
Refugee Camp	false
Reappropriated	false
Illegal Settlement	true
Establishment Date	1949-01-01
Depopulation Date	1948-02-27
End Date	1948-01-01

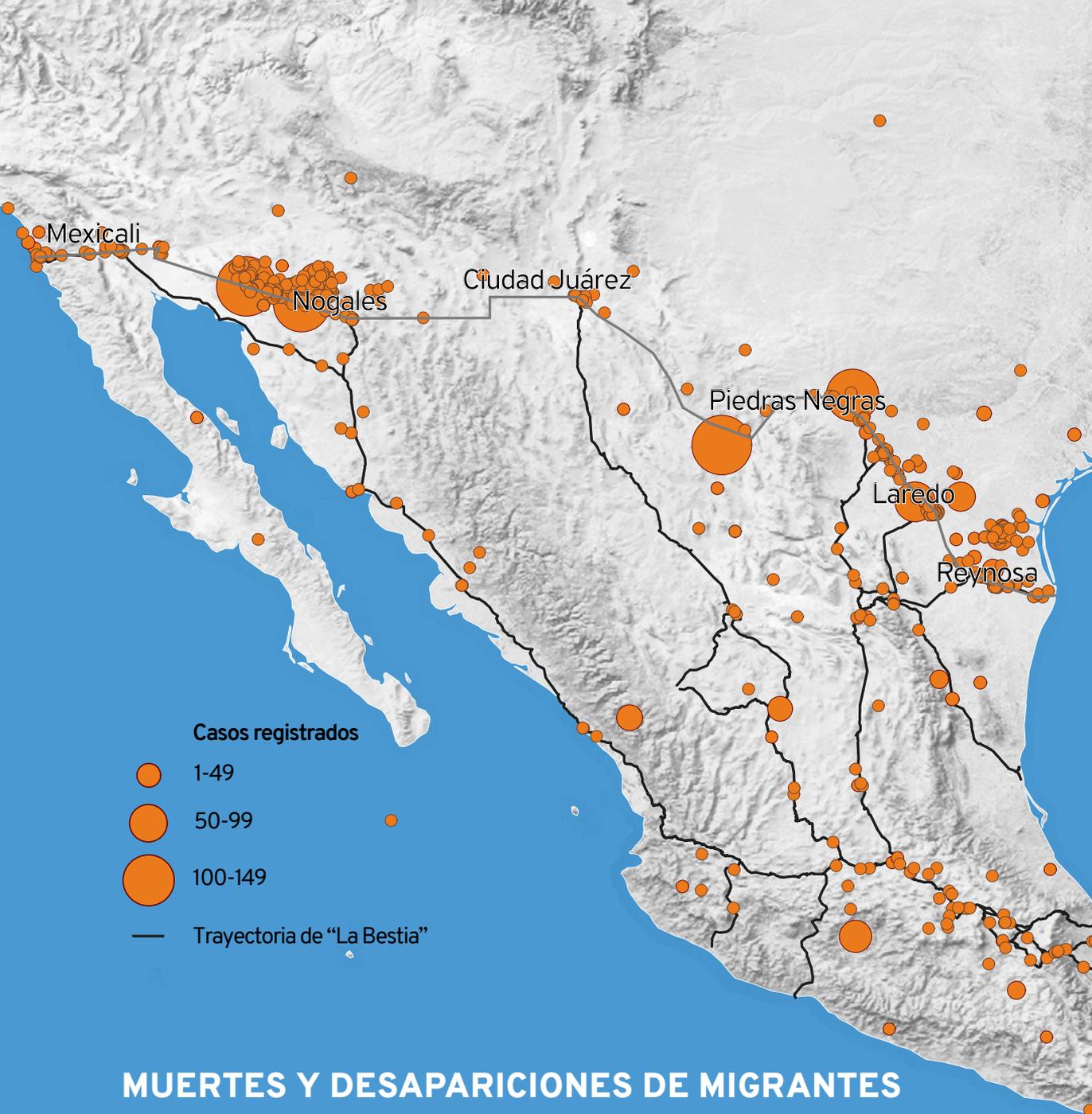
## MAPAS ABIERTOS DE PALESTINA

Esta plataforma se propone mapear la transformación de la geografía humana de Palestina en los últimos 70 años, a partir de la integración digital de una colección de mapas de la década de 1940 (realizados por el Mandato Británico de Palestina y digitalizados por la Biblioteca Nacional de Israel) con datos sobre la Nakba, o catástrofe, el desplazamiento de gran parte de la población árabe del actual Israel. Gracias al enorme detalle de estos mapas (que incluyen rasgos topográficos y límites catastrales) y a la inclusión de otras fuentes

(estadísticas, fotográficas, registros orales), se logra sacar a la luz las “geografías ausentes y ocultas” en la historia de Palestina. **U**

*Palestine Open Maps*, Ahmad Barclay, Beirut, Líbano, en colaboración con Visualizing Palestine y Studio-X Amman, 2018. Los datos se reunieron a partir de varias fuentes usando Excel y se introdujeron en QGIS. Los mapas base se georeferenciaron y combinaron con QGIS y GDAL. La plataforma en línea está basada en GeoDjango, con un interfaz desarrollado en Vue.js. Los mapas se sirven desde TileStache y se presentan con Leaflet. <https://palopenmaps.org>





## MUERTES Y DESAPARICIONES DE MIGRANTES HACIA ESTADOS UNIDOS, 2014-2018

Para esta edición de la *Revista*, miembros del colectivo GeoComunes elaboraron este mapa que contrasta con el mapa del Mediterráneo *Aquellos que no cruzaron*, y refleja la tragedia de los migrantes que fallecen al cruzar el territorio mexicano rumbo a Estados Unidos. **U**

*Muertes y desapariciones de migrantes en tránsito hacia Estados Unidos, 2014-2018*, cartografía de Mónica Piceno y Adrián Flores, Colectivo GeoComunes, Ciudad de México, 2018. Los datos provienen del Missing Migrants Project. <https://missingmigrants.iom.int/>



Tenosique

Comitán

POEMA

MAPAS

Alberto Blanco

I

Comencemos por el principio:

*La Tierra no es La Tierra.*

*El mapa no es el territorio.*

El territorio no es el mapa.

Un mapa es una imagen.

Un mapa es un modo de hablar.

Un mapa es un conjunto de recuerdos.

Un mapa es una representación proporcional.

Los cuatro vientos, los cuatro ríos, las cuatro puertas, los  
cuatro pilares de la tierra de los que hablan los mitos no  
son más que las cuatro esquinas de un mapa.

Todo mapa es una imagen, un cuadro, una metáfora, una  
descripción...

Pero no toda descripción, metáfora, imagen o, para el caso,  
todo cuadro es —por necesidad— un mapa.

Pero puede llegar a serlo.

II

Un mapa no es más que —como lo dijo el pintor *Nabi Maurice*  
*Denis* de todos los cuadros— un arreglo de formas y  
colores sobre una superficie bidimensional.

Si todo el territorio fuera homogéneo, sólo se acotaría en un  
mapa el perfil de los límites del territorio.

No crecen árboles en un mapa.

Un mapa del mundo real no es menos imaginario que un mapa de un mundo imaginario.

### III

Un mapa no es más que una representación bidimensional de un mundo tridimensional que recorre un fantasma: el tiempo.

Si hemos podido mapear un mundo de tres dimensiones en dos, ha de ser posible mapear un mundo de cuatro en tres.

Con un mapa holográfico se podría mapear el tiempo.

Así como la Tierra no deja de cambiar con el tiempo, la historia de los mapas no deja de cambiar con la historia.

Nuestra idea del espacio cambia conforme cambia nuestra idea del tiempo.

### IV

Todo mapa comienza con un viaje.  
Pero, ¿todo viaje comienza con un mapa?

El mapa es al viaje lo que el mito es al lenguaje.

Los mapas, al principio, fueron relatos de viajes.  
Después los mapas fueron paisajes al ras del horizonte:  
narraciones visuales.

Finalmente, vistas a vuelo de pájaro: poemas geográficos.

Un mapa es una manifestación artística del miedo a lo desconocido.

## V

Ver la tierra desde arriba: arrogancia de un dios impostado.

Al principio los mapas de la tierra siempre fueron acompañados  
por los mapas del cielo.

Después los mapas se quedaron sin cielo.

De seguir las cosas como van, muy pronto los mapas se  
quedarán sin tierra.

*La verdad que se puede decir no es la verdad.*

Las palabras no son las cosas que designan.

Los mapas de la tierra no son la tierra.

Las cartas estelares no son el cielo.

Un punto es un pueblo.

Una línea es una carretera.

Una superficie coloreada es un país.

Un volumen debe ser un mapa de la historia.

## VI

Mapas exteriores: geografía.

Mapas interiores: psicografía.

Las puertas son los sentidos.

Los límites son el cuerpo.

La moral que se deduce de los mapas tiene que ver con una  
idea de dominio o —en el mejor de los casos— con una idea  
de conservación.

Cuando se piensa en la relación directa que existe entre los  
mapas, las ganancias, las guerras de conquista y el  
dominio del tiempo, no se puede menos que pensar en el  
título de aquel poema de Stephen Spender:

*Un cronómetro y un mapa de artillería.*  
Un mapa a la medida de la ambición de un hombre.  
La ambición de un hombre a la medida de un sistema de referencias.

Todos los puntos de referencia en un mapa ven hacia afuera.

## VII

Los mapas son retratos ideales de nuestra madre.

Los mapas nos miran de frente cuando dan cuenta de las superficies.

Cuando quieren dar cuenta de las profundidades, nos miran de lado.

En la infancia de la cartografía no era posible —y, tal vez, ni siquiera deseable— deslindar los territorios de la vigilia de los paisajes de los sueños.

¿Qué son los colores en un mapa sino un sueño?  
El recuerdo anestesiado de nuestra infancia.  
Las ventanas abiertas en el gabinete del cartógrafo.  
Una fuente de la más pura y sencilla dicha.

## VIII

Todo mapa es una isla.

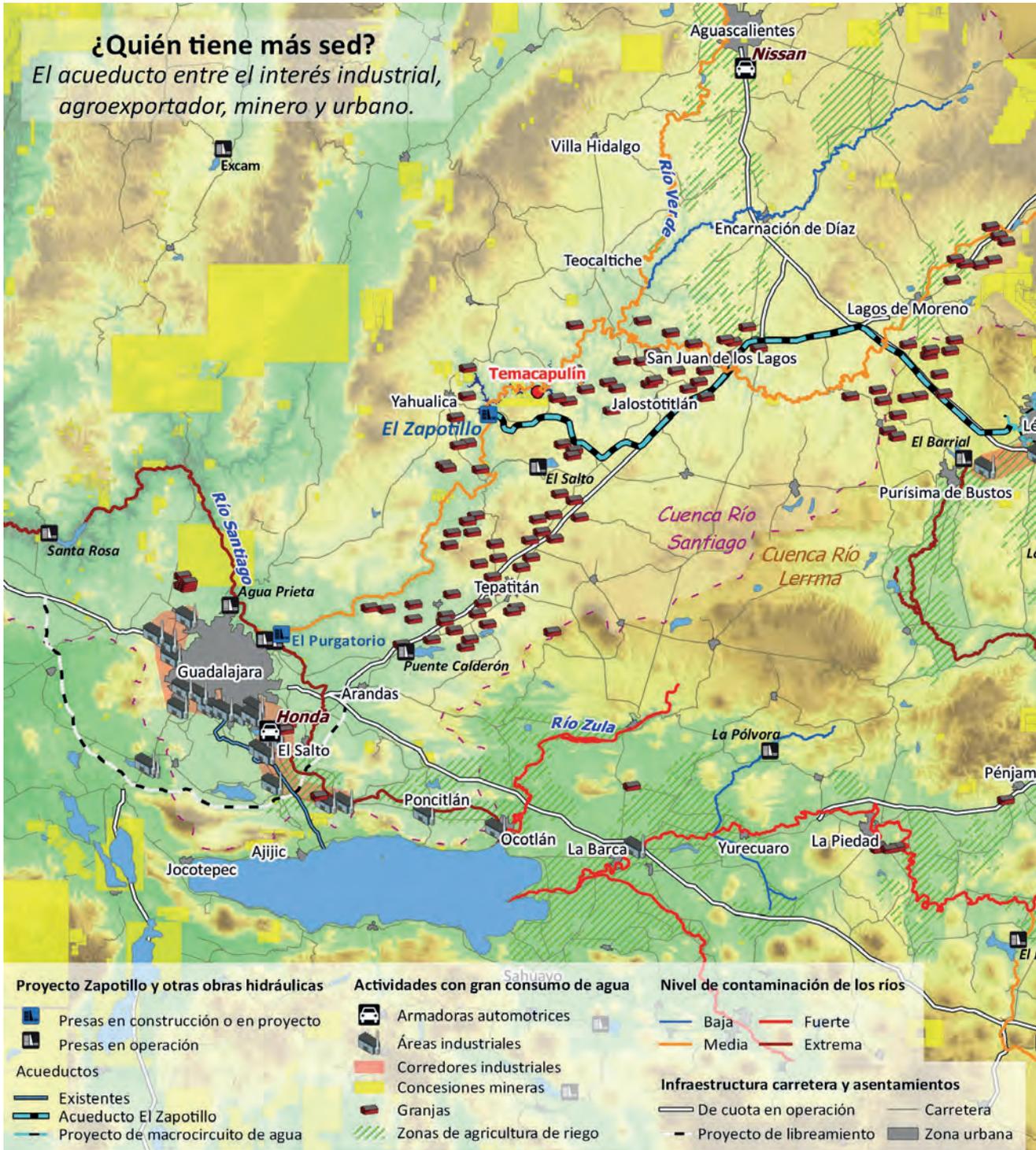
Lo que antes era un territorio salvaje, ya es un mapa.

Toda escritura es fragmentaria.  
Todo mapa es fragmentario.

En mapas no se ha andado nada.  
En poesía no hay nada escrito.

## ¿Quién tiene más sed?

El acueducto entre el interés industrial, agroexportador, minero y urbano.



### Proyecto Zapotillo y otras obras hidráulicas

- Presas en construcción o en proyecto
- Presas en operación

### Acueductos

- Existentes
- Acueducto El Zapotillo
- Proyecto de macrocircuito de agua

### Actividades con gran consumo de agua

- Armadoras automotrices
- Áreas industriales
- Corredores industriales
- Concesiones mineras
- Granjas
- Zonas de agricultura de riego

### Nivel de contaminación de los ríos

- Baja
- Media
- Fuerte
- Extrema

### Infraestructura carretera y asentamientos

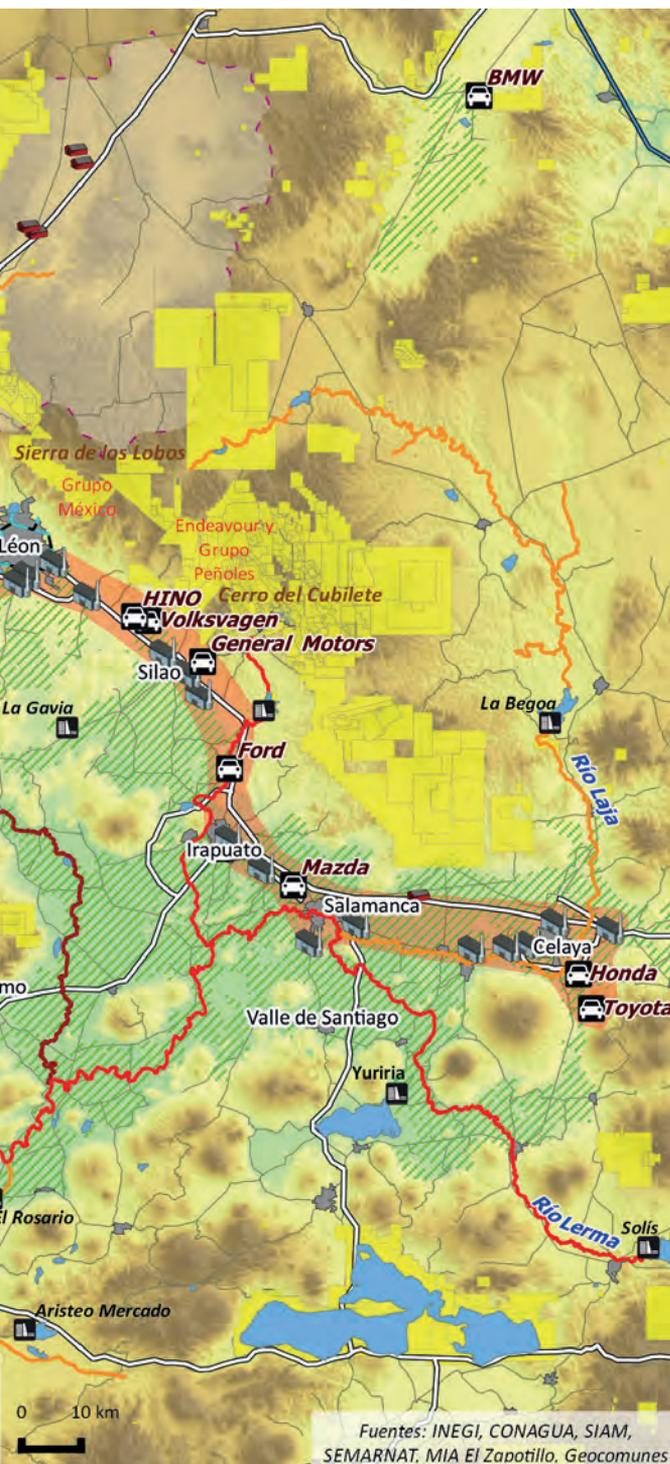
- De cuota en operación
- Proyecto de libreamiento
- Carretera
- Zona urbana

## EMANCIPACIÓN COLABORATIVA

### GEOCOMUNES

La perspectiva cartográfica de nuestro colectivo tiene dos ejes de desarrollo. El primero parte de la idea de que para defender los bienes comunes es necesario investigar y mapear la territorialidad del capital que busca apropiarse de ellos. Nos interesa mostrar las conexiones entre la expansión de los proyectos de megainfraestructura y la transformación de los bienes comunes en bienes mercantilizados. Es decir, visibilizar la lógica territorial del capital: las conexiones entre la expansión de proyectos de infraestructura de transportes (como autopistas, puertos y aeropuertos) con los de infraestructura energética (gasoductos, oleoductos, presas hidroeléctricas y otros) y los proyectos de megaminería e industria en México. El segundo eje parte de la idea de que cartografiar colectivamente los bienes comunes (bosques, pozos de agua, ríos, etcétera) fortalece su defensa y su gestión comunitaria. Es decir, que es necesario investigar, sistematizar y compartir información sobre el territorio que defendemos.

Nuestra metodología se basa en investigaciones, recorridos, talleres y ejercicios de cartografía con las comunidades urbanas y rurales que enfrentan conflictos socioambientales y para quienes los mapas colaborativos pueden ser una herramienta en la defensa de su territorio. A partir de una invitación, el colectivo y la comunidad organizada diseñamos una ruta de cooperación en el desarrollo de herramientas cartográficas de análisis en torno a las regiones afectadas.



La metodología de GeoComunes se despliega en varias etapas. La primera consiste en sistematizar la información disponible en fuentes oficiales, la prensa local y los materiales recabados por las comunidades en conflicto, traduciendo la información técnica en materiales cartográficos que permitan visibilizar con facilidad la dimensión espacial de los proyectos de megainfraestructura. Los mapas que resultan de esta primera etapa sirven como base para iniciar el diálogo cartográfico con las comunidades.

La segunda etapa se desarrolla durante talleres y recorridos, e implica la construcción colectiva de mapas que visibilicen los bienes comunes afectados. Este ejercicio sirve para la evaluación del territorio común y de las estrategias para su defensa. Así se comparte el conocimiento del territorio que tienen los miembros de la comunidad a través de dinámicas que evidencian la complejidad de éste, así como el acceso difuso y desigual a la información sobre los proyectos que lo amenazan. En la tercera etapa se sistematiza el conocimiento para la elaboración digital de distintos materiales (mapas, cuadros, gráficas, infografías) enriquecidos con investigaciones complementarias. Los resultados se envían en formato digital a los participantes y una vez que la información es validada por ambas partes, los materiales son entregados de forma impresa a las comunidades.

La cuarta etapa consiste en el uso de los materiales y en su conversión en herramientas para la defensa territorial. Los primeros usuarios de los materiales son siempre los propios participantes del ejercicio cartográfico. Sólo después de que se entregan estos mapas a las comunidades, el equipo de GeoComunes comparte de forma abierta y libre las capas, los

mapas y los análisis en la plataforma virtual [geocomunes.org](http://geocomunes.org). Elaborado con código abierto y de acceso libre, en este GeoPortal se puede visualizar y descargar el trabajo (mapas, capas, análisis, etcétera) en diversos formatos para su edición y reproducción. Algunos materiales han sido empleados para ilustrar notas periodísticas y han contribuido en procesos jurídicos.

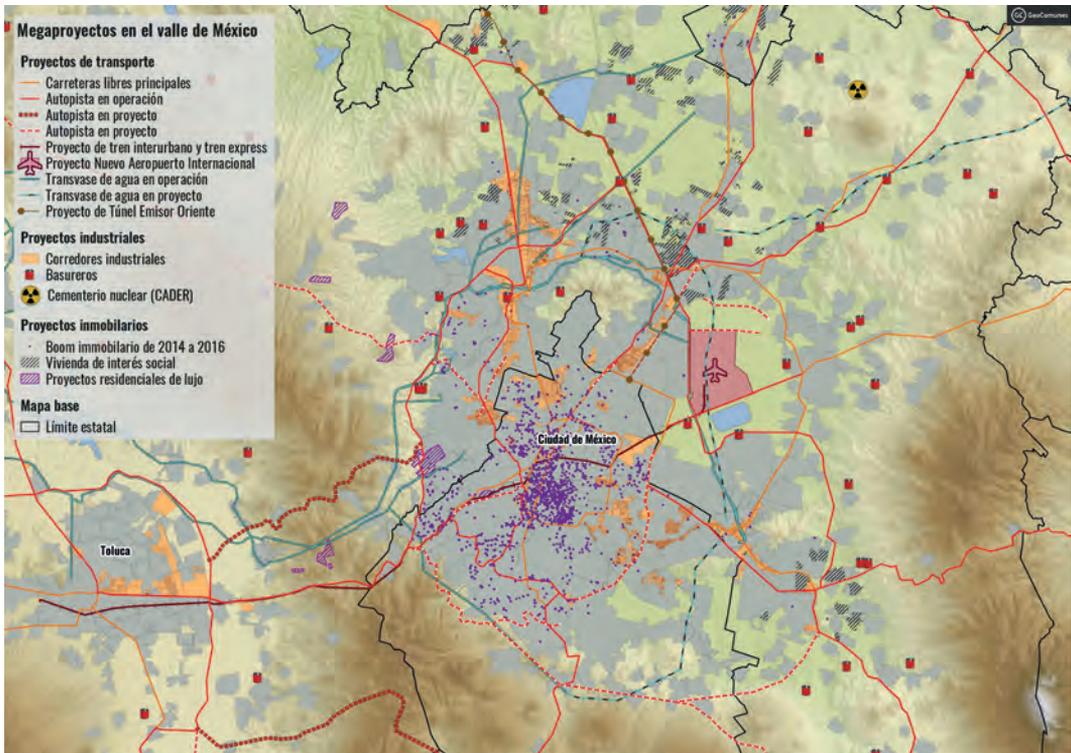
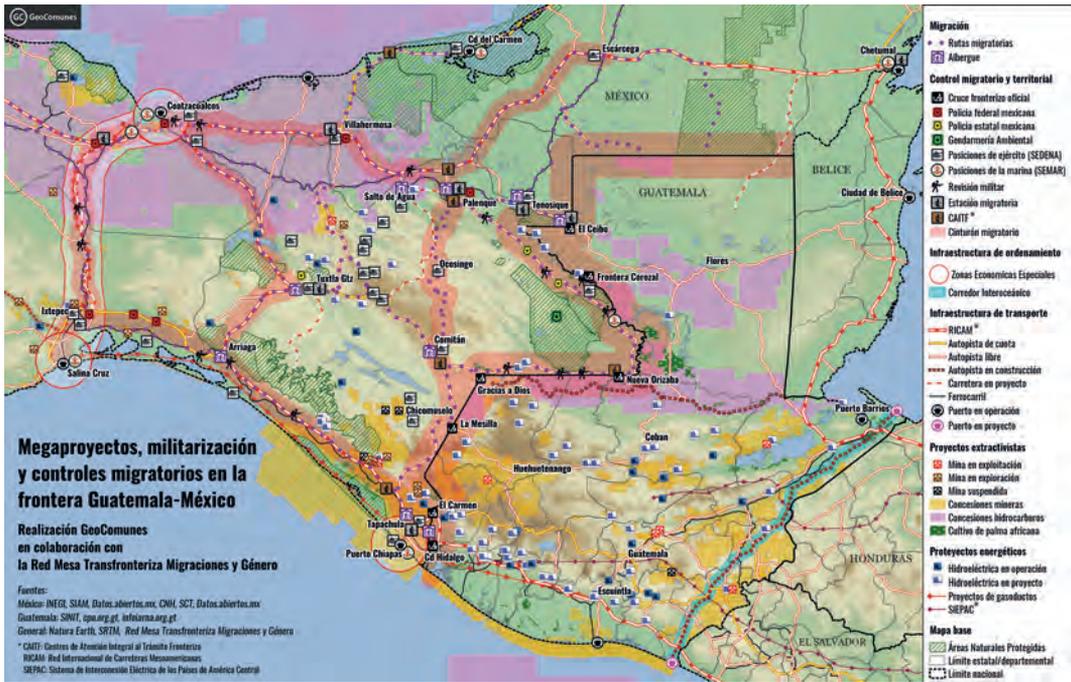
Nuestro trabajo inició en 2014 al acompañar conflictos socio-ambientales de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México, y hacer una síntesis nacional de diversos proyectos de infraestructura para contextualizar dichos conflictos. En dos años, el colectivo ha sumado ejercicios en el Bajío, el Noroeste, el centro de Veracruz, el sur de Chiapas y en Centroamérica.

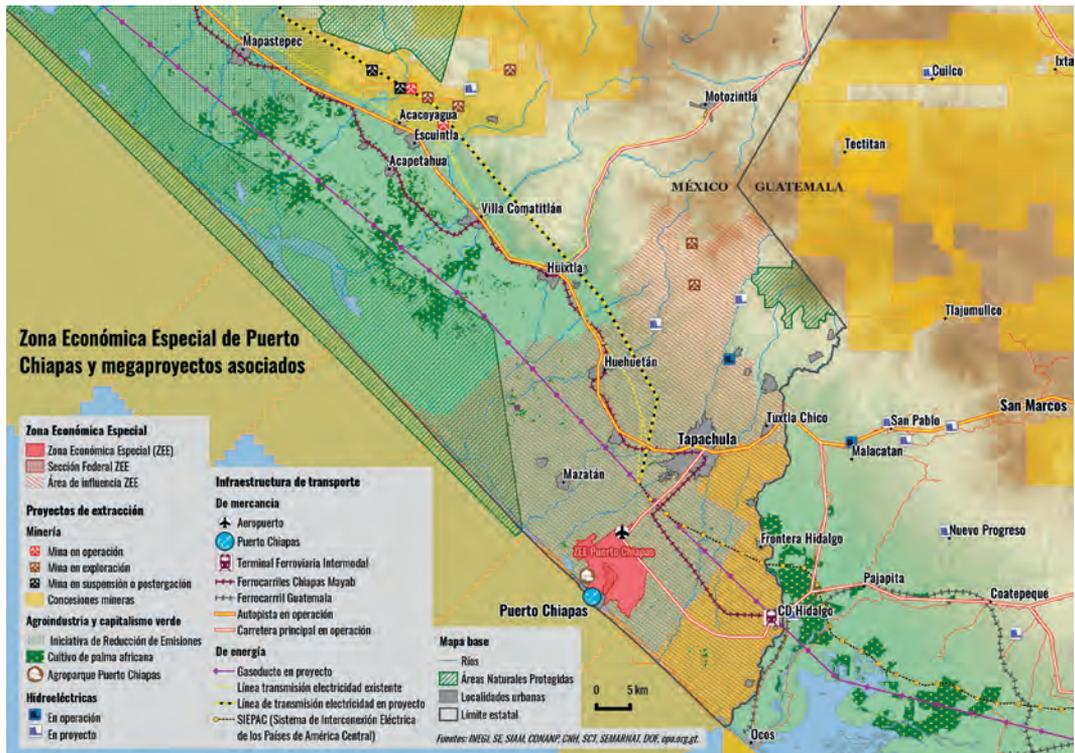
Como un ejemplo del trabajo de estos años, compartimos en primer lugar el mapa del proyecto de presa El Zapotillo en la región centro-occidente de México, que pretende inundar el pueblo de Temacapulín y sus alrededores. Este caso ilustra una de las formas en que se están modificando los territorios en el país, desatando una disputa por los bienes comunes entre el capital y los pueblos.

## **TEMACAPULÍN: EL AGUA Y LA TIERRA NO SE NEGOCIAN, SE DEFIENDEN PARA LA VIDA**

### **La disputa del capital contra los pueblos por el agua del Río Verde**

La intención de modificar a gran escala los metabolismos y flujos del agua en la cuenca del río Lerma-Santiago en México ha sido una constante en los últimos 70 años para utilizar su agua en la ciudad de Guadalajara y ahora en León. En la región de los Altos de Jalisco, ubi-





cada entre estas dos ciudades, el agua se ha convertido en un recurso geoestratégico acaparado por las grandes empresas del Bajío. Las presas son el medio a través del cual se logra ese control. Una de ellas es El Zapotillo, desde la que se pretende llevar agua a la zona industrial de León, lo cual provocaría la inundación de las comunidades de Temacapulín, Acasico y Palmarejo.

Estos materiales fueron construidos con compañeros organizados de Temacapulín y con el apoyo de otras organizaciones sociales, para ser utilizados en las asambleas de los pueblos de la región y en campañas de información. Los mapas resultantes muestran que esta región, además de estar amenazada por el despojo de agua, se encuentra en una situación de grave contaminación generada

por la industria, y que el daño ambiental sólo aumentará con este proyecto.

¿Qué se puede hacer frente a esto? ¿Cómo frenar el avance del despojo, la violencia y el abuso? En GeoComunes pensamos que la construcción comunitaria de información y el análisis territorial son fundamentales para construir una defensa efectiva contra la apropiación privada de los bienes comunes. Nuestra apuesta es por la vida y por su reproducción libre y comunitaria, y en esta lucha los mapas son una valiosa herramienta de organización. **U**

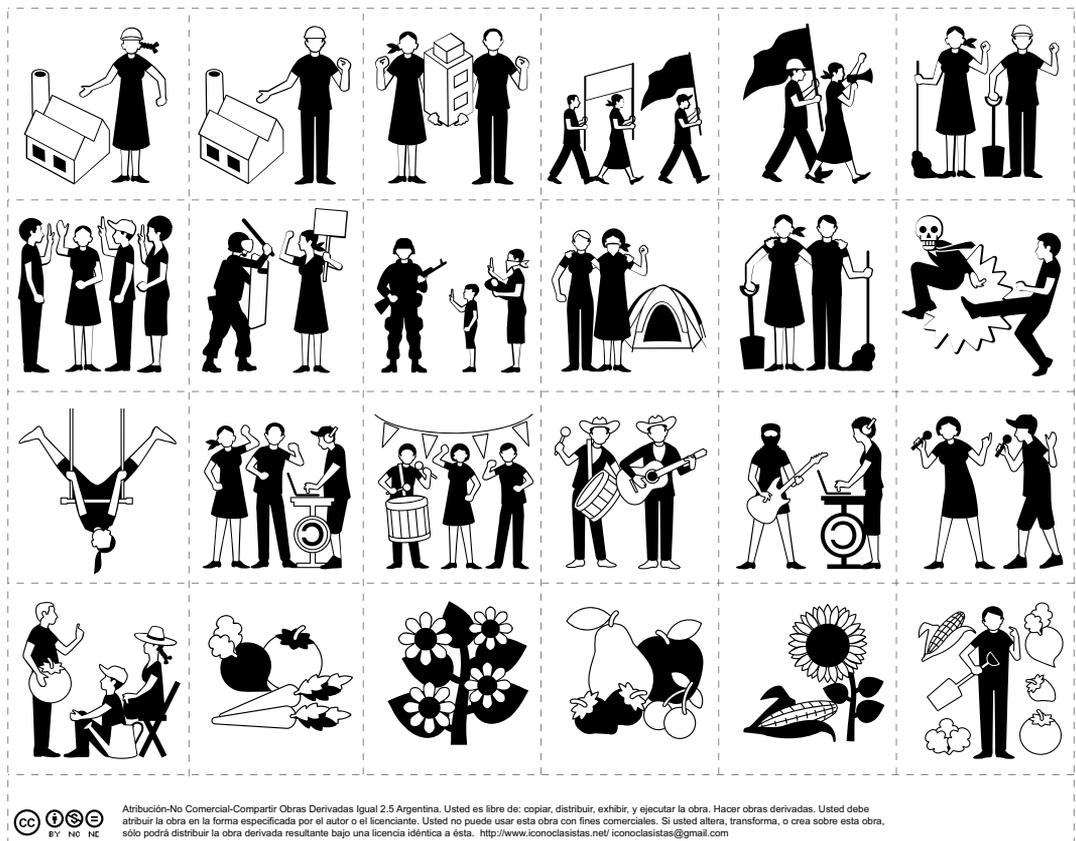
GeoComunes es un colectivo que realiza investigación y cartografía colaborativa para la defensa de los bienes comunes, entendidos como todos aquellos elementos que se encuentran integrados en el proceso de reproducción social y que son el soporte material de la libertad y de toda posible vida en comunidad.

# PICTOGRAMAS PARA EL MAPEO COLECTIVO

Los iconoclastas, Julia Risler y Pablo Ares, trabajan desde 2006 en la creación de recursos para apoyar investigaciones territoriales y colaborativas que publican bajo licencias Creative Commons con el fin de animar la libre circulación y su uso derivado. Entre las herramientas disponibles en su sitio web hay una serie de plantillas de pictogramas, más de 200 dibujos que abarcan temas como

desempleo, contaminación, represión policial, diversidad y huertos comunitarios, con la idea de visibilizar alternativas de organización y transformación territorial en procesos de mapeo comunitario. **U**

*Pictogramas para mapear, iconoclastas, Buenos Aires, 2012-2013, disponibles en formato vectorial SVG y en JPG. <http://www.iconoclastas.net/pictogramas/>*



Atribución-No Comercial-Compartir Obras Derivadas Igual 2.5 Argentina. Usted es libre de: copiar, distribuir, exhibir, y ejecutar la obra. Hacer obras derivadas. Usted debe atribuir la obra en la forma especificada por el autor o el licenciante. Usted no puede usar esta obra con fines comerciales. Si usted altera, transforma, o crea sobre esta obra, sólo podrá distribuir la obra derivada resultante bajo una licencia idéntica a ésta. <http://www.iconoclastas.net/> [iconoclastas@gmail.com](mailto:iconoclastas@gmail.com)



## SUBVERTIR LA CARTOGRAFÍA PARA LA LIBERACIÓN

*Geobrujas*

*(Esperanza González Hernández, Nadia Matamoros Aguirre y Giulia Marchese)*

**E**s bien sabido que la cartografía se encarga de reunir, realizar y analizar datos de regiones de la Tierra para representarlos gráficamente. Pero ¿es sólo esto? ¿Podemos decir que la cartografía se reduce a una mera muestra de información sobre un territorio? La representación mediante diferentes lenguajes, incluidos el escrito y el icónico, no solamente reúne datos, sino que muestra determinada visión del mundo, visibiliza información relevante de acuerdo con el criterio de quien lo realiza. Por eso, al quitarle la objetividad a la representación de los territorios por medio de los mapas, nos damos cuenta de que detrás de cada representación existe un discurso, una postura ideológica que involucra tanto a la persona que la realiza como a la que la observa.

Geobrujas es una comunidad conformada por mujeres geógrafas que hemos encontrado diversas motivaciones para cuestionarnos, reflexionar y transformar el quehacer geográfico, entendiendo la cartografía como herramienta cargada de ideología, la cual es importante descentralizar y socializar a nivel colectivo y comunitario. Geobrujas, Comunidad de Geógrafas, surge entonces como un espacio de reflexión, práctica y análisis crítico que puede contribuir al pensamiento en torno a nuestra realidad en diferentes escalas espaciales, desde la global hasta la local (barrio, colonia, pueblo), el hogar y el cuerpo-territorio.

## ¿PARA QUÉ SUBVERTIR LA CARTOGRAFÍA?

Al observar cómo la cartografía ha sido utilizada a partir de un discurso hegemónico que configura y representa lo que es el mundo, surge la necesidad ética de transformar el quehacer cartográfico. Esto nos lleva a la creación de una cartografía trastocada que permita la inclusión de distintos saberes y en la que se fomenten el diálogo y el reconocimiento del otro. Implica el saber colectivo y comunitario como materia principal y se propone abrir esta herramienta a todas las personas que deseen representar su realidad. El proceso es liberador en el sentido de que se rompe con la práctica de circunscribir el ejercicio cartográfico a los sectores militar, estatal y académico y abre la posibilidad de armar una cartografía propia. Se promueve el cues-

tionamiento del *statu quo* y por lo tanto se enfatiza la pertinencia de hablar del espacio en sus diferentes escalas, incorporando nuestro primer territorio por excelencia que es el cuerpo.

## LA EXPERIENCIA COLECTIVA DE LA CARTOGRAFÍA PARTICIPATIVA

A partir de las propuestas metodológicas de diversos colectivos del Cono Sur,<sup>1</sup> nuestro trabajo se ha visto enriquecido por las personas que han hecho posibles estos mapeos colectivos, visualizando diferentes problemáticas y dinámicas.

El ejercicio de la cartografía participativa logra:

<sup>1</sup> Tomamos el ejemplo de Iconoclastas de Argentina y Cartografía de la movilización en Chile, entre otras.



Un taller de cartografía participativa. Foto: Geobrujas



Cartografías a escala corporal. Foto: Geobrujas

- Un acercamiento por parte de la comunidad a la noción de espacio, lo cual es una invitación directa a ubicarse en el mapa y a pensar el territorio propio desde la escala corporal hasta la global.
- La recuperación de los conocimientos del entorno y las dinámicas socio-espaciales por parte de la gente que lo habita, aludiendo a lo experiencial y lo subjetivo, que contrasta con la supuesta objetividad o neutralidad de un mapa convencional.
- El cuestionamiento de problemáticas desde lo comunitario, ponderando los temas relevantes para su representación en el mapa.
- Un ambiente de escucha, diálogo e interacción de una manera lúdica a nivel colectivo, que da como resultado una obra gráfica/mapa en la que se observa la diversidad.

## DE LA ESCALA GLOBAL A LA CORPORAL

Si bien diversas disciplinas han reflexionado sobre el cuerpo, casi no se ha abordado como un espacio al que se pueda mapear, y la geografía puede explorarlo como un espacio nutrido y construido por las experiencias personales y la cultura. Al concebirlo como territorio, el cuerpo se torna objeto y sujeto de poder, con la capacidad de accionar y transformar.

Al hacernos conscientes de nuestro cuerpo físico, de los sentidos, de nuestras emociones y nuestros pensamientos, estamos creando un proceso de autoconocimiento que podemos compartir y contrastar como comunidad o grupo. Habitamos, construimos y experimentamos una diversidad de cuerpos mediante ejercicios corporales, danzaterapia y sensibilización, lo cual después se plasma en un plano.



# LAS CALLES DE LAS MUJERES



Mapa generado a partir de las calles con nombre de mujeres, en diferentes ciudades de habla hispana (Latinoamérica y España).

El objetivo es visibilizar la brecha que existe históricamente en la representación de figuras femeninas en las calles de las ciudades.

Proyecto financiado por el Ministerio de Cultura de Cuba

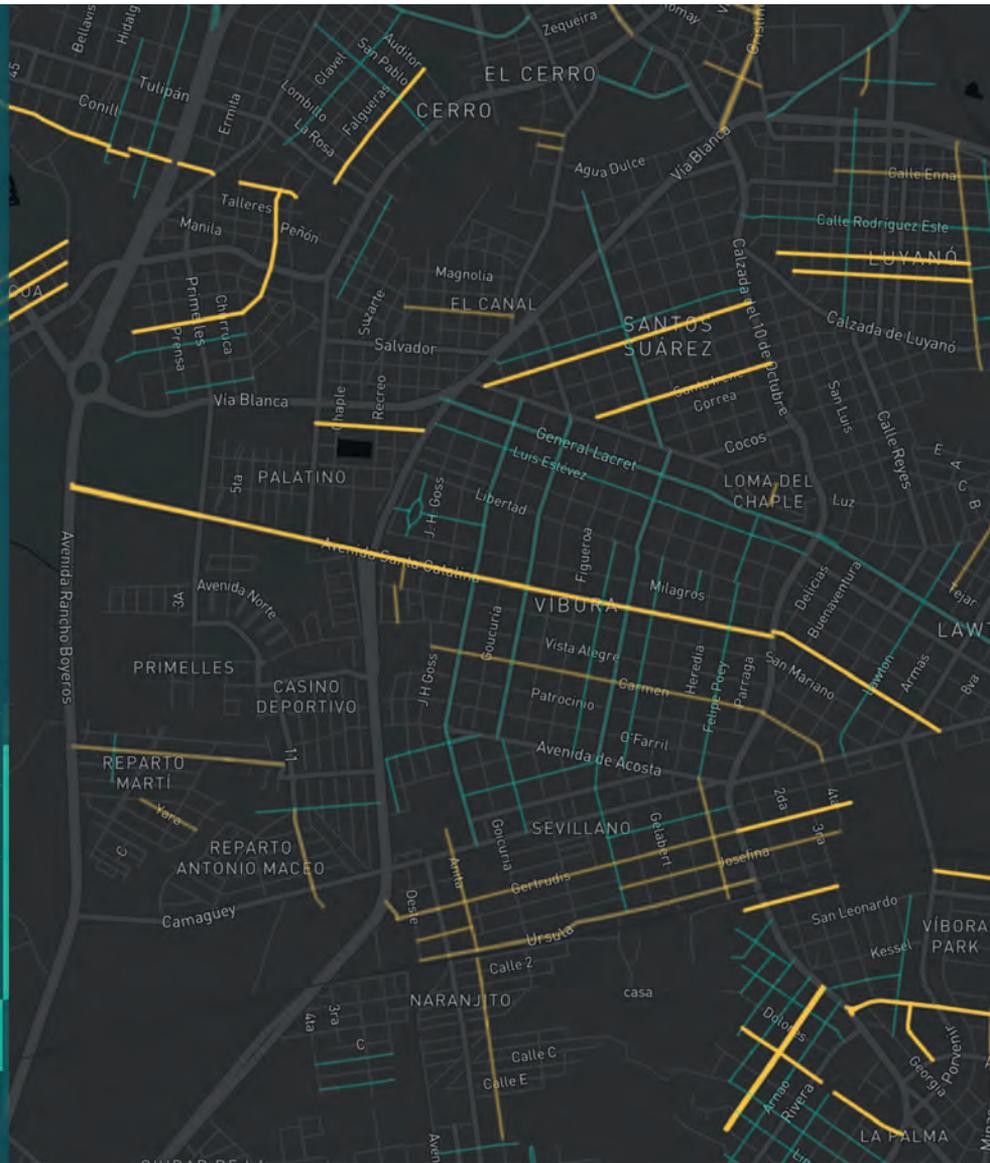
Un proyecto de  
**GE@CHICAS**

@GeoChicasOSM  
geochicasosm

- BARCELONA
- BUENOS AIRES
- C. DE MÉXICO
- COCHABAMBA
- LA HABANA**

I IMA

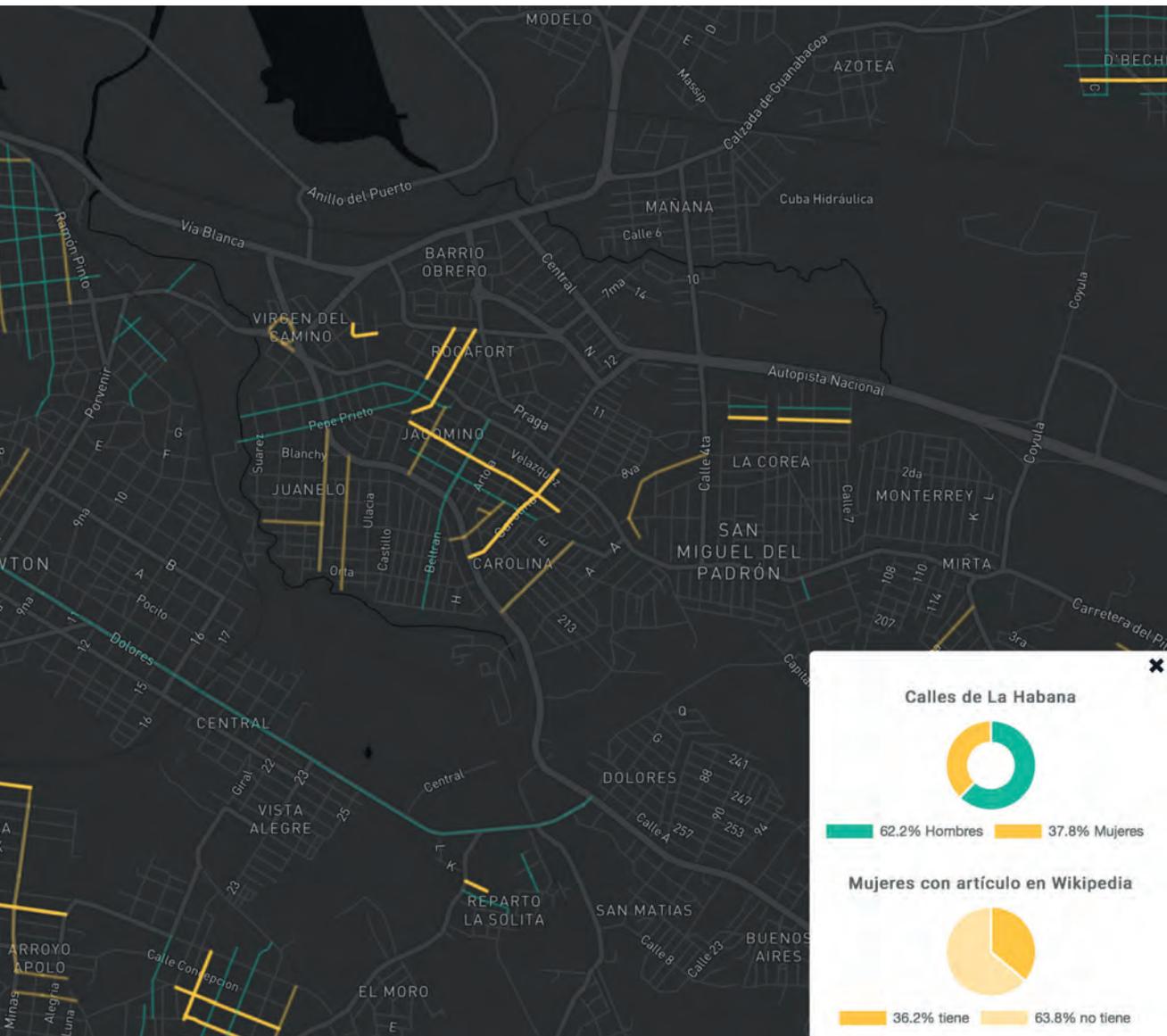
mapbox



## LAS CALLES DE LAS MUJERES

GeoChicas es un colectivo que surgió con la idea de cerrar la brecha de género entre los que participan en el proyecto de mapeo colaborativo OpenStreetMap (OSM). Se han identificado importantes carencias en los mapas de OSM debido a la falta de cartógrafas mu-

jer; por ejemplo: la escasa señalización de los centros de salud para la mujer y la familia, las clínicas de aborto y los refugios para víctimas de la violencia. Asimismo, se advirtió que las mujeres necesitan un mapeo de las calles con iluminación nocturna, asunto

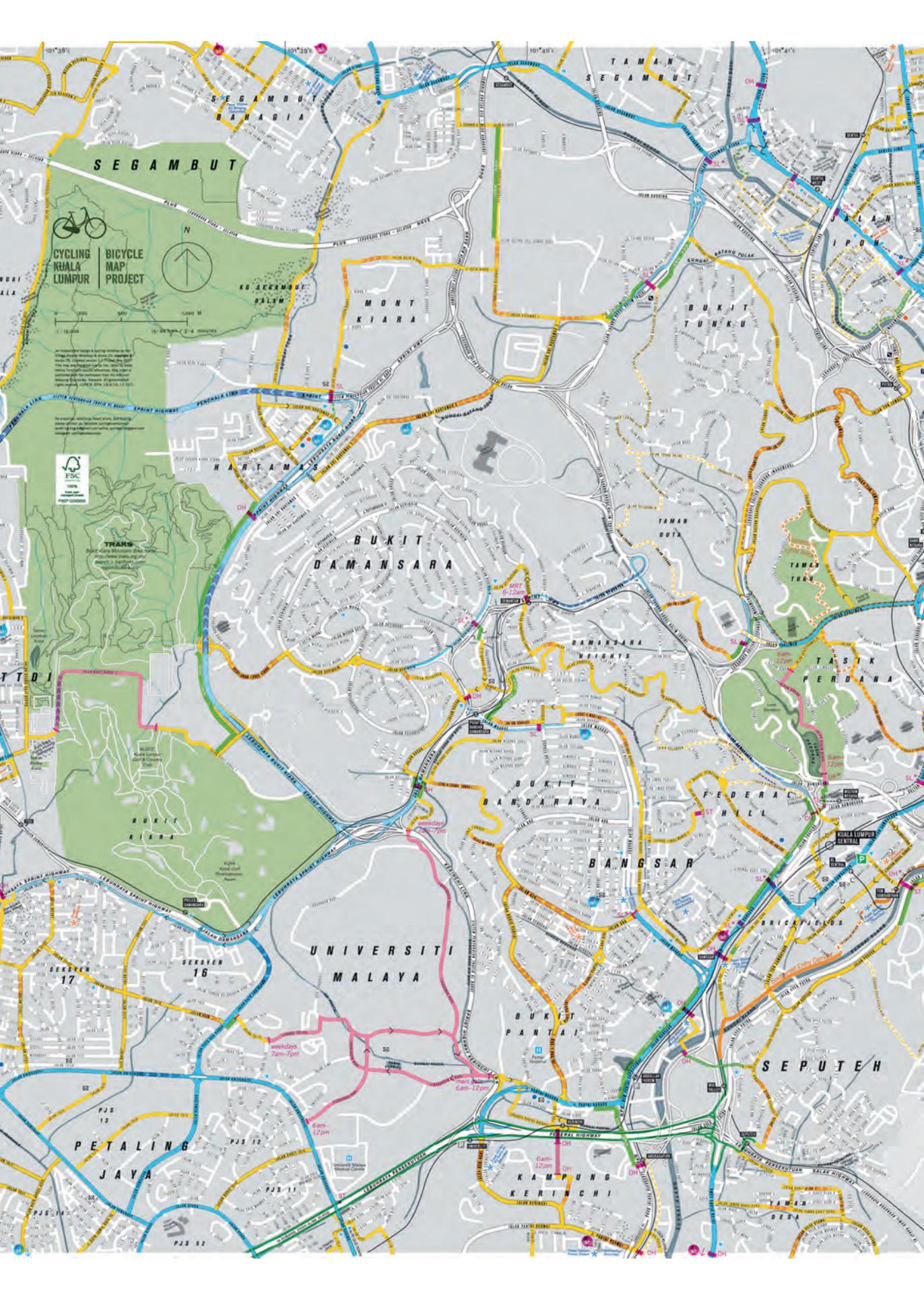


poco considerado por los cartógrafos del sexo opuesto.

El proyecto “Las calles de las mujeres” está produciendo mapas de ciudades iberoamericanas en los que se indica qué calles tienen nombres femeninos (como era de esperarse, son una

minoría). Con esto se busca promover un nuevo relato histórico colaborativo en el que no se excluya a la mujer de la memoria colectiva. **U**

*Las calles de las mujeres*, GeoChicas, 2018. Elaborado con datos de OpenStreetMap sobre la plataforma Mapbox. <https://geochicasosm.github.io/lascallesdelasmujeres/>



an independent design & printing studio for  
the past decade & a half. We've worked  
with the world's leading brands & agencies  
to create award-winning print & digital  
communications. We're passionate about  
design & we're committed to excellence  
in everything we do. We're also committed  
to sustainability & we're proud to be  
a green business.



TRAVIS  
Specialising in  
Corporate Identity  
Design, Branding  
& Marketing  
Solutions

weekdays  
7am-7pm

6am-12pm

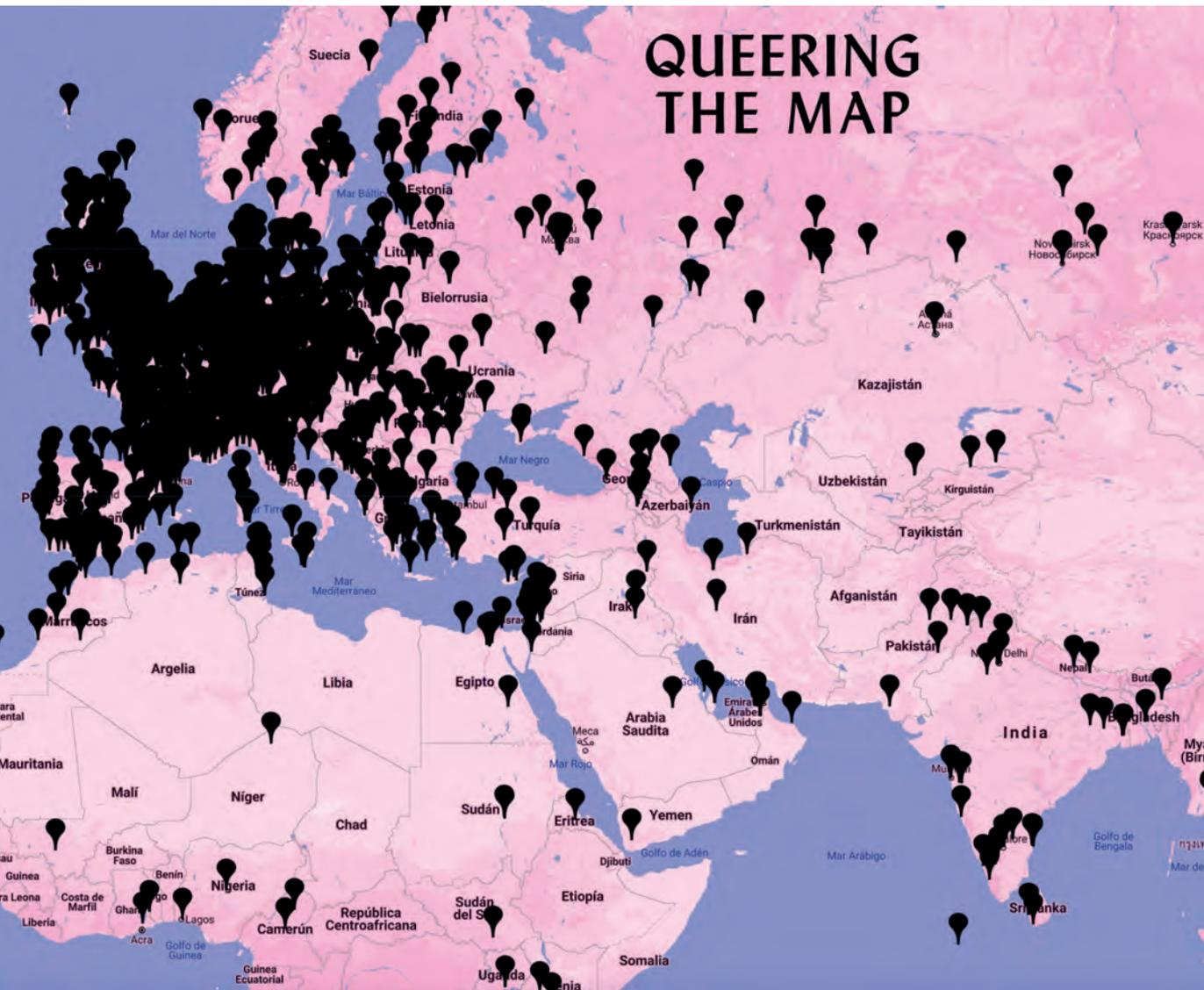
6am-12pm

6am-12pm

6am-12pm

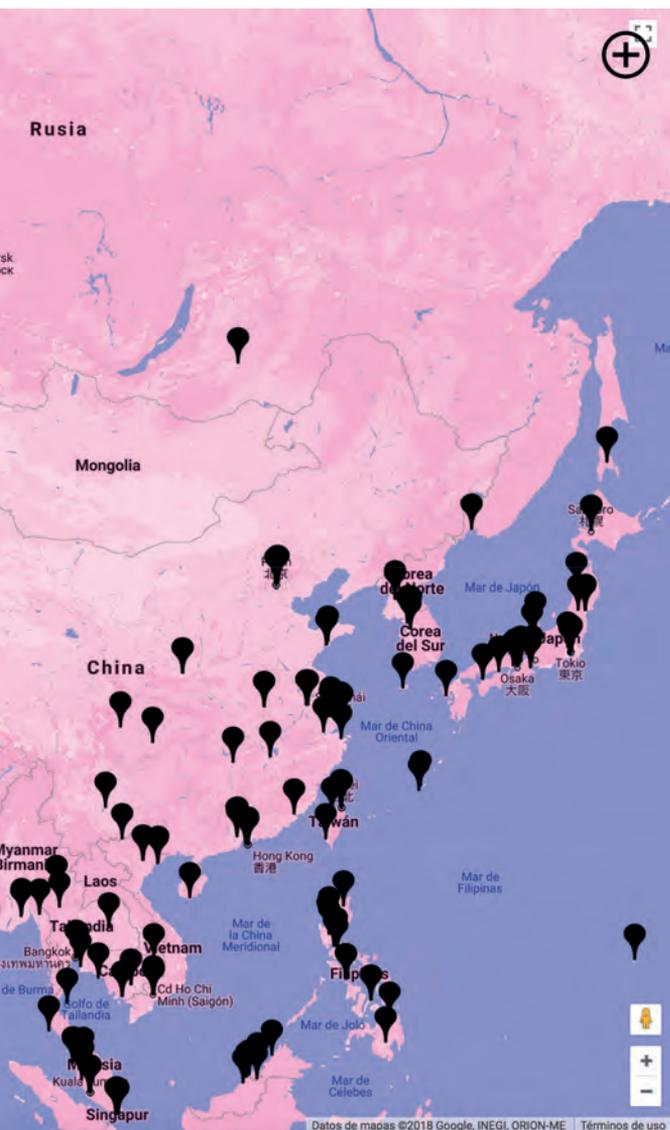


# QUEERING THE MAP



## PONER LO QUEER SOBRE EL MAPA

Se trata de un esfuerzo novedoso para crear un dibujo colectivo de experiencias subjetivas englobadas en un concepto intencionalmente ambiguo: lo *queer* (algo así como lo “no heterosexual”). Cualquier persona puede visitar el sitio web, señalar un punto en el mapa y agregar una historia anónima. El proyecto se define como un “anti-mapa” que ubica en el espacio diversas historias y recuerdos de experiencias, desde acciones políticas directas hasta la primera vez de encuentros íntimos. Busca además funcionar como un archivo cambiante de la historia *queer*, a manera de red invisible, como una forma de resistencia y de crear solidaridad entre las personas que buscan identidades alternativas. **U**



*Queering the Map*, Lucas LaRochelle, Montreal, Canadá, 2017. La base es de Google Maps API, bajo una plataforma de PHP, Javascript y Django. Las colaboraciones son revisadas por un equipo de moderadores para evitar vandalismo y omitir datos personales. El sitio web está protegido contra ataques cibernéticos por la iniciativa Project Galileo, del proveedor de servicios de internet Cloudflare. <https://www.queeringthemap.com/>





## LOS CAMINOS DE WAZE SON MISTERIOSOS

Aura García-Junco

**V**ente a cenar y aquí platicamos —mi amigo me esperaba en un bar al que había ido sólo una vez, en pleno centro de Coyoacán. La excursión parecía tan sencilla que pensé que podría guiarme sólo por mi conocimiento de la zona. Aun así, consulté Google Maps antes de salir. Eran cuatro vueltas a lo mucho. Tomé el Metro, luego un camión, me bajé donde era, y luego... me perdí. Privada de las superpoderosas aplicaciones por mi falta de crédito y exceso de autoconfianza, decidí emprender la misión a la antigüita.

Vi la calle, ubiqué vagamente los puntos cardinales y caminé hacia el norte tratando de reconstruir en mi cabeza el mapa que había visto tan sólo media hora antes. El dibujo mental era, en el mejor de los casos, desordenado, en el peor, no tenía ni pies ni cabeza.

Pomponio Mela (c. 15-45 a.n.e.), el más antiguo geógrafo romano del que tenemos noticia, no tenía este problema. En *De Situ Orbis Libri III*, dibujó un mapa con palabras; sólo con su capacidad de proyección describió la boca del Mediterráneo y, a partir de ahí, las múltiples salientes y entradas que trazan las tierras circundantes.

Como puntos finales, Europa tiene el Tanais, Meotes y el Ponto al este; al oeste el Atlántico, al norte el océano británico. Su costa tiene la forma del litoral que va desde Tanais hasta el Helesponto. Europa no sólo se opone a las costas frontales de Asia, sino que también es similar a ellas donde hay un banco del río antes descrito, donde trae de vuelta la curva del pantano

con la curva del Ponto y donde yace a un lado del Proponto y el Helesponto con su costa.

Desde una perspectiva moderna, resulta difícil seguir la descripción, al grado de que desde hace más de cien años no hay ediciones del texto que no incluyan una reconstrucción visual del mapa. Como muchos otros textos antiguos, éste apela a la capacidad del lector para imaginar un espacio sin que esté acompañado por indicadores visuales. En una época tan centrada en el sentido de la vista como la nuestra, el texto pertenece al conjunto de obras que dan dolores de cabeza. Junto a este tipo de descripciones geográficas están algu-

nos instructivos para construir objetos que ni el más avezado comprador de Ikea podría armar con facilidad.<sup>1</sup>

Sin embargo, para un lector romano, este mapa seguramente no resultaba tan insensato. Las culturas antiguas se fiaban fuerte-

<sup>1</sup> Intente por ejemplo: "Sea un jarrón o un receptáculo ABΓΔ, cuya abertura se halle en A. Sea en el receptáculo un vaso con agua ΣΗΘΚ y una caja Λ, de la cual salga un conducto para agua ΛΜ. Yazca a un lado del receptáculo una vara recta ΝΕ, que sirva como punto de apoyo para que otra ΟΠ se suspenda, con una copa de un contrapeso en el punto Ο y Ρ paralelo en el fondo del receptáculo [Κ]." Éstas son las primeras instrucciones para construir una máquina expendedora de ¡agua bendita! a cambio de una moneda, que escribió el prolífico inventor Herón de Alejandría en el siglo I.



Nadia Osornio, *Escandón*, 2012

mente de su memoria y capacidad de orientación. Tomaban todos los recursos disponibles a su alrededor y construían con ello mapas internos. No es de extrañar que algunos de los mapas más antiguos que conocemos, los polinesios, sigan asombrando a los investigadores aún hoy.

Los *mattang*, los *meddo* y los *rebbelib* eran mapas elaborados con fibra de coco y conchas, entre otros materiales. El conocimiento de su elaboración y lectura se pasaba de generación en generación y era, básicamente, hermético. Tanto así, que por años su funcionamiento fue incomprensible para los occidentales que llegaron a colonizar la Polinesia. A diferencia de los mapas europeos, aquéllos sólo podían ser leídos por quien los hacía, es decir, eran individuales, y marcaban principalmente corrientes marítimas e islas.

Es impresionante pensar que estos mapas no se llevaban a los viajes: el autor (único lector posible del mapa) lo memorizaba antes de partir. La memoria era clave para todas las partes del proceso. En primer lugar, la elaboración del mapa, aspecto que aún ahora no es del todo comprendido, requería el conocimiento y capacidad de condensación de muchos elementos del entorno, especialmente de las corrientes. En segundo lugar, la navegación requería recordar el mapa. Otra parte importante del proceso era la percepción, leer las señales del agua, el aire, los pájaros. El contexto resignificaba el conocimiento previo del navegante. Había un diálogo constante entre lo que ya se sabía y lo que revelaba el entorno.

Y así me encontraba yo en Coyoacán, tratando de vincular geoméricamente el borroso recuerdo del mapa que dejé en pantalla con el olor a churros y chocolate que surgía de algún lugar a mi derecha.

Recordé entonces que de un tiempo para acá mi mamá utiliza Waze incluso para ir a lugares a los que sabe llegar. “Es para evadir el tráfico”, dice ella. Pero a veces la señorita Waze se queda dando indicaciones con voz robótica mucho tiempo después de lo necesario, cuando la ruta trazada es igual a la de siempre.

Waze se vuelve adictivo. Lo utilizamos como la inyección de confianza que nos hace falta para emprender la cada vez más compleja misión de recorrer la ciudad. Nuestra necesidad de tener una máquina diciéndonos que vamos bien es parecida al impulso de hacer *fact checking* en Google cada vez que no recordamos con precisión algo o que alguien nos da una información sobre la que dudamos. Es como si necesitáramos del respaldo del dato expuesto, visible, para dar cada paso de nuestro recorrido.

El problema con esto es que la capacidad de retener datos en nuestro cerebro, ya sea el aniversario de la Revolución francesa o la forma de llegar con la tía Tisha, se ve menoscabada por la certeza de que recordar es innecesario porque podemos consultar internet en cualquier momento. Como el cerebro almacena información que considera significativa, de entrada, pensamos que cierta información es desechable y que definitivamente podemos prescindir de ella a largo plazo.

Un estudio del University College London (UCL) se propuso averiguar cómo reacciona el cerebro a este tipo de tecnología de localización.<sup>2</sup> Se le presentó a un grupo de participantes una representación virtual de una serie de calles que recorrieron el día anterior.

<sup>2</sup> Amir-Homayoun Javadi *et al.*, “Hippocampal and Prefrontal Processing of Network Topology to Simulate the Future”, en *Nature Communications*, número 8, 2017.



Nadia Osornio, *En el jardín de Santiago*, 2012

Ellos tenían que llegar a cierto lugar tomando decisiones de a dónde girar en cada una de las intersecciones. Para la primera parte del experimento tuvieron que basar sus decisiones en su memoria, mientras que en la segunda parte recibieron instrucciones de un navegador. El resultado del escaneo cerebral fue que, en la primera parte, el número de conexiones y oxigenación cerebral dependía de la complejidad de las decisiones que debían tomar. En la segunda parte del experimento, el cerebro mostró un nivel de estimulación mucho menor y la diferencia entre una intersección compleja y una simple era mínima, porque, bueno, no estaban tomando decisión alguna. Hugo Spiers, uno de los científicos encargados, señaló que cuando utilizamos este tipo de instrumentos de navegación dejamos

de estimular el hipocampo casi por completo.<sup>3</sup> Esto es relevante en muchos niveles si consideramos que el hipocampo no sólo se encarga de nuestra orientación geográfica, sino también es el intermediario que almacena los recuerdos que irán a parar en la memoria a largo plazo.<sup>4</sup> ¿Cómo podemos recordar una ruta a la que apenas prestamos atención?

Eleanor Maguire, neurocientífica también del UCL, se hizo famosa con una investigación que encaja muy bien con la anterior. En 1997 emprendió un viaje para comprender el cerebro de una criatura mitológica muy especial:

<sup>3</sup> Rob Verger, "Navigating with GPS is making our brains lazy", en *Popular Science*, 4 de abril de 2017.

<sup>4</sup> Hilde Østby e Ylva Østby, *Diving For Seahorses: Exploring the Science and Secrets of Human Memory*, Greystone Books, 2018.



Nadia Osornio, *En Callao*, 2012

los taxistas de Londres.<sup>5</sup> El examen para de venir taxista en la capital inglesa es extraordinariamente difícil. El *knowledge* implicaba en ese momento la memorización de 25,000 calles y 320 rutas específicas sin la ayuda de un GPS. Los taxistas en formación pasaban años estudiando para esto en sus ratos libres. Maguire realizó una serie de pruebas y la conclusión fue clara: el hipocampo de los taxistas se transformaba. La parte posterior se volvía más grande que al inicio de sus estudios. Esta investigación demuestra que nuestro cerebro puede cambiar dependiendo de la forma en la que lo usamos. La memoria se adapta a lo que necesitamos de ella.<sup>6</sup> Si sólo le pedimos que sea

capaz de retener por unos segundos la indicación de "En 300 metros, gire a la derecha", ni hace un esfuerzo para tomar decisiones en ese momento, ni es del todo seguro que retenga la ruta por la que vamos para así reutilizarla en el futuro.

A diferencia de las tecnologías de navegación antiguas, que eran una suerte de bastón para la memoria, la manera en que explotamos la tecnología moderna equivale a ser transportados en una camilla hasta que se nos atrofien las piernas. ¿Por qué si los polinesios pudieron colonizar un territorio tan vasto como el océano Pacífico sólo con mapas de varitas, yo no puedo ni llegar a un bar en Coyoacán?

También es cierto que el uso de aplicaciones nos ahorra una cantidad considerable de estrés. Los taxistas de Londres difícilmente sufrirán al decidir qué calle deben tomar para

<sup>5</sup> Eleanor Maguire, R. S. Frackowiak, C. D. Frith, "Recalling Routes Around London: Activation of the Right Hippocampus in Taxi Drivers", en *Journal of Neuroscience*, 1997, 17 (18), pp. 7103-7110.

<sup>6</sup> Otra prueba de esto es que, tras la jubilación, el hipocampo de los taxistas regresa a su tamaño inicial.

## La manera en que explotamos la tecnología moderna equivale a ser transportados en una camilla hasta que se nos atrofien las piernas.

llegar al SoHo, pero nosotros, viajeros perdidos en nuestra elefántica urbe, sí que nos estresamos pensando en tráfico, policías, calles cerradas y otras quimeras cortesía de la sobrepoblación.

Pensando en la experiencia de un viajero polinesio, dudo mucho que si le hubieran ofrecido la posibilidad de tener Waze en su canoa se hubiera rehusado a un artificio potencialmente salvador de vidas. Las investigaciones sobre la colonización de la Polinesia definen teorías encontradas y no ha faltado más de un intrépido que incluso se haya puesto como conejillo de indias para navegar sin tecnología moderna. Las teorías más heroicas y las más sobrias coinciden en algo: prueba y error fueron un elemento esencial en el descubrimiento de las islas dispersas. Entiéndase por prueba y error: mucha gente perdida, mucha gente ahogada, mucha gente llegando a lugares a los que no quería llegar. Puede ser entonces que el pesimismo contemporáneo acerca de estas tecnologías nazca en parte del privilegio de tenerlas a nuestra disposición.

El problema no es que exista Waze, sino que la vida contemporánea tiende a un temperamento adictivo y acrítico en lo que concierne a la tecnología. Si en el pasado un mapa, una brújula, una calculadora eran herramientas para moldear el pensamiento, parece que ahora la tecnología es incluso una especie de dictador discreto para nuestra cotidianidad. David Krakauer, genetista especializado en la evolución, indicó en una entrevista para *Forbes* que lo que más le preocupa del tema es la aceptación no razonada de soluciones convenientes a corto plazo cuyas consecuencias a largo plazo desconocemos. Hay una serie de cuestiones éticas que deberían preocuparnos,

como la libertad de elección y el control que tenemos sobre nuestro actuar. En esta era sobrepoblada de apps hay muchas cosas que aceptamos en automático en pos de la comodidad: ceder nuestra información personal, que una máquina decida por nosotros a dónde ir o qué libro leer. La idea de delegar el proceso de nuestras elecciones deja a un lado la experimentación y a la vez nos priva del poder de decidir. Esto lleva a una suerte de flojera mental (por poner en términos nacionales las afirmaciones de Krakauer). Con todas las ideas de productividad exigiéndonos rapidez y perfección, es fácil olvidar que no sólo cuentan los resultados. En una era en que los sistemas electrónicos están dispuestos a tomar por ti las decisiones: ¿Quién controla a quién?, ¿lo sabemos?, ¿nuestras decisiones son nuestras o están mediadas y controladas por algoritmos?

Hace unas semanas, un amigo me mostró cómo Google Maps le permite acceder a las rutas que ha hecho en el pasado. Vemos exactamente las calles que tomó para ir a casa de su mamá en bicicleta, el trayecto al dentista, al café donde nos encontramos. Escribí "le permite", pero no estoy segura de que sea el mejor término para el fenómeno. No es que me oriente ahora hacia el norte de la reflexión conspiranoica de que a Google le intereso yo como individuo y quiere espíarme a mí. Los datos que generamos al andar con nuestras computadoras de bolsillo sirven a fines comerciales. En el caso de las aplicaciones de navegación, no se puede dejar de lado el hecho de que es

creada por empresas privadas, que no lo hacen sólo por la buena voluntad de su corazón tecnológico. Waze y Google Maps son propiedad de Google y, como tales, sirven para la venta de publicidad. Cuando se trata de mapear lugares nuevos, Google sólo hace la inversión por tierra si hay un Starbucks a cierto rango de distancia del sitio.<sup>7</sup> Este hecho por sí mismo es representativo de la finalidad tras bambalinas de estas aplicaciones aparentemente gratuitas. Tal como en las redes sociales, nosotros, nuestra información, somos el producto que se vende a las empresas para que, a su vez, nos volvamos consumidores.

Perdida en medio de Coyoacán, hubiera preferido que una app controlara mis decisiones, mi caminata e incluso mi porvenir. El nivel de frustración al que había llegado después de veinte minutos de vueltas sin sentido equivalía a aquel que mi gata alcanza después de intentar atrapar un láser por la misma cantidad de tiempo. Tomé una dura decisión. Tendría que recurrir a un recurso insólito: otro humano. Le pedí informes a una chica que tenía un puesto de bolsas *made in China* con la cara de Frida Kahlo.

—Sí, mira, te sigues aquí derecho y das vuelta a la derecha en la tercera calle y luego ahí donde hay un poste te vas a la izquierda...

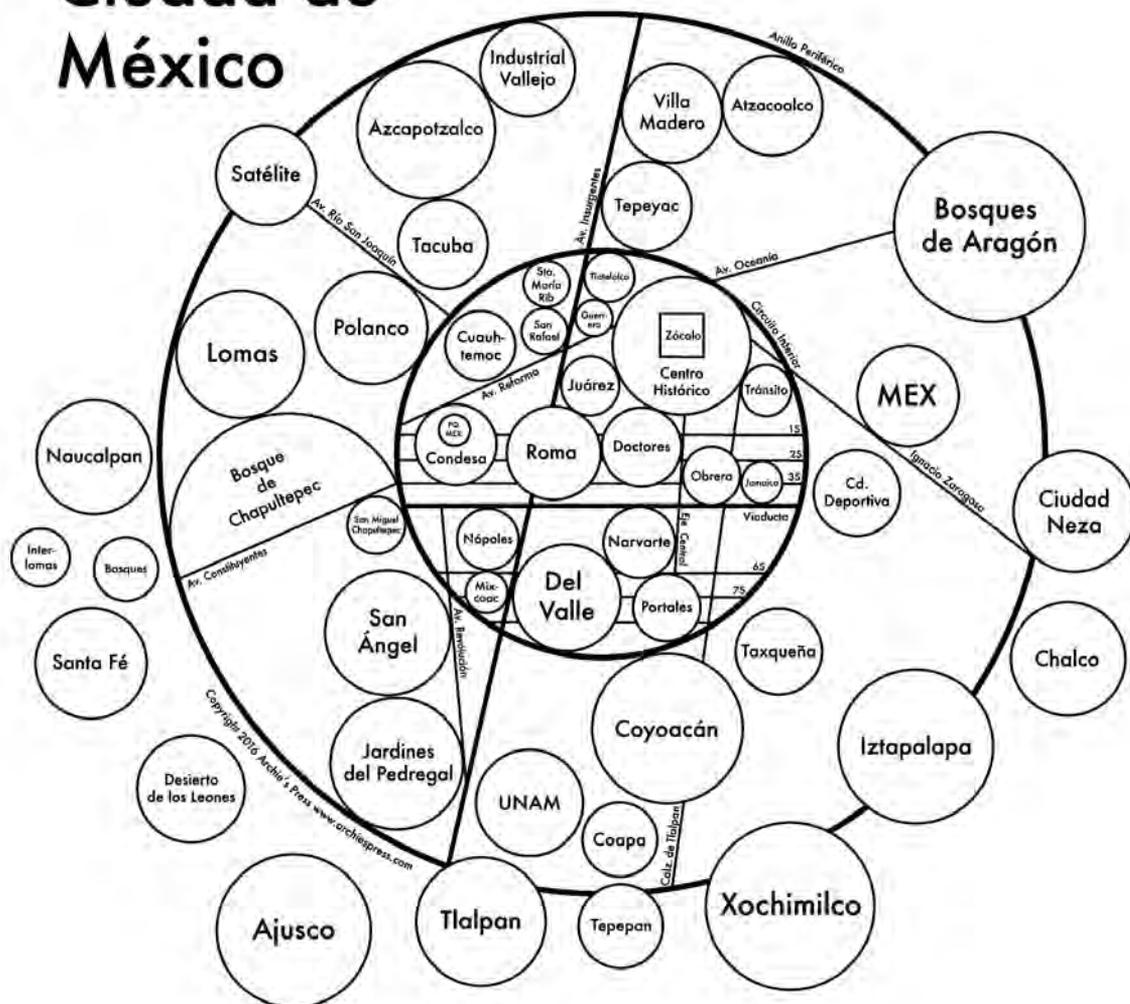
Mis referencias de partida, debo admitir, eran vagas porque no recordaba el nombre de la calle donde estaba el bar. La verdad es que nunca he sido buena memorizando esa clase de información. Eso me hizo una pésima copiloto pre-era del GPS. En aquellos lejanos tiempos cuando nos parábamos a preguntar una dirección y la persona señalaba calles, semá-

foros, establecimientos, mi cerebro dejaba de trabajar pronto y me dedicaba a asentir y confiar en el resto de la tripulación. Es más fácil distinguir esas izquierdas y derechas cuando están asentadas en un soporte visual. Hay, sin embargo, algo que se pierde cuando le preguntas a una máquina en vez de a un humano, eso mismo que se evapora cuando comienzas a satisfacer todas tus necesidades por medio de un dispositivo. La idea de comunidad, ya de por sí frágil en las ciudades, se ve menoscabada por tantas mediaciones. ¿Cada vez nos alejaremos más de las otras personas y nos acercaremos más a las pantallas? Viendo Waze encerrados en nuestros autos; Google Maps mientras caminamos por la calle; nuestras felicitaciones de cumpleaños por Facebook y nuestras potenciales parejas por Tinder. Todo sea por no acercarnos al otro, por no tener que ver lo que nos rodea y arriesgarnos al error de ser humanos.

La chica de las bolsas de Frida resultó tan fiable como el Maps que no llevaba conmigo y contemplé triunfal las escaleras del bar. Iba casi cuarenta minutos tarde. Cuando mi amigo me preguntó cómo era posible que me hubiera perdido, pude describirle, pomponiomelemente, toda la ruta de mi divagación. Una caminata que podría haber sido cualquier otra se volvió memorable a causa del estrés y del esfuerzo que tuve que dedicarle. Ya sentada en el bar, cerveza en mano y frustraciones en el pasado, me prometí a mí misma reducir mi dependencia de los GPS; luego me prometí, sólo por si acaso, no volver a salir sin mi Maps disponible. **U**

<sup>7</sup> Sarah Holder, "Who Maps the World?", *City Lab*, 14 de marzo de 2018.

# Ciudad de México

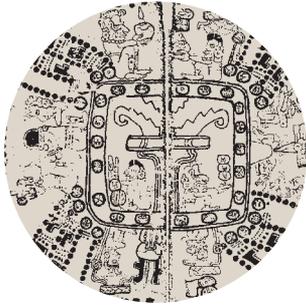


## MAPA MENTAL DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Según algunos estudios recientes, el uso del GPS y de aplicaciones de navegación está atrofiando nuestra capacidad para crear mapas mentales del entorno; para contrarrestar esta tendencia, Archie Archambault y Zoe Mendelson han creado un mapa mental que, en palabras de ellos, "simplifica esta megalópolis increíblemente complicada, utilizando la forma más suave del universo: el círculo". A tra-

vés de la simplificación circular, se logra representar de manera amigable el tamaño y las conexiones de numerosas colonias y delegaciones de la ciudad. Este mismo ejercicio se ha llevado a cabo en otras urbes del mundo. **U**

Mexico City Map of the Mind, Archie Archambault y Zoe Mendelson, Portland, EUA y Ciudad de México, 2016. <https://www.archiespress.com/cities/>



## MAPAS DE LA MEMORIA

*Regina Lira*

### EL MAPA CIRCULAR Y LA MNEMOTECNIA ESPACIAL

En un estudio sobre la cartografía novohispana, la historiadora del arte Alessandra Russo exploró la composición circular del espacio en la tradición mesoamericana a partir de casos como las piedras-mapa —ubicadas en las orillas de centros urbanos y leídas girando a su alrededor— o como las danzas de los voladores de la sierra norte de Puebla y Veracruz que, con su movimiento circular ascendente, han sido interpretadas como un ritual calendárico ligado a los ciclos agrícolas y como la reproducción de un concepto dinámico del tiempo y el espacio. A partir de estos ejemplos, Russo nos propuso entender las dinámicas cartográficas de los siglos XVI y XVII con lo que llamó el “realismo circular”. Éste se distingue por una suerte de tensión entre una perspectiva circular ordenada a partir de un centro y otra rectangular que opera como su soporte. Esta dinámica circular también ha sido identificada en la pintura sobre papel amate que realizan los artistas nahuas contemporáneos en Guerrero. Aline Hémond lo llama la “perspectiva indígena circular”, la cual se distingue por la ausencia de una línea u horizonte —que se encontrarían externos al soporte—; además, identifica otro nivel de lectura de tipo “ascendente”, cuya composición tripartita del espacio contrasta con la perspectiva lineal y monocular que se ha vuelto predominante en décadas recientes. Estas alternativas gráficas dislocan la mirada, la llevan de lo fijo a lo móvil, pues en todas destaca tanto la dinámica circular (“la circularidad de la mirada”, la llama Russo) y la

multiplicidad de perspectivas. Este ordenamiento en forma circular también ha sido entendido como un dispositivo mnemónico para recordar historias. Por ejemplo, en algunas láminas del Códice Florentino, estudiado por la historiadora del arte Diana Magaloni, lo que parecía la representación pictórica de un encuentro entre españoles y mexicas reveló ser la composición de una "narrativa visual" cuyo orden de "lectura" es circular, concéntrico y levógiro. Estos soportes gráficos han abierto nuevas preguntas sobre el ordenamiento espacial desde una perspectiva de la memoria.

Para comprender la mnemotecnia espacial, acudamos a un contexto lejano en tiempo y espacio, el año 55 a.C. en la Grecia antigua.

Tras sobrevivir a un evento funesto, el poeta Simónides de Ceos descubrió que una disposición ordenada del espacio era esencial para una buena memoria. Según lo cuenta Frances Yates en *El arte de la memoria*, el poeta había sido invitado a un banquete, pero tras un desacuerdo con su anfitrión salió de la habitación; durante su ausencia, el techo de la sala se desplomó sobre los invitados con tal fuerza que sus cadáveres fueron imposibles de reconocer. Pero Simónides recordaba el orden en que se habían sentado a la mesa y pudo identificar a cada uno. Este evento inspiró al poeta los principios del arte de la memoria. Propuso ejercitar esta facultad con base en un orden arquitectónico. Primero, se debe



Mola kuna, Panamá

pensar en un lugar conocido, con todos los espacios que lo componen, por ejemplo, una casa con la sala, el dormitorio, la cocina, etcétera. Luego hay que formarse imágenes de las ideas a retener, asociarlas a cada espacio, de modo que los lugares puedan ser recorridos en un mismo orden. El espacio se convierte en una especie de tableta y las imágenes son los contenidos a retener. Este arte se empleó en retórica como una técnica para el mejoramiento de la memoria y sirvió para la recitación de largos discursos. Este sistema mnemónico que asocia lugares, *loci*, con imágenes, *imagines*, presente en el *De Oratore* de Cicerón, se transmitió de la Antigüedad al Medioevo y al Renacimiento.

El antropólogo Carlo Severi retomó el pasaje de Simónides de Ceos incluido en *El arte de la memoria* en su trabajo sobre la pictografía kuna en Panamá para demostrar que un método similar, que relaciona lugares con imágenes, era empleado por los chamanes para enseñar a sus aprendices el arte de cantar. El mapa kuna del territorio resulta ser una lista ordenada de pictogramas que permiten una memorización secuenciada y vinculada a los lugares que el cantador recorre en su canto. Así sucede, por ejemplo, en el canto de la locura, una enfermedad que se localiza tanto en el cuerpo del enfermo como en su exterior y que el cantador busca en su recorrido por el territorio mediante un proceso complejo de metamorfosis. Las estrofas del canto son repetidas siguiendo un orden paralelo, y sus variaciones son aprendidas gracias a la memorización ordenada de los pictogramas del mapa, de tal suerte que la oralidad y la pictografía conforman un mismo sistema mnemónico. Con base en otros casos amerindios, Carlo Severi ha defendido que las tradiciones indí-

genas no son solamente orales sino también iconográficas, restituyéndoles su complejidad y reconociendo de una vez por todas su autonomía plena con respecto a las tradiciones escritas.

## CANTAR EL MUNDO ES HACER EL MUNDO

Las artes gráficas y verbales practicadas por los wixaritari de Jalisco presentan interesantes ejemplos de este ejercicio de dislocamiento de lo fijo y lo móvil, o su vaivén, para entender la diversidad de formas de conceptualizar el espacio y de abstraerlo en imágenes que además funcionan como mapas mentales para contar historias.

El cosmograma, ya sea en forma circular o cuadrada, con los puntos cardinales en sus extremidades y limitado por los movimientos del Sol, nos es familiar en la arquitectura, los códices y el arte antiguo mesoamericano. El cosmograma wixárika se ha entendido en relación con los cinco rumbos cardinales en los que acontecieron los eventos míticos que le dieron forma al mundo: Haramaratsie en la costa del Pacífico, Xapawiyeme en las lagunas al sur de Jalisco, Hauxamanaka en las montañas de Durango, Wirikuta en el desierto del altiplano potosino y Te'akata en el centro del territorio wixárika. Estos lugares han sido entendidos por los antropólogos como los extremos del mundo wixárika, contenido en una serie de imágenes: una flor, el ojo de dios, una cruz. Es uno de los temas gráficos más representados en el arte wixárika de cuadros de estambre: además de implicar múltiples perspectivas, puede también implicar figuras en el interior de figuras, inversiones ópticas y episodios míticos simultáneos, según lo ha estudiado Johannes Neurath. Esta capacidad de



Mola kuna, Panamá

ver desde distintos ángulos, e incluso, desde cualquier escala y de pasar de una a otra es una de las definiciones que Olivia Kindl ha ofrecido del concepto chamánico *nierika*, que traduce como “arte de ver”.

Algo semejante ocurre en el canto de *mará'akame*, el cantador-chamán que resguarda y transmite la tradición ritual. Un canto puede durar una, dos, hasta tres noches. ¿Cómo hace para mantener el hilo de su propio canto? Denis Lemaistre dedicó 20 años de su vida al estudio de los cantos y a través de sus conversaciones con diversos cantadores nos describió la espacialización del contenido del canto como técnica de organización y de memorización. La puesta en práctica de esta técnica funda la eficacia del canto pues uno de los retos del cantador será el sobreponer la configuración geográfica del espacio ceremonial sobre el espacio simbólico creado por el canto. Lemaistre descubre así la pasión por la sime-

tría en el pensamiento huichol: “Sentado en su equipal [el cantador] buscará obtener la conjunción del fuego del inframundo y del fuego solar [el centro]. En su preocupación por el equilibrio, deberá solicitar el acuerdo de las fuerzas de los cuatro puntos cardinales, lo cual funciona como una matriz de la práctica ritual y de la organización del canto”.

De manera semejante a las representaciones gráficas, el aspecto fijo se combina con el móvil. Los puntos cardinales crean el soporte sobre el cual se realizan las procesiones y las danzas, siguiendo el movimiento circular y levógiro. En el espacio ceremonial el *mará'akame* está fijo, sentado frente al fuego en su equipal, mientras que en el espacio del canto se multiplica con la agilidad de un venado, y no sólo se mueve en un plano bidimensional al sur, al norte, al poniente y al oriente, sino que, en el acto enunciativo el espacio se “despliega”, según el lenguaje del canto. Entonces

se recorre, a la derecha y a la izquierda, pero también hacia arriba y hacia abajo, hacia atrás y hacia adelante, o está en más de un lugar al mismo tiempo. Así, de una posición fija, egocentrada, a otra móvil, halocentrada, el cantador tiene una perspectiva privilegiada que se funda en su capacidad de ver desde distintos ángulos y escalas, tiene el "don de ver" o *nierika*.

Si en el arte de la memoria de los antiguos griegos el espacio de la memoria es un espacio arquitectónico, aquí se trata de un inmenso paisaje ritual, que a manera de un código se extiende entre el mar y el desierto, y también es concebido como un gran templo cuyas partes, u ofrendas, como las llamamos noso-

tros, son obtenidas mediante actos sacrificiales. El cantador enlaza con la palabra estas partes: un tapete, una jícara, un espejo, un equipal, una mujer, velas, flechas, unos rayos del sol, un cielo, el mundo como uno. Las partes son también dispositivos mnemónicos que emergen (o se engendran) de las negociaciones e intercambios con los antepasados a través de recorridos en una direccionalidad específica. Imagen por imagen, ofrenda por ofrenda, el cantador las deposita y transforma el mundo con un nuevo nacimiento: un retoño, según el lenguaje del canto. Como observamos en los cuadros de estambre, el retoño se desenvuelve en múltiples colores. Este despliegue multicolor es una imagen para pensar el des-



Artesanía de Wirikuta, México

## Los mapas mentales se crean a partir de ciertas combinaciones que integran puntos móviles con otros fijos y lugares conocidos y visitados en las peregrinaciones con otros accesibles sólo en la realidad del canto.

pliegue de la voz del cantador. El cantador no puede solo. Su voz es reverberada con la voz de sus seguidores en cada costado, el sonido de la guitarra y del violín y de todos aquellos que lo auxilian en el espacio ceremonial.

Los lugares visitados en su canto dependerán de la situación: si busca el origen de una enfermedad, si despide el alma de un muerto o si negocia con los antepasados para asegurar las buenas lluvias. Los mapas mentales se crean a partir de ciertas combinaciones que integran puntos móviles con otros fijos y lugares conocidos y visitados en las peregrinaciones con otros accesibles sólo en la realidad del canto. El mar es el templo del origen, el lugar de abajo, húmedo, de la noche y de la oscuridad: "el tiempo de los misterios", le llama Rafael de la Torre, del que nacen Nuestras Madres. El desierto de Wirikuta es el lugar de arriba, del día y de la luz tan radiante que devela el rostro de los ancestros, Nuestros Ancestros, pintado de rojo cuando nació el sol y subió en lo alto del Cerro del Amanecer. El canto recuerda y recrea su forma primigenia. Y también mantiene su memoria histórica. Ahí donde ahora está una laguna desecada desde hace 50 años por una fábrica, el canto recuerda un lugar frondoso del que nace el árbol del Chalate. En los manantiales del desierto que ahora son remanentes frágiles de un antiguo sistema de acuíferos, el canto hace ver el lugar de las flores, el nacimiento de la vida, que resguarda la entrada a Wirikuta. También estos sitios albergan la historia de los antepasados y de sus vecinos. Al poniente, rumbo al mar, se visita el sol de occidente, antiguo centro religioso de toda la Sierra del Nayar donde residía el antiguo gobernante cora (o náyeri), el tonati o Nayarit que le dio nombre al estado vecino. Sobre estas veredas andadas

con la palabra que hila el mundo, para mantenerlo unido, viven los ancestros-topónimos, los centenares de antepasados que durante las hazañas que dieron forma al mundo tal y como lo conocemos quedaron congelados en forma de manantiales, lagunas, montañas, cactáceas, cuevas, rocas o peñascos, formas del paisaje que albergan su corazón-memoria. Estos frágiles ecosistemas están bajo amenaza latente: las presas hidroeléctricas en tierra náyeri, la extracción de los minerales por las empresas nacionales y extranjeras en Wirikuta, las concesiones turísticas en la costa nayarita, los proyectos carreteros...

Mas el cantador no puede solo. Antepasados y descendientes trabajan juntos hablando, ofrendando, danzando y soñando, mediante sacrificios y prácticas de austeridad. La verdadera forma del mundo se revela como uno. Así me lo explicaba mi estimado amigo Antonio Candelario: "El mundo es uno, aunque lo percibamos por partes, en nubes, montañas, ríos". Así se crea la experiencia de la totalidad, que es irremediamente efímera, al unir a los peregrinos con sus antepasados en un solo corazón-memoria, *ta'iyari*. A esto se le llama *el* costumbre, o *tayeiyari*, "nuestro andar", según se le nombra en wixárika, y es sólo caminando que se aprende y se transmite el costumbre.

Aún estamos lejos de abstraer en un modelo estable lo que pudiera ser un arte de la memoria wixárika, quizá porque la forma del

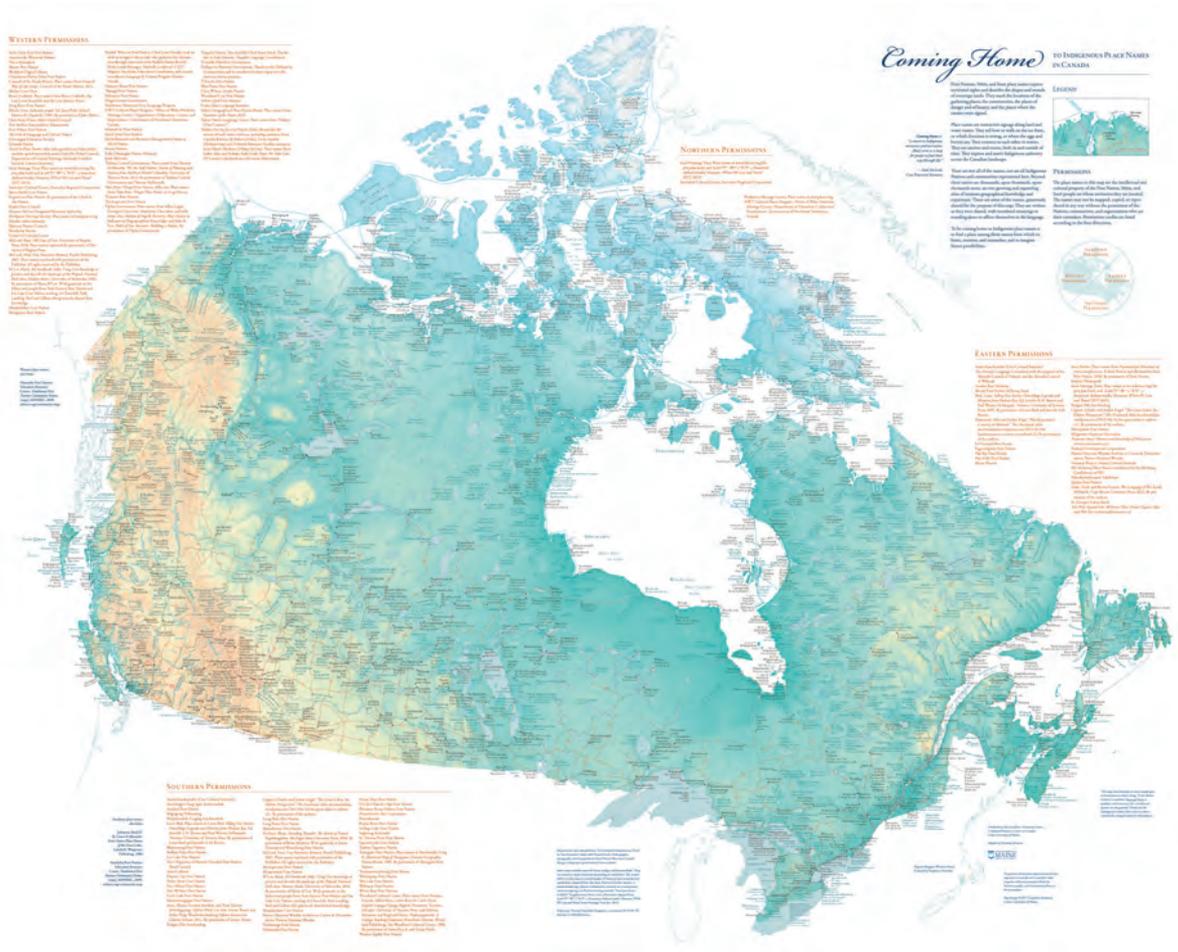
mundo no es estable y está en constante transformación. Y de ahí la necesidad de cantar el mundo: de contenerlo, ordenarlo y desplegarlo. Paul Liffman nos ofrece una clave para pensar la idea misma de mundo como totalidad: el *kiekari*. Se trata de un concepto cuya densidad semántica designa una casa, una rancharía, un pueblo, el mundo. Se emplea también para designar el territorio, pero no en un sentido fijo o estático, sino como la territorialidad o la rancheridad que va de la mano con la práctica que lo mantiene. El *kiekari* lo es todo, me han dicho, lo que está arriba y abajo, la tierra por dentro, en sus entrañas. Este trabajo de traducción, este ir y venir entre nuestras categorías y las categorías huicholas, se ha nutrido del diálogo con las instituciones y las ONGs por la defensa del *kiekari* amenazado por todos los rumbos, desde abajo hasta arriba. Otro concepto: *yirameka*. Lo que para nosotros son recursos naturales, para ellos significa "las esencias de la vida". Indigenizando nuestras categorías poco a poco hemos creado un espacio de comunicación compartido, producto del diálogo. El lema de la defensa de Wirikuta ya nos es asequible: el derecho a lo sagrado, a lo inalienable. *Wirikuta no se vende, se ama y se defiende*.

## CARTOGRAFIAR UN MUNDO INESTABLE

Pensar el mundo en términos wixaritari no es un mero ejercicio imaginativo, sino que incita a reflexionar sobre las condiciones de reproducción de la vida. El conocimiento indígena no se despliega como mera cosmovisión, el mapa contenido en el corazón-memoria de los cantadores existe más allá de la mente: es el mundo en potencia. Las "esencias de la vida", o recursos naturales, constituyen el trasfondo urgente de un diálogo conjunto porque las

amenazas llegan por muchos frentes: en las costas y sus manglares, en sus ríos, en sus bosques, en el interior de los cerros.

Si algo he aprendido en mis propias andanzas en tierra wixárika es que el conocimiento no es dogmático. Históricamente, la diplomacia y las alianzas coyunturales han sido siempre aprovechadas por los wixaritari y sus ancestros y han sido eficaces en muchos frentes encaminados hacia un mismo fin: la defensa de la territorialidad-*kiekari*. Preocupados por el deterioro en ciertos enclaves de los caminos de peregrinaje, autoridades huicholes, en especial de Santa Catarina Cuexcomatlán, buscaron su salvaguarda mediante consenso con autoridades municipales y ejidales de las zonas afectadas desde los años ochenta. En alianza con diversos sectores gubernamentales, la academia, organismos internacionales y con ONGs como Conservación Humana, que desde 1995 coordina estos esfuerzos, se ha cartografiado la ruta desde San Blas hasta Wirikuta, con más de 150 sitios sagrados agrupados en 19 polígonos que suman 647,834 hectáreas. Hasta ahora se ha logrado la creación de dos áreas protegidas en Zacatecas y San Luis Potosí, la inclusión de la ruta a la Lista Indicativa de la UNESCO, y se promueve su inclusión en la Convención del Patrimonio Mundial Cultural y Natural de la UNESCO con el fin de alcanzar su protección legal máxima. Además de atender las principales amenazas de degradación y afrontar su posible reversión, se propiciarían las condiciones para la reproducción de las esencias de la vida que son el mundo-templo en que vivimos. **U**



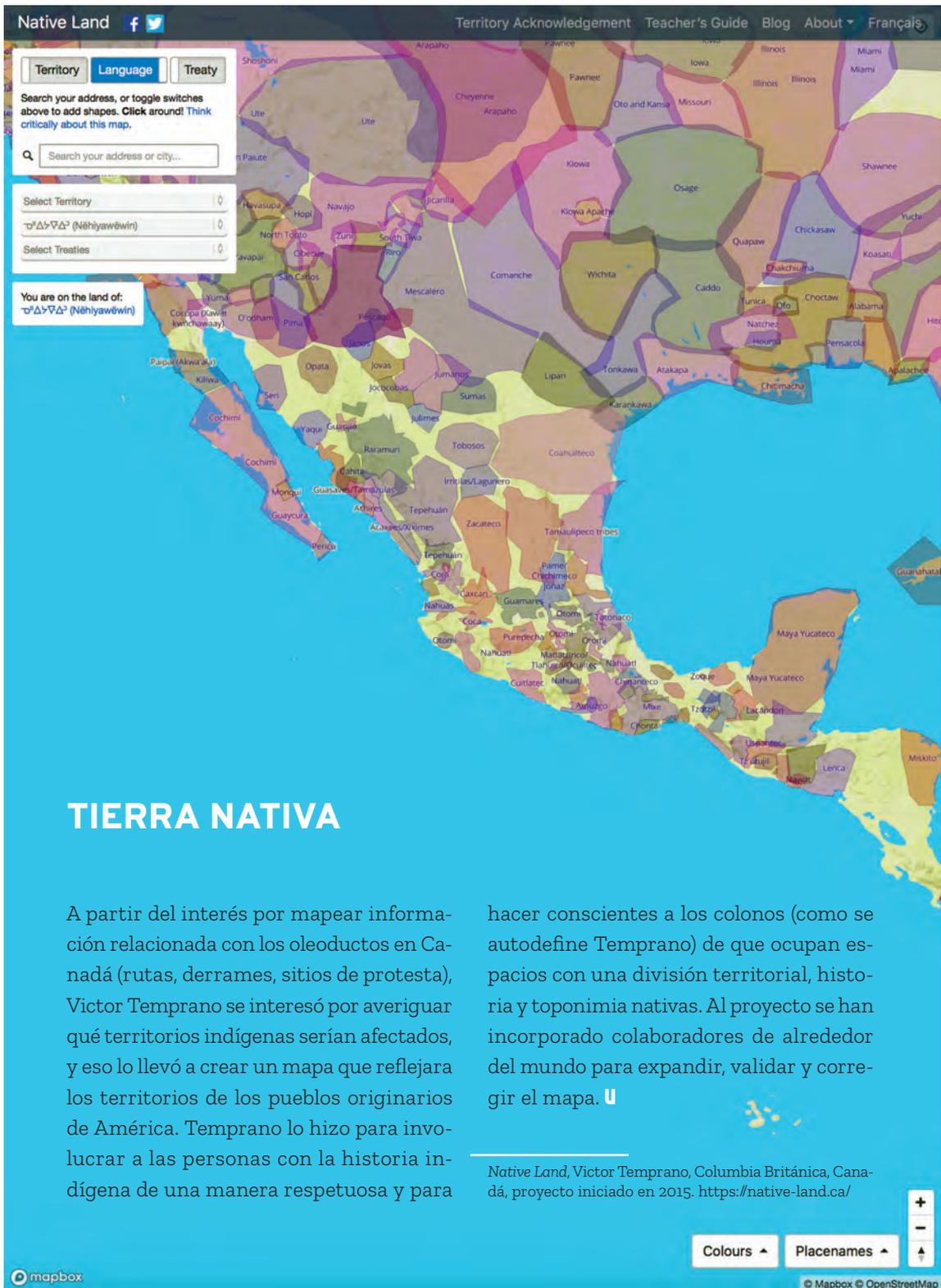
## REGRESANDO A LOS TOPÓNIMOS ORIGINARIOS EN CANADÁ

Este mapa honra, de manera no exhaustiva, la toponimia indígena en Canadá; asienta los derechos territoriales, las formas y las historias de sus tierras soberanas. Los nombres, nuevos y ancestrales, corresponden a comunidades, lugares de reunión, o bien conmemoran la firma de tratados, indican por dónde caminar sobre el hielo, qué rutas evitar, dónde es posible hallar huevos o bayas.

Puesto que la reproducción de los topónimos originarios requiere el permiso de cada

una de las primeras naciones, *métis* (pueblos mestizos) y comunidades inuit que los utilizan, publicamos aquí una imagen muy reducida, en la que aparecen ilegibles; el mapa completo se puede consultar en internet. **U**

*Coming Home to Indigenous Place Names in Canada*, Margaret Wickens Pearce (investigación y diseño), Centro Canadiense-Estadounidense de la Universidad de Maine, EUA, 2018. Creado con ArcGIS, Illustrator y Photoshop. <https://umaine.edu/canam/publications/coming-home-map/>



## TIERRA NATIVA

A partir del interés por mapear información relacionada con los oleoductos en Canadá (rutas, derrames, sitios de protesta), Victor Temprano se interesó por averiguar qué territorios indígenas serían afectados, y eso lo llevó a crear un mapa que reflejara los territorios de los pueblos originarios de América. Temprano lo hizo para involucrar a las personas con la historia indígena de una manera respetuosa y para

hacer conscientes a los colonos (como se autodefine Temprano) de que ocupan espacios con una división territorial, historia y toponimia nativas. Al proyecto se han incorporado colaboradores de alrededor del mundo para expandir, validar y corregir el mapa. **U**

*Native Land*, Victor Temprano, Columbia Británica, Canadá, proyecto iniciado en 2015. <https://native-land.ca/>

# MAPEO TERRITORIAL WAORANI

*Opi Nenquimo*

Durante los últimos tres años he dirigido un proyecto de mapeo del territorio ancestral de mi nación, los waorani, en la Amazonía ecuatoriana. Empezamos a mapear nuestra tierra porque reconocemos la importancia del conocimiento de los pikenani (los sabios y sabias). Los pikenani ven el mapa imaginario en su cabeza, y tienen claro cómo se debe ver y utilizar para relacionarse con el territorio y defenderlo. Al difundir la información ya sistematizada y digitalizada del propio *Mapa wao*, estamos compartiendo este mensaje con el mundo. El Territorio Waorani es nuestra casa y está lleno de vida, pero es una vida frágil y amenazada, y por eso estamos luchando para protegerla.

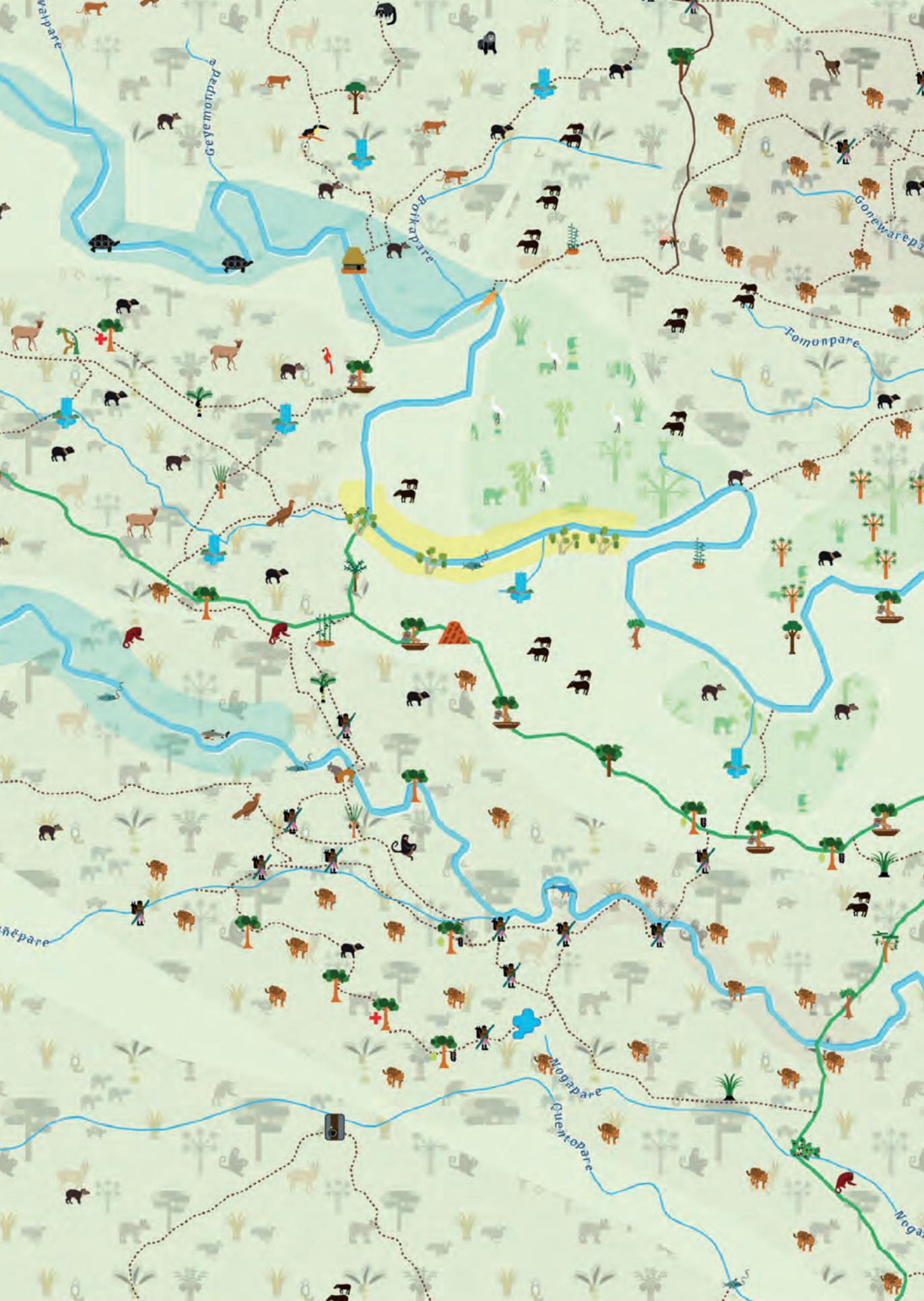
Para hacer el mapa, los miembros de cada comunidad dibujan primero las áreas que conocen y aprovechan cotidianamente, marcando todos los sitios donde van a cazar, pescar y recolectar recursos como plantas medicinales; también se inscriben los sitios importantes en nuestra cultura e historia, y se dibujan todos los ríos con los nombres que les corresponden en nuestro propio idioma waorani. Después capacitamos a un par de personas de cada comunidad para usar el GPS y ellos pasan dos meses caminando con los pikenani para registrar las coordenadas de todos los sitios significativos con el GPS. Ingresamos los puntos de GPS al programa Mapeo y hacemos un borrador para revisarlo con las comunidades antes de imprimir los mapas finales.

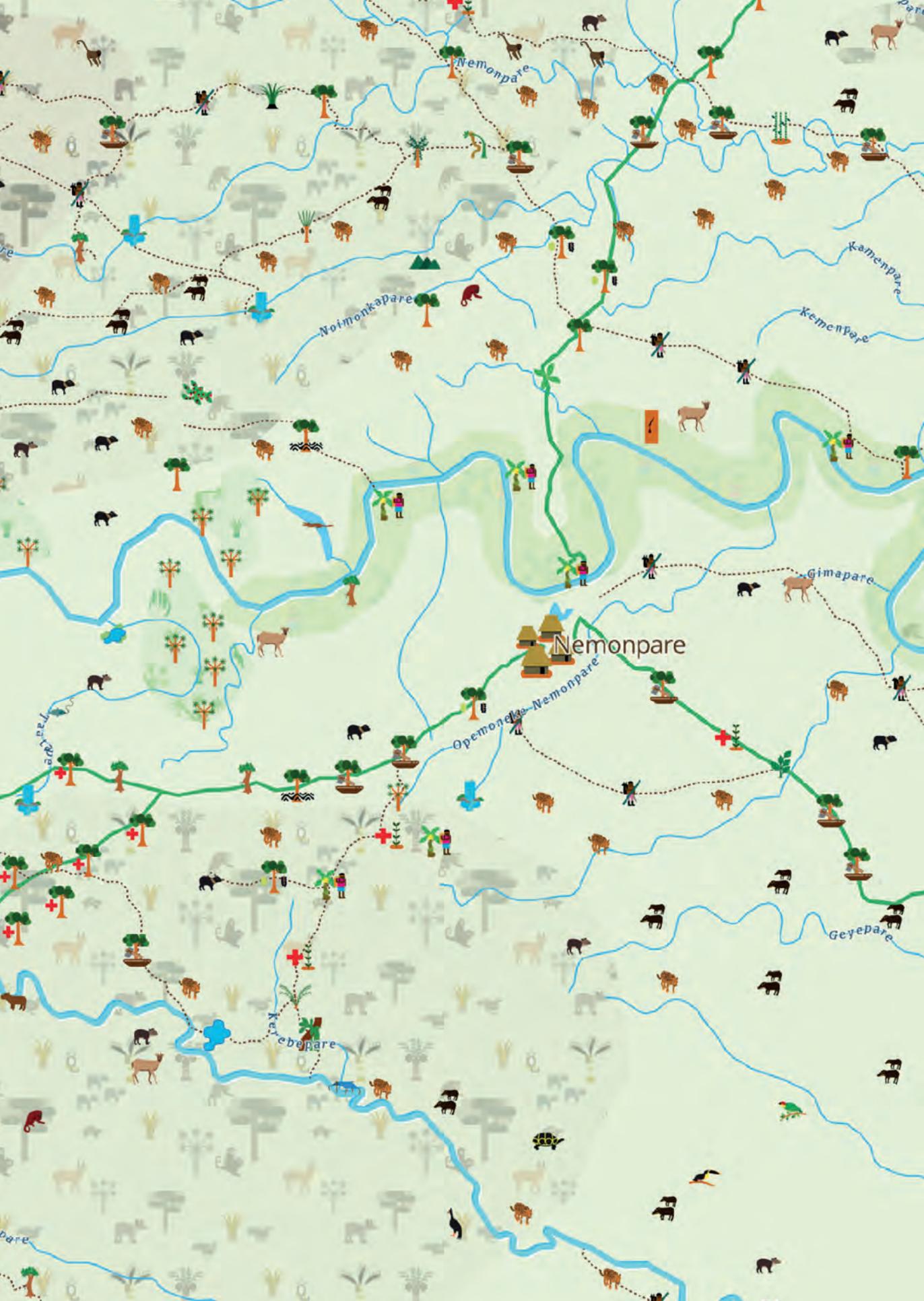
El proceso de mapeo ha creado unidad y solidaridad entre las comunidades involucradas, y ha abierto conversaciones sobre el uso sostenible del territorio y los recursos. También publicamos algunos de nuestros mapas en línea, con la esperanza de que puedan comunicar algo sobre la relación única que tenemos con nuestro territorio y así ayudarnos a defender nuestra forma de vida y nuestro futuro de amenazas como la explotación petrolera, los impactos de la minería y las invasiones.

Toda la información incluida en el mapa es propiedad cultural e intelectual de los waorani. **U**

---

*Mapeo territorial waorani*, con base en el saber de los pikenani, con el apoyo técnico del equipo de mapeo waorani de Alianza Ceibo. Se utiliza Mapeo, programa gratuito de código abierto para hacer mapas colaborativos, desarrollado por Digital Democracy. Para explorar el Territorio Waorani y su campaña contra los nuevos bloques petroleros: [waoresist.amazonfrontlines.org/explore/](http://waoresist.amazonfrontlines.org/explore/); sitios aliados: [alianzaceibo.org](http://alianzaceibo.org) y [www.mapeo.world](http://www.mapeo.world)







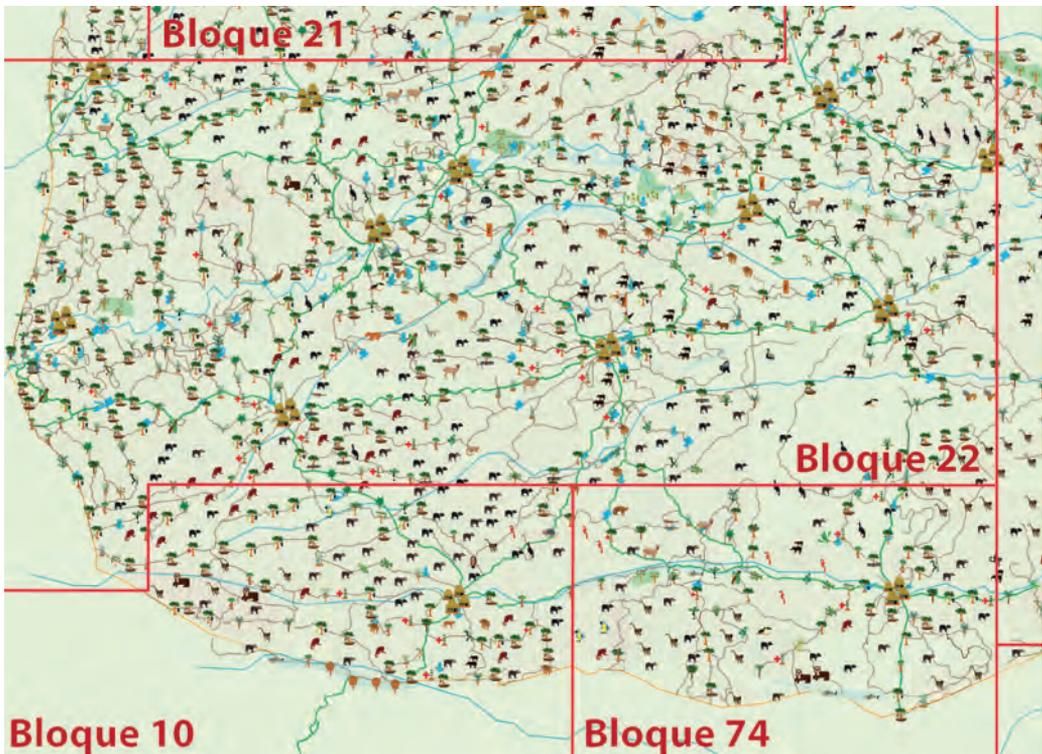
Opi Nenquimo con Ana Yeti, Kiyiya Ima y su hijo frente a la cascada de la comunidad de Taragaro. Foto: Alianza Ceibo



Nemonte Nenquimo facilita un taller de mapeo con mujeres en la comunidad de Nemonpare. Foto: Alianza Ceibo



Ubicación del territorio waorani en el Ecuador y la superposición de bloques petroleros



Mapa territorial waorani de la zona del Pastaza sobrepuesto con bloques de exploración petroleros del Estado ecuatoriano

# POEMAS DEL *PERIÓDICO DE POESÍA*

María Auxiliadora Álvarez

33

como en las trazas  
de un cuerpo quemado

el mapa produce territorio

líneas transustanciadas en grietas  
herméticas  
e inmóviles  
dibujan el plano de la inmovilidad

...

hasta el próximo estallido  
del volcán:

cuando la avalancha de las viejas costras  
colaboren  
con el (re)establecimiento  
de la nueva (de)formación

35

sostenerse de pie  
en la ladera inclinada

erguir la columna  
como el hueso  
de la estaca

ofrecer la ovalidad  
del rostro  
con los *invidentes* abiertos  
los *sordos* dispuestos

y pender  
del abismo  
invertido  
como una estalactita

#### 44

vapores de vida

soles originados por contradicciones

veranos que dan destino a insectos

sequedades de bosques

entendidas por las polillas  
como la génesis del mundo

arbustos y praderas:

banquete de langostas

(rápidas e insaciables nubes  
a ras del suelo)

plagas diversas saludando a sus benefactores

Terrenos que padecen con estoicismo  
la inclemencia del bien

sobre desnudas entrañas  
abatidas por el resplandor

---

El *Periódico de Poesía* de la UNAM nos ofrece una selección de poemas vinculados con el tema del dossier. Los invitamos a leer más de esta publicación universitaria en [www.periodicodepoesia.unam.mx](http://www.periodicodepoesia.unam.mx)



Mapa de la Era de los Reinos Jóvenes, publicado en *Elric de Melniboné* (1986), adaptación del mapa original de John Collier y Walter Romanski (1972)



## CARTOGRAFÍAS FANTÁSTICAS

Carlos Mondragón

*Los cuentos de hadas no son en el uso diario de la lengua relatos sobre hadas o elfos, sino relatos sobre el País de las Hadas, es decir, sobre Fantasía, la región o el reino en el que las hadas tienen su existencia. Fantasía cuenta con muchas más cosas que elfos y hadas, con más incluso que enanos, brujas, gnomos, gigantes o dragones: cuenta con mares, con el sol, la luna y el cielo; con la tierra y todo cuanto ella contiene: árboles y pájaros, agua y piedra, vino y pan, y nosotros mismos, los hombres mortales, cuando quedamos hechizados.*

J.R.R. TOLKIEN, 'ON FAIRY-STORIES' (1947)

Antes del hobbit, estuvo el mapa.

Lo primero que salta a la vista en cuanto uno abre *El Hobbit*, el libro que hizo de Tolkien uno de los principales exponentes de la fantasía épica moderna, es el llamado "Mapa de Thror". Desde su primera edición en 1937 este mapa se ubica en la contracubierta anterior del libro, de manera que representa el primer vistazo que muchos lectores tuvimos del interminable mundo secundario de Tierra Media, en el que Tolkien laboró durante toda una vida con el fin de dar forma al territorio donde transcurrieron las historias de elfos, enanos, hobbits y humanos.

El nombre Thror nos refiere al rey enano que lo elaboró y el mapa consiste en una representación de Erebor, la Montaña Solitaria, con su territorio circundante. El estilo que Tolkien eligió para trazar el Mapa se inspiró en la cartografía anglosajona de la alta Edad Media: al igual que en muchos mapas medievales, su margen superior representa el oriente en lugar del norte, dado que aquél era el horizonte sobre el cual se elevaba el sol naciente, mismo que servía de punto de referencia

## El Mapa de Thror guarda un significado especial para la discusión de cartografías fantásticas.

antes de los sistemas de orientación cardinal con el norte esférico como punto de referencia. Sobre el margen izquierdo irrumpe una mano, reminisciente de las *maniculae* que aparecen en numerosos manuscritos medievales, cuyo dedo índice subraya la importancia de una inscripción con runas rojas. Esas runas pertenecen al *cirth*, el sistema escriturario élfico que Tolkien asignó a los enanos de la Tierra Media, inspirado a su vez en el llamado *futhorc*, el código rúnico de 24 caracteres propio de los antiguos frisios y anglosajones.

Esos elementos gráficos no son casuales: forman parte del enorme dispositivo narrativo —visual, filológico y literario— que desplegó Tolkien con el fin de dotar de realismo las condiciones de posibilidad de un mundo inexistente.

El Mapa de Thror dota de espacio y organización una serie de sitios imaginarios. El ubicar y delimitar los rasgos de este territorio fantástico resalta su condición de *mirabilia*, un conjunto de sitios que inspiran el asombro. Para poder ser efectivo, ese asombro depende de elementos que le impriman verosimilitud a lo extraño. Los rasgos cartográficos de inspiración medieval, en tanto componentes de un estilo visual basado en ejemplares históricos, nos ofrecen ese barniz de realidad: rinden creíble lo increíble. Más aún, el mapa representa un artefacto persuasivo de singular eficacia toda vez que nos invita al encantamiento a partir de un primer vistazo. De golpe, atrae nuestra mirada hacia una serie de rasgos geográficos (montañas, bosques, ríos) que se presentan a la manera de un espacio familiar, un paisaje plausible. Por su parte, los

topónimos y las inscripciones le añaden un sentido de sedimentación temporal (topónimos que sugieren los actos míticos de entidades y eventos pasados que dejaron su huella sobre el terreno) y de distinción cultural (nombres, idiomas y alfabetos alternativos) a esa geografía extraña.

Por eso tampoco es casual que hubiese creado el mapa antes de escribir el cuento.<sup>1</sup>

Con esa visión panorámica inicial que nos ofrece el mapa, Tolkien plantea una serie de rasgos físicos nombrados y ordenados de tal manera que constituyen el espinazo de una historia. Es esta primera imagen una ventana hacia un paisaje coherente, una geografía que nos explica, a golpe de ojo, que aquí han transcurrido aventuras y hechos heroicos. Así, otro rasgo clásico de la cartografía medieval que recupera el Mapa de Thror es la sugerencia de territorios habitados por monstruos: "aquí hay arañas", allá "habitan los grandes dragones". En cuanto lo miramos, nos queda claro que sólo falta dotar este paisaje de movimiento, sentido y protagonistas a partir de una trama escrita.

El Mapa de Thror guarda un significado especial para la discusión de cartografías fantásticas por varias razones. Quizá la más importante sea que consiste en el ejemplo mejor conocido de la primera generación de mapas

<sup>1</sup> Este dato crucial aparece en una carta que Tolkien envió al poeta W. H. Auden en 1955, en la cual explica: "Lo único que recuerdo sobre el origen [de la redacción] de *El Hobbit* fue haber tomado un papel en blanco y escrito: 'En un agujero en el suelo, vivía un hobbit'. No supe entonces, ni ahora, por qué [escribí eso]. No hice nada más al respecto durante mucho tiempo, y en años posteriores no llegué más lejos que la producción del Mapa de Thror. Pero [la frase] llegó a convertirse en *El Hobbit* hacia el principio de la década de 1930...". Citado por Christopher Tolkien en su "Prefacio" a *The Hobbit, or There and Back Again*, edición del 75 aniversario, HarperCollins, 2007, pág. V. Traducción mía del inglés, con corchetes añadidos.



Mapa de *El hobbit* de J. R. R. Tolkien, 1937

elaborados para dar forma a mundos imaginarios propios de la fantasía épica. En efecto, no debe sorprendernos que para muchos cartógrafos y escritores contemporáneos de lo fantástico este mapa represente un punto de origen; con frecuencia lo citan como el primer referente en su viaje personal de descubrimiento hacia la cartografía fantástica. Desde luego, existe una larga historia previa de mapas dedicados a los lugares imaginarios: estos incluyen sitios tan distintos como la Atlántida, Camelot, Utopía, Newhon, Shangri-La o la Tierra de Oz. La lista es larguísima, tal

y como constatan Alberto Manguel y Gianni Guadalupi en su enciclopédica *Guía de lugares imaginarios*, publicada por vez primera en 1980.

En este artículo, sin embargo, distingo entre la categoría amplísima de lugares imaginarios, propios de la literatura mundial (europea, árabe, asiática) del último milenio y medio, y aquellos mundos de la fantasía épica moderna que tienen a la Tierra Media como uno de sus referentes fundamentales. Este género tiene sus antecedentes en el romanticismo decimonónico (Sir Walter Scott), la literatura



Mapa de DARLENE, realizado con herramientas de cartografía digital por Anna B. Meyer

infantil (los hermanos Grimm), y la ficción extraña (*weird fiction*) del siglo XIX y principios del XX (Poe, Lovecraft, Ashton Smith). Asimismo, se nutre del interés de filólogos y antropólogos tempranos por el estudio del mito y el folclor; acaso el mejor conocido exponente de este grupo sea Andrew Lang. Como sucede con cualquier discusión de géneros literarios, resulta estéril buscar fronteras claras. Imposible, por ejemplo, soslayar la inmensa fantasía desplegada por Lord Dunsany en su exploración de los horizontes oníricos interminables de Pegana.

Pero en ninguno de los casos citados en el párrafo anterior encontraremos cartografías fantásticas acompañando, de manera prominente, las exploraciones literarias de mundos extraños. No es sino hasta la década de 1930, con *El Hobbit*, que obtenemos lo que se convertirá en el arquetipo de la cartografía fantástica que aquí me ocupa.

Son numerosos los autores que se vieron inspirados para elaborar mapas referentes a la geografía fantástica a partir del modelo tolkieniano. Uno de los ejemplos más famosos es el mapa continental de la Era Hiberniana, que desde 1950 empezó a acompañar las innumerables crónicas de Cónan el Bárbaro, creado por Robert E. Howard y posteriormente perpetuado por una docena de talentosos autores e ilustradores gráficos. Más adelante, en 1961, aparece la carta de mares y archipiélagos de la Era de los Mundos Jóvenes, en donde se desarrolla la saga de Elric, el antihéroe albino de la isla-reino de Melniboné, producto del genio narrativo de Michael Moorcock.

Hacia los años setenta del siglo pasado el número y la calidad de mapas referentes a mundos fantásticos se multiplicaron de ma-

nera exponencial: Roger Zelazny, Stephen R. Donaldson, David Eddings, Terry Brooks, Jack Vance... el espacio impide ofrecer un listado que haga justicia a la variedad y sofisticación de cada uno de los mundos secundarios que fueron surgiendo de las plumas de esos y muchos otros autores y de la cartografía igualmente sofisticada que los acompaña. Pero resultaría imposible no mencionar, así sea de pasada, el mundo dracónico de Pern, de Anne McCaffrey, el mundo oceánico de Terramar, de Ursula K. Le Guin, y más recientemente el mundo de Hielo y Fuego, con sus continentes Westeros y Essos, de la enorme saga de fantasía medieval de George R.R. Martin.

La normalización de la cartografía de mundos fantásticos en libros asociados con ese género es la mejor evidencia del valor que han adquirido los mapas como soporte visual para narrativas de lo imaginario. La posibilidad de acceder a infinidad de geografías extrañas a partir de topónimos y paisajes con rasgos físicos reconocibles refuerza la convicción de que cada mundo opera de acuerdo con una coherencia cosmológica que imita las condiciones de realidad del nuestro. Siguiendo esta lógica de verosimilitud, Tolkien entendió desde el principio que los mapas facilitan el tránsito hacia un estado de encantamiento; invitan a la inmersión en otras realidades.

En vista de su enorme potencial para abrir ventanas hacia lo imaginario, la cartografía fantástica no se ha confinado a los límites propios de la literatura. Al mismo tiempo que se popularizó el uso de mapamundis en libros de fantasía heroica, aparecieron las primeras cartografías asociadas con los juegos de rol; eventualmente, esto mudaría la producción de cartografías fantásticas al dominio de los medios virtuales y visuales de los videojuegos.

Destaca, en sus orígenes, el caso de *Calabozos y dragones* (*D&D* por sus siglas en inglés), un juego producto de la imaginación de Dave Arneson y Gary Gygax. *D&D* fue el sistema que dio origen a ese género de entretenimiento en donde los jugadores asumen el rol de un personaje ficticio inmerso en un mundo de aventuras fantásticas. Dato indispensable: *D&D* se inspira de manera directa en gran cantidad de elementos importados de la obra de Tolkien como razas (elfos, enanos, orcos), clases (mago, guerrero, ladrón), paisajes maravillosos, y los tropos que dan sentido a las hazañas de los personajes. Era inevitable, en este contexto de préstamos creativos, que también se importase la cartografía como sostén clave de la inmersión en mundos imaginarios.

La carta que con más frecuencia se suele citar como ejemplar del periodo de origen de los juegos de rol es la del llamado mapa de Greyhawk, el mundo creado por Gygax para su propia mesa de juego, cuya carta fue diseñada por DARLENE en 1980. DARLENE (así, con una mayúscula inicial y mayúsculas más pequeñas; previamente Darlene Jean Pekul) es una ilustradora y calígrafa que reunió en el mapa de Greyhawk dos características de la cartografía distintiva de los juegos de rol, a saber: la representación del territorio a partir de una estética visual novedosa y atractiva, que incluía una tipografía diseñada especialmente para los nombres de reinos y topónimos, líneas batimétricas y tipos de terreno variado (ríos, pantanos, bosques, cadenas montañosas) representados con una gama amplia de colores que además de novedosos para su tiempo —en ese entonces seguían siendo monocromáticos los mapas fantásticos— invitan a la exploración visual detallada, y a este paisaje le sobrepuso un patrón hexagonal eti-

quetado con números y letras que facilitan la localización sobre sitios, rutas, y distancias.

La invitación a explorar ríos, cuencas, mares y ensamblajes sociopolíticos coloca al mapa de DARLENE junto con la cartografía de Tolkien en cuanto al magnetismo que ejerce sobre la mirada del observador. Pero lo que le distingue como propio de los juegos de rol es el patrón hexagonal, el cual nos recuerda que además de la literatura infantil y del mito y el folclor recuperados en el siglo XIX, el antecedente directo de la cartografía fantástica son los mapas basados en los levantamientos topográficos de corte militar. No es coincidencia, por ejemplo, que varios de los cartógrafos fantásticos contemporáneos suelen citar los mapas del Ordnance Survey (OS) de Gran Bretaña como una de sus fuentes de inspiración. El nombre mismo de esta institución, que se traduce como el Servicio de Reconocimiento o Levantamiento de Artillería, nos advierte de sus orígenes marciales; específicamente, el OS se originó después de la rebelión jacobita de 1745 en los altos de Escocia, cuando el gobierno británico vio la necesidad de poseer un levantamiento topográfico detallado de todo el territorio nacional con el fin de hacer más eficiente el movimiento y la actuación de sus tropas. Con el advenimiento de las guerras napoleónicas, el OS se convirtió en referencia estándar para el cálculo de desplazamientos y emplazamientos de tropas sobre el campo de batalla.

Por su parte, los juegos de rol tienen su antecedente en simulaciones de batallas históricas —con frecuencia inspiradas en la era napoleónica y la Guerra Civil estadounidense— con miniaturas y mapas de terreno a escala. La temática de los desplazamientos, a todas las escalas —continental, regional y dentro

de planos de castillos y calabozos—, de las figuras representativas de los personajes, monstruos y ejércitos es específica de los juegos de rol. La visualidad asociada con estos escenarios se prestó de manera ideal para el tránsito de los juegos con lápiz y dados al medio digital de los videojuegos.

Y así, llegamos al escenario actual, en el cual las cartografías fantásticas se han convertido en un subgénero sofisticado de la producción de juegos de video y de mesa. Al igual que ocurre con el diseño de estas formas de entretenimiento, la producción y creatividad asociadas con las visualizaciones de continen-

tes, reinos y ciudades fantásticas se han generalizado. Existen ahora comunidades enteras dedicadas a compartir su trabajo, sus herramientas y sus métodos para la elaboración de innumerables mapas de lugares inexistentes a todas las escalas y en una multitud de formatos digitales.

La evolución de las cartografías fantásticas se ha convertido, al igual que los mundos que busca ilustrar, en una empresa asombrosa. En esto, cuando menos, se puede ver realizado ese estado de encantamiento que buscó hace tanto tiempo transmitir el creador original del Mapa de Thror. [U](#)



Fragmento del mapa de DARLENE, 1980

# EL VIAJE Y LO DOMÉSTICO

Ángel Vargas

[16°52'25.4"N 99°53'08.2"W]

Cómo ubico en un mapa  
el día en que nací,  
el hospital en que mi madre dijo  
*esto es el mundo.*

Cómo hallo en el tiempo  
una imagen que no existe más  
en la memoria,  
si la memoria no puede medirse en latitudes.

A qué altura  
el afilar de un beso,  
qué latitud incrusta los recuerdos  
cuando armo mi propia geografía.

Por qué a veces la imagen me devuelve  
un instante que aún revolotea  
aunque esté atravesado por los años;  
alguna coordenada  
que la razón lamenta haber perdido  
y otra que no deja vivir  
de tan presente.

[19°20'38.4"N 99°09'25.7"W]

Tendríamos que vivir mucho para aprender a amar,  
olvidar en principio que el corazón no es  
la mejor analogía,  
que el amor está más cerca del vientre  
y la respiración  
como un puro  
que no admite descuido

ni abandono,  
que encenderlo de nuevo no funciona sin cortarle de tajo  
lo quemado.  
Y con esa intuición  
se apaga  
porque nadie contesta al otro extremo.

[32°42'37.2"N 117°07'19.5"W]

A veces uno viaja para encontrar la casa  
o persigue a la madre,  
al padre,  
a la hermana que supo crecer sola.  
Viaja tres mil kilómetros de punta a punta  
pidiendo que el avión no desplome,  
que dure un poco más su liviandad  
hasta que el peso  
caiga  
después de nueve años  
de remesas  
y llamadas trucas.

[ \_ ° ‘ “ \_ ° ‘ “ \_ ]

Los lugares que soy  
o los que he sido,  
los que existen  
y los que fui matando  
los he dejado aquí  
como recordatorio.  
Estas piedras van a formar mi casa  
y estos poemas serán mi geografía.

---

De *El viaje y lo doméstico* (Praxis / Secretaría de Cultura de Guerrero, 2017).



# MARTE

## EL PLANETA ROJO

Maravilloso en su pasado más antiguo y árido Marte pudo tener gran cantidad de agua en su superficie. Incluso hoy en día se pueden ver los huellas de antiguos ríos, lagos, y tal vez mares. Su ambiente más seco se congeló hace miles de millones de años. De los últimos continentes de millones de años de edad y el hielo han rodeado la zona superior del planeta. Todos los volcanes que alcanzan hasta el límite superior de la atmósfera están allí.

¿Por qué? En algunos lugares se pueden ver canales de lava bastante recientes. Mucha agua en la actualidad se está en los polos de hielo en Marte. Los principales tipos de terreno de Marte son. Las zonas desérticas cubiertas de arena, los Cañones del norte, el sistema de canales del Sur del Mar, los grandes conos volcánicos, los grandes conos de arena y los grandes cañones de lava de los polos.

Los colores se relacionan con diferentes alturas.

Rojo: Zonas de gran altura

Naranja: Zonas altas desmenuzadas

Amarillo: Zonas bajas, desiertos

Blanco y amarillo claro: conchas profundas y cañones y valles

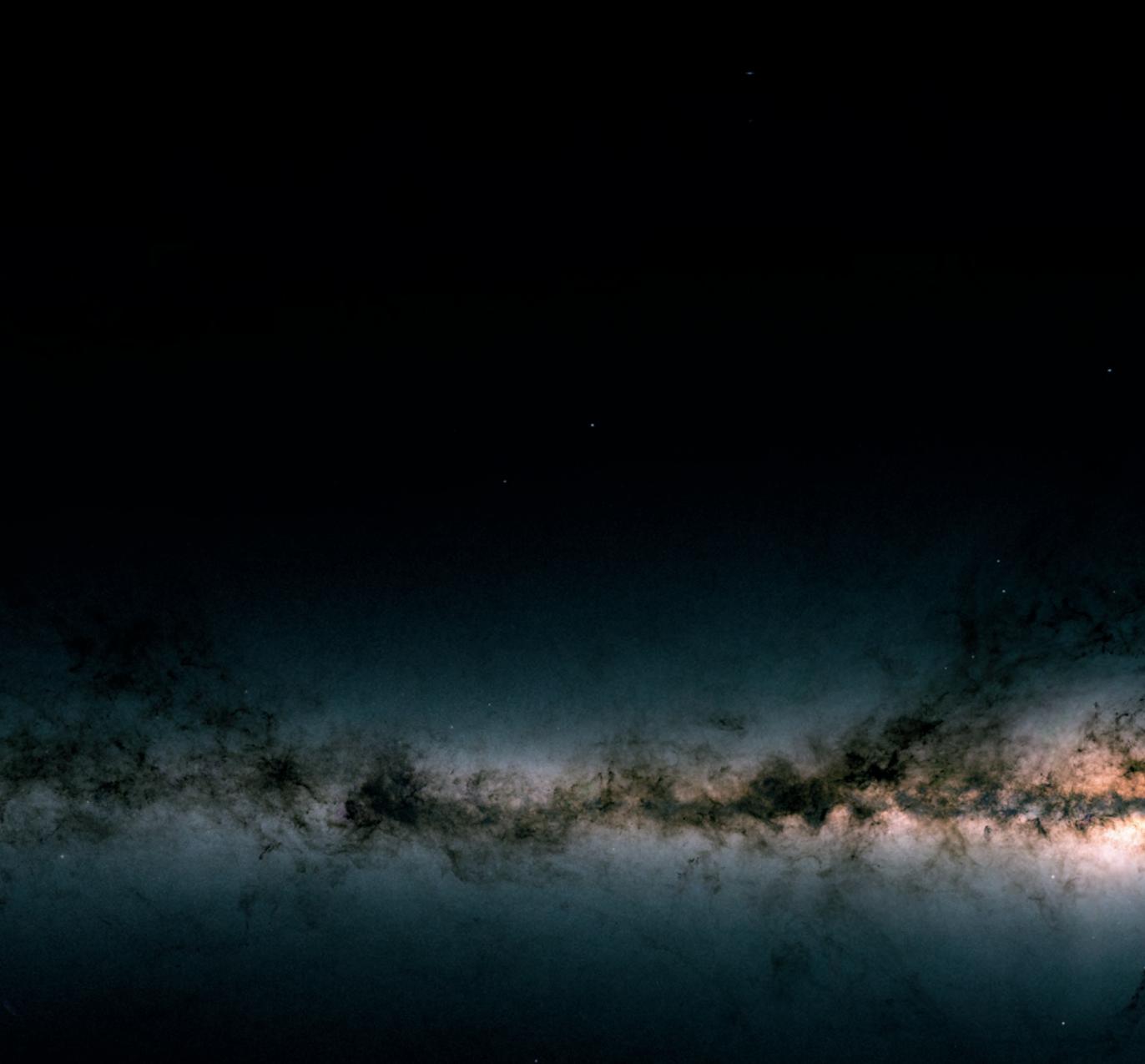


## MAPAS PLANETARIOS PARA NIÑOS

Con el apoyo de diversas instituciones astronómicas, se editó en Hungría una serie de mapas infantiles de cuerpos planetarios del Sistema solar: dos planetas (Venus y Marte) y cuatro satélites (Luna, Ío, Europa y Titán). La ilustradora de Marte aprovechó el tablero de una nave espacial tripulada por un gato y un ratón para desplegar numerosos datos de interés sobre el planeta. Además, el dibujo incluye las altitudes de la superficie marciana (medidas con láser o con radar desde el espacio exterior), el nombre de ciertos montes, cráteres y planicies, así como los sitios donde han aterrizado sondas espaciales. La imagen también incluye los dos satélites de Marte: Phobos y Deimos. El mapa de la Luna terrestre puede encontrarse como ilustración al "Viaje a la Luna" de Luciano de Samósata que incluimos en el suplemento de este número. **U**



*Planetary Maps for Children*, Hargitai Henrik (ed.), Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, 2014. Con el apoyo del Observatorio de París, el Europlanet 2012 Outreach Funding Scheme y la Comisión de Cartografía Planetaria de la Asociación Cartográfica Internacional. Mapa de Marte: Csilla Kőszeghy (ilustradora); el diseño inició con lápiz sobre papel y se terminó en Illustrator. <https://mapasparaninos.wordpress.com/>



## MAPA DE LA VÍA LÁCTEA

La misión Gaia de la Agencia Espacial Europea es el avance más reciente de la astrometría, una de las ciencias más antiguas de la humanidad. Esta imagen de nuestra galaxia, la Vía Láctea, parece una fotografía, pero en realidad es una representación gráfica de los datos recogidos a lo largo de 22 meses por esta misión. Se incluyen datos sobre la posición y brillo de 1,700 millones de estrellas y sobre el tamaño, distancia, movimiento, color y tem-

peratura de millones de estrellas entre éstas. Los astrónomos del planeta Tierra estarán ocupados durante muchos años analizando la información de Gaia, que publicó datos por segunda vez en abril de este año y que seguirá activa hasta 2019. **U**

---

*Cielo de Gaia a color, proyección equirectangular, Consorcio para el Procesamiento y Análisis de los Datos de Gaia (DPAC); A. Moitinho, A. F. Silva, M. Barros y C. Barata, Universidad de Lisboa, Portugal; H. Savietto, Fork Research, Portugal, 2018, Copyright: ESA/Gaia/DPAC. <http://sci.esa.int/gaia/>*







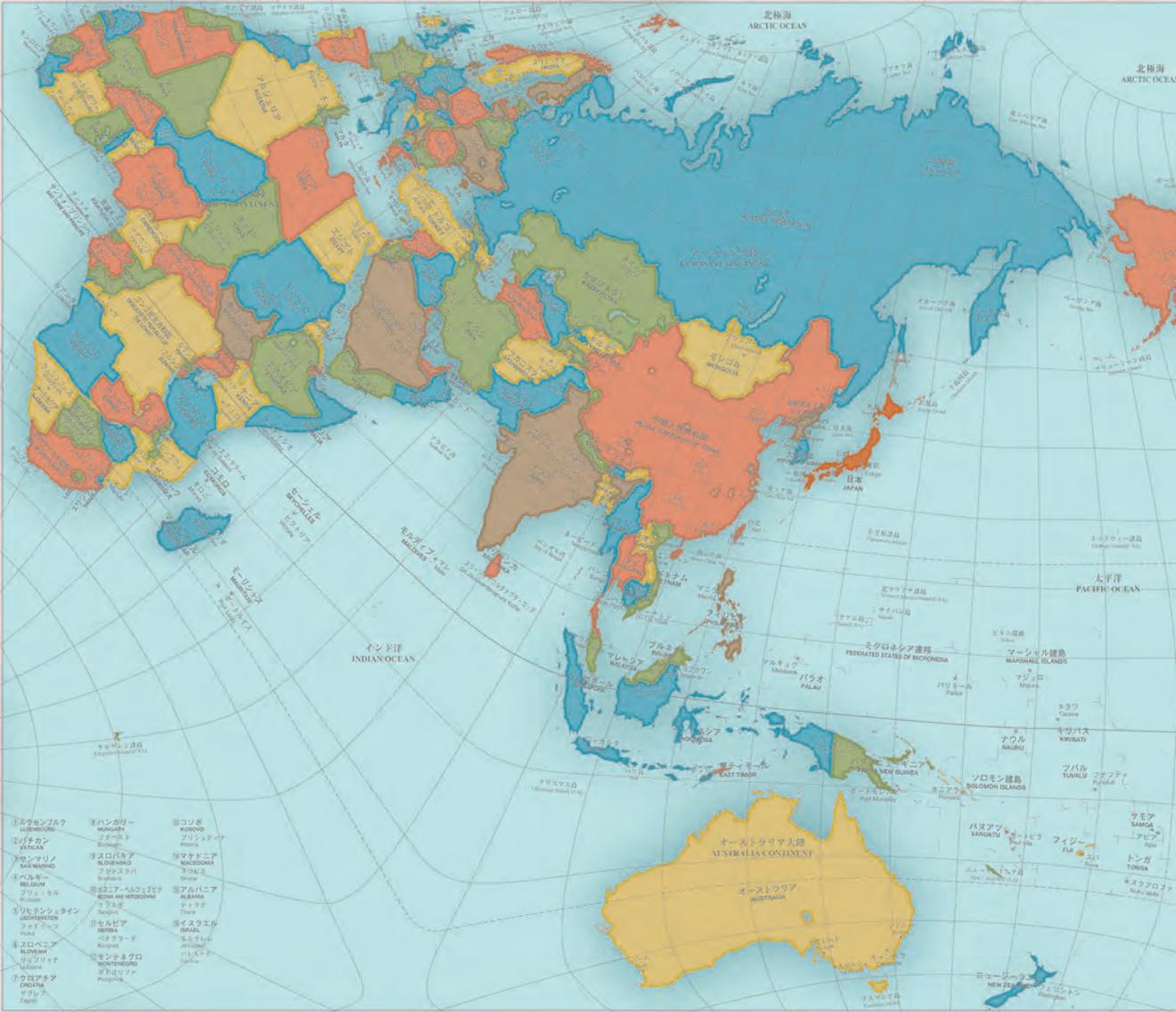
## ATLAS ORBIS

Benjamin Sack fue el artista residente en el barco MS Amsterdam, de la compañía de cruceros Holland America Line. Durante un viaje de cuatro meses alrededor del mundo, sus tareas eran dar una clase diaria de dibujo a los pasajeros en altamar, presentar una serie de conferencias sobre arte internacional y crear una obra conmemorativa del viaje. *Atlas Orbis* es el resultado de este trabajo, y representa cada uno de los puertos en los que el barco ancló, así como otros paisajes y experiencias memorables. **U**

---

*Atlas Orbis*, Benjamin Sack, dibujado alrededor del mundo. Tinta sobre papel tejido. <https://www.bensackart.com/2018/5/9/atlas-orbis>

# MAPAMUNDI AUTAGRÁFICO



Proyectar la superficie de una esfera sobre un plano tiende a producir distintos tipos de distorsiones. Por ello, a lo largo de la historia se han ensayado muchísimos sistemas o proyecciones para representar con fidelidad el mundo en dimensiones, en función del uso que quiera darse al mapa.

Por ejemplo, la Antártida y el océano Ártico aparecen muy distorsionados o interrumpidos en la mayoría de las proyecciones cartográficas,

pero la búsqueda de nuevos recursos y las crisis ambientales han atraído nuestra atención hacia regiones como éstas, ya sea por los efectos del deshielo polar, la disputa por derechos territoriales sobre el lecho marino o el aumento del nivel del mar.

El arquitecto japonés Hajime Narukawa creó en 1999 el *AutaGraph World Map*, inspirándose en el *Dymaxion* (ver mapa en la página 92) y corrigiendo algunas de sus carencias. El



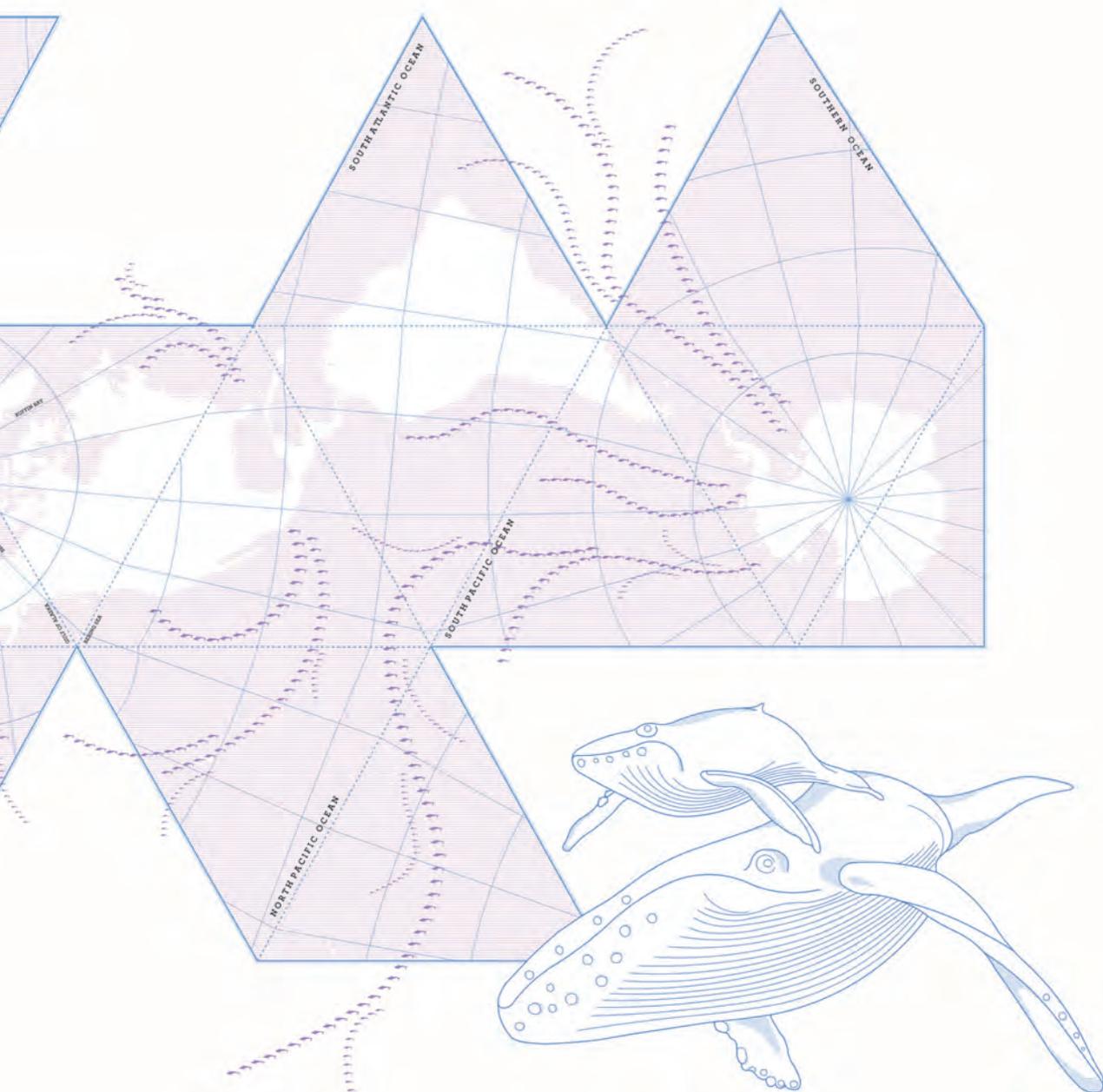
resultado representa con más fidelidad que otros el área relativa de los océanos y continentes en un plano sin interrupciones (el nombre Autograph refiere a lo autálico, lo que tiene áreas iguales). Con este plano se puede dibujar una serie de mapamundis en mosaico (a manera de las teselaciones de M.C. Escher), lo cual permite crear mapas con distintas regiones en el centro, así como trazar y estudiar rutas continuas sobre la superficie terrestre,

tal como puede hacerse sobre una esfera. En el futuro Narukawa espera aplicar la proyección para mejorar la fotografía de 360 grados.

La proyección autagráfica permite pensar más allá de las dualidades de este-oeste y norte-sur con las convenciones cartográficas asociadas a ellas. [U](#)

*Autograph (オーサグラフ) World Map*, Hajime Narukawa, Fujisawa, Japón, 1999. Realizado con modelos de papel y simulaciones de software. <http://narukawa-lab.jp/>





compara con otras proyecciones como la Mercator. El mapa participó en un concurso realizado por el Instituto Buckminster Fuller para actualizar la proyección, que desafortunadamente fue patentada por Fuller y por lo tanto no está disponible en herramientas de software libre. **U**

(W)igrations, Jonathan Robert Maj, non\_O (plataforma de arquitectura, diseño e investigación), Bruselas, Bélgica, 2013. Creado con Auto Cad 2D e Illustrator. [www.non-o.eu](http://www.non-o.eu)



## PIRI REIS O LA CABEZA DEL CARTÓGRAFO

*Pablo Raphael*

### LA MEMORIA DE COLÓN

El 14 de febrero de 1493 Cristóbal Colón pasó muchas horas escribiendo. Era de noche y la tormenta amenazaba con hundir su nave. Entre la duda y el temor a Dios, cruzaba los dedos y se recriminaba a sí mismo por no confiar en la Providencia. Sabía que no podía dudar de la protección divina pero tampoco quería que, en caso de hundirse, la proeza que acababa de realizar también naufragara ante la memoria de la humanidad y su historia. Por ello se empeñó en dar cuenta detallada de su encuentro con los naturales de las islas recién descubiertas, la fundación del fuerte que ordenó construir con los restos de la naufragada Santa María, los 39 hombres que se quedaron esperando en ese lugar al que llamaron Navidad, la crónica de los primeros encuentros con los salvajes y una copia fiel de los mapas que trazó en esas costas que él creía eran las de Cipago, es decir, el Japón.

El mar azotaba en la penumbra y había olas "indecibles". Entretanto y para pasar el tiempo, los marineros apostaban algunas mandas para sobrevivir: hacer una procesión, ayunar, ir en camisa al templo. Colón también participó del juego. Horas más tarde, mientras que sus hombres creían que se trataba de una petición, Colón echó al mar un barril sellado con cera. En su interior iban la carta dirigida a los reyes católicos y una petición que dejaba a su suerte con la esperanza de que alguien entregase esos folios y mapas. Aún pensando en su eternidad y gloria, el almirante también incluyó dos copias para que fuesen entre-

gadas a otros destinatarios. En ellas rogaba a sus amigos Gabriel Sánchez y Luis de Santángel que compartiesen su historia.

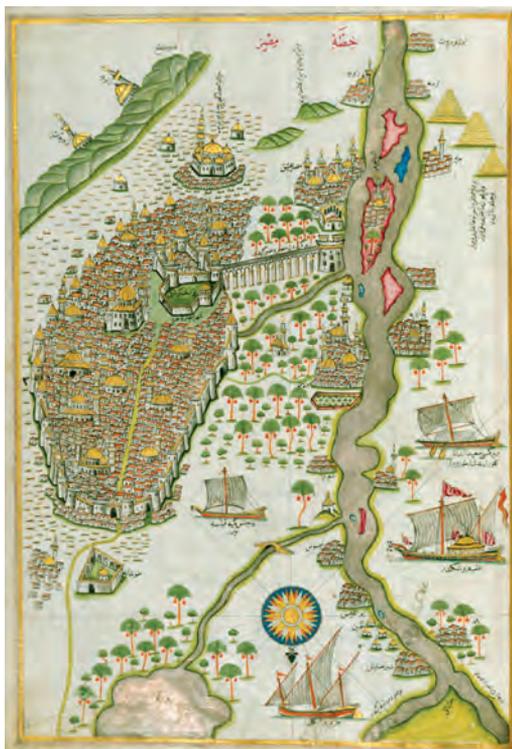
Nunca se supo del destino de ese barril, pero veinte años más tarde el cartógrafo turco Piri Reis agregó los trazos del mapa de Colón en uno de los primeros *Mappae-Mundi* que abarcó todos los continentes de la Tierra, incluida la Atlántida.

### LOS AFANES DE SOLIMÁN

En la historia de la conquista de América, el Imperio Otomano es apenas una sombra. Poco se habla de las relaciones de vasallaje a las que Carlos I de España y V de Alemania, sometió al Sacro Imperio Romano Germánico. Sitiada la ciudad de Viena en tres ocasiones, invadida Hungría, tomada Chipre y temeroso de que los turcos fortalecieran su alianza con los franceses, el emperador Carlos V escribió una carta donde se despojaba de sus títulos nobiliarios, comprometiéndose a reconocer el poderío de Solimán el Magnífico, a cambio de que el Imperio Otomano detuviera sus planes para avanzar por Europa.

En cambio, Solimán lo humillaba constantemente, acusándolo de falta de virilidad y encima se daba el lujo de admirar al conquistador español más despreciado por el propio Carlos V. Mientras éste ignoraba a su capitán general, Solimán vivía obsesionado por la gesta de Hernán Cortés. Leía con avidez las noticias de la conquista y su curiosidad por los territorios descubiertos le significaba una verdadera pasión.

No cabe duda de que entre los conquistadores de esos días había cables cruzados que los convertían en una red sujeta por una columna vertebral. En el caso de Solimán, Cortés y Carlos V, el modelo a seguir era Alejandro



Piri Reis, mapa del Cairo, ca. 1525



Piri Reis, mapa de Galípoli y Nando, ca. 1525

Magno. Son muchas las notas que demuestran la fascinación que el macedonio ejerció en las estrategias militares de estos tres hombres en cuyo afán de ganar tierras dibujó el futuro de la tensión que aún existe entre el este y el oeste, el islam y la cristiandad. Así, mientras desde el palacio Topkapi, Solimán contemplaba el milagro americano y Carlos V vivía celoso de su capitán general, en los virreinos de América nunca se preguntaron cuál era el otro grave problema que el imperio español tenía en el extremo mediterráneo de sus fronteras.

que vivían de rescatar árabes expulsados de España y robar bienes a los navegantes de los reinos vecinos.

### **BARBARROJA, EL HERNÁN CORTÉS DE LOS OTOMANOS**

Hizir bin Yakup nació en la isla de Lesbos en 1475. Hijo de un alfarero griego y de una musulmana andalusí, creció a bordo de un bote comprado por su familia para comerciar las ollas de barro y demás piezas de alfarería producidas en el taller de su padre. A veces también se dedicó a transportar garo, una salsa

## *Solimán lo humillaba constantemente, acusándolo de falta de virilidad y encima se daba el lujo de admirar al conquistador español más despreciado por el propio Carlos V.*

Faltaban los mapas mentales y físicos para entenderlo. Faltaba la cabeza de alguien que terminara de dibujar al mundo, ese huevo que aún no se entendía completo.

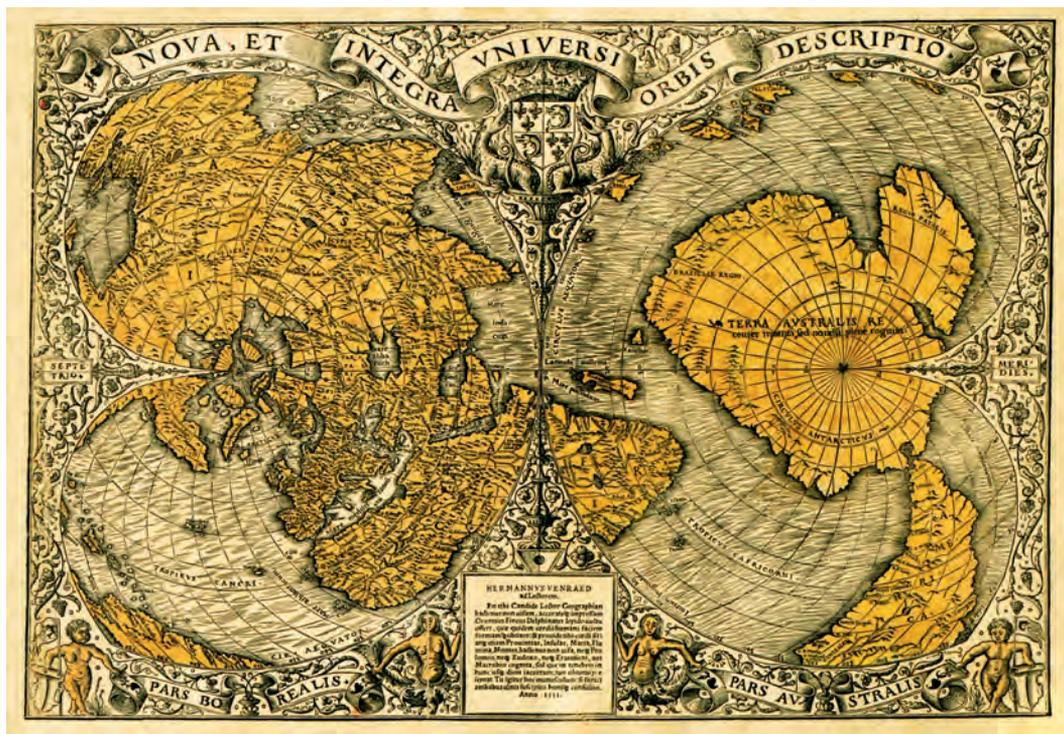
Los primeros trazos de ese proyecto se hicieron con sangre. Mientras en 1521 Cortés tomaba la Gran Tenochtitlán, las fuerzas otomanas del emperador turco atacaban Belgrado. Al mismo tiempo que los conquistadores españoles se replegaban tras la Noche Triste, las llanuras de Hungría eran tomadas por Solimán el Magnífico, quien ya tenía en la mira a Transilvania y Viena.

La caída de Belgrado provocó tal vilo en los europeos, que la desesperación aceleró la caída de Carlos V. Así, el Mediterráneo perdió su paz. Entusiasmado con las posibilidades del imperio, el turco puso la vista en esas aguas y se lanzó a su conquista gracias al apoyo de sus lugartenientes. Se trataba de un grupo selecto de marineros ambiciosos y arriesgados

de pescado que fue muy querida en el Imperio Romano. Tuvo varios hermanos, uno de ellos, Aruj, fue el primero en volverse marinero y prestar sus servicios al arte de los corsarios. Luego le siguió otro de menor edad llamado Ilias. Cuando se hizo de su barco Hizir emprendió su propia aventura en el mar Egeo. Así, esta familia fundó la organización de piratas más prestigiada del mar Mediterráneo, que operaba en Anatolia, Siria y Egipto, enfrentaba el poderío de los Caballeros de San Juan en la Isla de Rodas, azotaba Mallorca y convirtió a Tesalónica en uno de sus lugares favoritos. Mientras los tres marineros se convertían en uno solo y desplegaban su tarea en el mar, Ishaq el primogénito se quedó en Lesbos, administrando el consorcio; éste despertó el interés de la corona gobernante en Estambul y de los comerciantes que deseaban defenderse de los Caballeros de San Juan pues tenían en jaque al comercio otomano. Tras



Piri Reis, mapa del Nilo, ca. 1525



Piri Reis, Mapamundi, 1531

atravesar combates, prisiones y rescates, los hermanos corsarios crecieron su flota, primero en 24 galeras que les fueron entregadas en el puerto de Esmirna, con las que invadieron Apulia en las costas italianas, para luego hacerse de otras dos embarcaciones.

El negocio prosperó hasta que el proceso sucesorio en la capital del imperio orilló a Aruj a exiliarse en Egipto e incluso sumarse a una expedición que el sultán Qansoh Al-Ghuri pensaba hacer a la India. Para 1503 el pirata se instaló en la isla de Yerba, cerca de Túnez, convirtiendo ese sitio en su base de operaciones. Ahí lo alcanzaron Hizir e Ishaq. Entonces se dedicaron a transportar musulmanes mudéjares desde España hasta el norte de África. Entre el transporte de personas y los asaltos corsarios amasaron una fortuna tal, que decidieron ponerse al servicio de una causa que tuviera sentido. Por esa razón, en 1515, Aruj envió una bolsa de joyas preciosas al sultán

otomano Selim I. De vuelta, el padre de Solimán le hizo llegar dos galeras nuevas y dos espadas incrustadas de diamantes.

Los hermanos se apoderaron de Argel y Aruj se declaró sultán. Conquistaron Médéa, Ténés y Miliana. Tiempo después, para congraciarse con el Imperio Otomano, el "mejor de los piratas" renunció al sultanato y lo cedió al emperador. Con eso, los hermanos corsarios ganaron el apoyo del ejército jenízaro, armas y barcos. Pero la gloria de Aruj estaba por terminar y la de Hizir por emerger. En mayo de 1518, Diego de Córdoba, quien en la guerra de Granada hizo prisionero al rey Boabdil, llegó a Tlemecén con diez mil soldados españoles y miles de beduinos. Tras el asedio, que duró casi un mes, Aruj e Ishaq cayeron muertos en combate. A partir de ese momento, Hizir bin Yakup heredó el título de *Baylar Bey* y el nombre de guerra de su hermano mayor: Barbarroja.

## KEMAL REIS, PERRO DE MAR

Regresemos el reloj hasta 1504, cuatro años antes de que el papa Julio II encargase la bóveda de la capilla sixtina a Miguel Ángel. Mientras Cristóbal Colón recorría las costas de lo que hoy es Venezuela, el Vaticano decidió enviar unas embarcaciones llenas de mercancías de Génova a Civitavecchia. Al mando de los italianos venía el capitán Paolo Vittori.

Julio II tenía fama de ser un papa guerrero, apasionado de las estrategias, la seguridad y la política militar. El expansionismo de su papado parecía más el de un monarca que el de la cabeza de una religión. El comercio no era una cosa menor para él. Sin embargo cometió un error: creyendo que el mar estaba libre de piratas, ordenó que ese viaje fuera con poca guardia.

Las naves papales se acercaban a la isla de Elba cuando en su ruta vieron una embarcación con las velas caídas, casi girando sobre su propio eje. Pensando que se trataba de marineros inexpertos, Paolo Vittori ordenó que les prestasen ayuda. Cuando estaban muy cerca, las velas se hincharon y el piloto experto de Barbarroja empezó a maniobrar a toda velocidad para abordar a sus enemigos. Los hombres del papa reaccionaron demasiado tarde. Los berberiscos se adueñaron de la nave y sus tesoros e hicieron prisioneros a los tripulantes. El estratega de tal acción fue un corsario nacido en Galípoli y lugarteniente favorito de Barbarroja, llamado Kemal Reis.

Luego de iniciar su carrera naval al servicio de la flota de Eubea, adquirió fama y prestigio por su disciplina y por su conocimiento de las mareas. En 1487 recibió la encomienda de defender las tierras del emir Abu Abdullah, gobernante de Granada. Luego asaltó Málaga, las Islas Baleares y Córcega, para de ahí

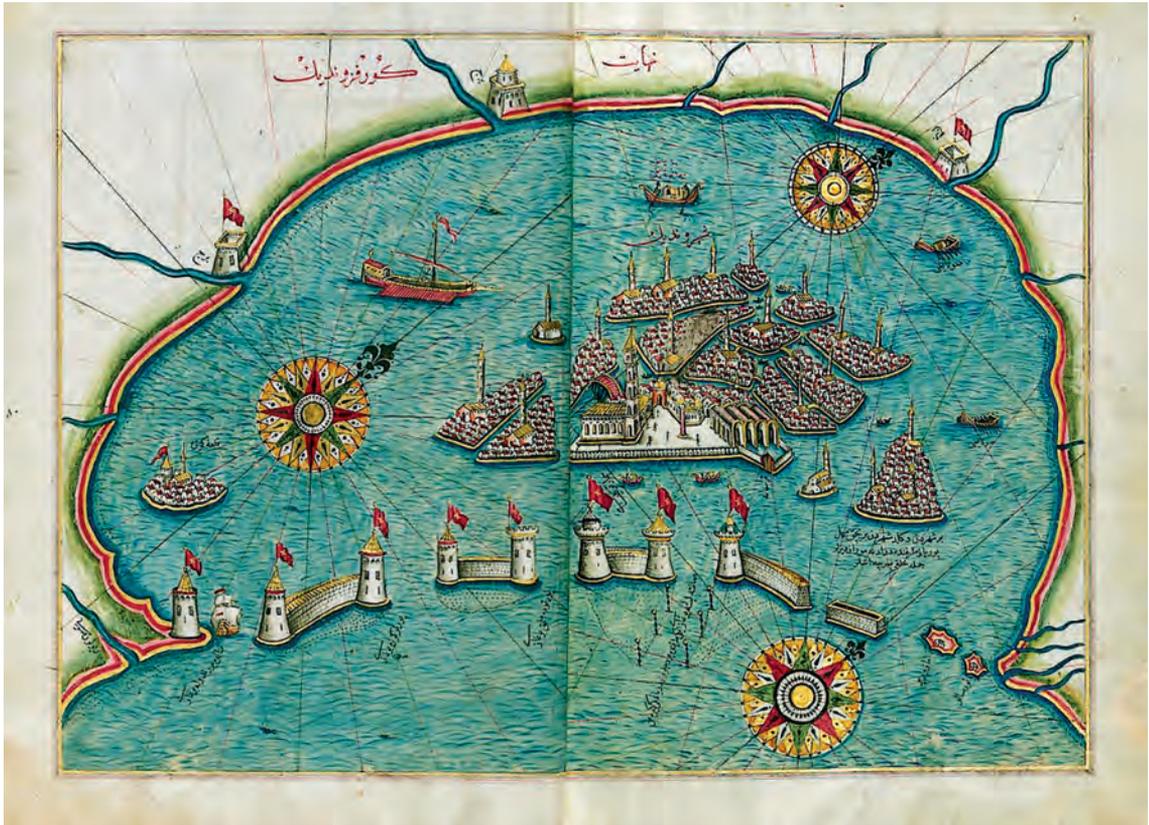
llevar sus tropas hasta Pisa. Mientras Colón volvía de su primer viaje al Nuevo Mundo, Kemal Reis era un héroe para los suyos, que rescataba de las costas africanas del Mediterráneo a los árabes expulsados de España.

La vida del corsario continuó entre Estambul y el Golfo de Trento, incluidos los viajes a La Meca y Medina, por órdenes del emperador Bayaceto II, donde transportó a trescientos musulmanes y custodió los tesoros que el Imperio Otomano enviaba a las ciudades santas, incluidos cuatrocientos mil ducados.

Luego, Kemal Reis se sumó en Túnez a Barbarroja como lugarteniente. Tras el asalto a los italianos, hizo revisar las pertenencias de toda la marinería. Entre ellos venía un español, que traía un penacho hecho de plumas de loro y un mapa dentro de un zurrón de bombasí azul. Luego de romper sus grilletes y subirlo a popa, el marinero fue interrogado. Ahí el prisionero español juró que había viajado tres veces a las tierras del Nuevo Mundo, bajo el mando de Colón, dueño del mapa.

## HALIL EDHEM Y LA PARED DEL PALACIO

Ahora adelantemos unos siglos. Tras el colapso del Imperio Otomano y la expulsión de los griegos a cargo de Mustafa Kemal "Atatürk", se produjo la abolición del sultanato de Mehmed VI y la proclamación de la República de Turquía. Venían los años de la reconstrucción. Era 9 de noviembre de 1929 y por las ventanas rotas del palacio de Topkapı se filtraba un viento frío. Los albañiles y maestros de obra trabajaban arduamente en la remodelación de la antigua sede imperial. El objetivo era convertir ese palacio en un museo. Por todos lados había señales de otras épocas: retratos recargados en fila, instrumentos de música, baúles llenos de papeles y fotografías, muebles



Piri Reis, mapa de Venecia, ca. 1525

rotos, colecciones de timbres y reales de a ocho, espejos y alfombras. Con el fin de recuperar la arquitectura original, un par de trabajadores daban mazazos a un muro. Tras liberar unos ladrillos descubrieron una pequeña cámara oculta. En su interior encontraron cubiertas de polvo unas pieles de gacela.

Los trabajadores hicieron venir al director de los Museos Nacionales. Se trataba de Halil Edhem Eldem, hijo del gran visir Ibrahim Edhem Pasha, hermano del experto en monedas antiguas Ismail Galip Bey y del pintor Osman Hamdi Bey. Graduado en geología y química en el Instituto Politécnico de Viena, doctorado en filosofía por la Universidad de Suiza, Eldem regresó a Turquía para convertirse en viceministro de industria militar. Su pasión por la historia y su equilibrio entre las ideas y el sentido práctico lo convirtieron en inves-

tigador, político y apasionado de las antigüedades. Cuando entró a la sala donde aguardaban los albañiles, pudo ver un bulto iluminado por las lámparas. Parecía un animal herido. Tras contemplarlo unos minutos, desanudó los lazos y extendió la piel con cuidado. Con una escobilla de pelos finos descubrió los trazos en negro y rojo sobre el color amarillento del lienzo animal. Se trataba de un mapa antiguo, que llevaba cuatro siglos desaparecido y que ahora encontraban amontonado sobre unos portulanos ocultos tras una pared.

En el momento que su mirada, ayudada de la lupa, se topó con el texto escrito en uno de los extremos, Edhem se quedó sin respiración. El texto decía: *Este mapa fue dibujado por Piri Ibn Haji Mehmed, conocido como el sobrino de Kemal Reis, estando en Galípoli, en el mes muharrem del año 919 (1513 de la era cristiana).*

**A partir de ese momento inició quizá el más ambicioso proyecto que la cartografía universal había visto: tener una idea completa de los territorios del planeta.**

## **PIRI REIS, CARTÓGRAFO DE LA TIERRA**

Al descubrir los trazos del mapa que el español traía entre sus ropas, el comandante Kemal Reis mandó llamar a su sobrino. El joven cartógrafo lo observó pasmado, al tiempo que pasaba sus dedos por el contorno de esas tierras de las que todo el mundo hablaba. A partir de ese momento inició quizás el más ambicioso proyecto que la cartografía universal había visto: tener una idea completa de los territorios del planeta.

Piri Ibn Hadji Muhammad, mejor conocido como Piri Reis nació en 1465 en Karatay, provincia otomana de Konya. A los doce años, después de emigrar con su familia a Galípoli, aprendió a navegar y a leer las estrellas. Habla perfectamente turco, español, árabe, griego y portugués. Fue aprendiz y compañero de viajes de su tío, Kemal Reis, participó en infinitas gestas desde Venecia hasta Rodas y nunca supo el alcance de su creación, un mito tan poderoso como la desaparición del afamado Coloso.

Piri sabía de los viajes de Cristóbal Colón y de las expediciones españolas y portuguesas al Nuevo Mundo. Obsesionado por conseguir los diarios del navegante, aficionado a coleccionar cuanto mapa y portulano se le pusiera enfrente, quien más tarde se convirtió en almirante de la flota otomana, pasó su vida dedicado a elaborar dos grandes obras: El *Mappae-Mundi* que, en sus propias anotaciones, está basado en diversos planisferios y mapamundis dibujados en la época de Alejandro Magno, así como en mapas ptolemaicos, árabes y portugueses que muestran las tierras "del Hind, del Sind y del Tsin". En sus notas, Piri explica que, además, las tierras de oeste están basadas en un mapa que fuera propiedad de Colón. Al final del párrafo don-

de hace la descripción de su mapa, el cartógrafo escribe: "Reduciendo dichos mapas a la escala correcta, es éste el resultado al que he llegado. Por ello, este mapa es correcto y de total confianza para los Siete Mares del mismo modo que los mapas de nuestro propio país se consideran correctos y merecedores de toda nuestra confianza por los marinos".

La segunda obra importante de Piri Reis es *El libro de las materias marinas (Kitab-i Bahriye)*. Se trata de una compilación anterior, donde el autor trazó y explicó en detalle los territorios del Mediterráneo. Para 1526, el cartógrafo terminó una nueva versión de este atlas náutico, que dedicó a Solimán el Magnífico. En esta segunda versión del libro, el autor realiza una amplia explicación de su *Mappae-Mundi*, explicando que había regalado una copia a Selim I, durante una estancia en El Cairo.

Esta nueva versión de *El libro* está compuesta de 210 capítulos y posee un largo prólogo donde narra en verso sus aventuras con Kemal Reis en el Mediterráneo, además de describir otros mares, particularmente el Golfo Pérsico y la costa atlántica de América. El cuerpo de cada capítulo va describiendo los territorios que ese mar toca. Cada uno de ellos viene acompañado de mapas a gran escala que permiten observar los detalles de los principales puertos y ciudades de la época, cosa que hace de los documentos hechos por Piri Reis algo muy distinto de los mapas italianos o a los portulanos portugueses que, normalmente, se concentraban tan sólo en los trazos cartográficos. La poesía, sumada a la crónica y a

la cartografía, produjo un diálogo sin par entre la literatura y la geografía.

Pero el mapa que hoy se conoce es también una elipsis, cuyas anotaciones y costuras rotas hacen suponer al resto. El documento encontrado es tan sólo un fragmento de uno mucho más grande, que encuentra esta evidencia tanto en las frases rotas a la mitad como en uno de los bordes.

*...en esta costa una torre  
...es sin embargo  
...en este clima dorado  
...tomando una cuerda  
...se dice que midieron*



Piri Reis, pedazo del primer mapamundi, 1513

Otra evidencia del mapa completo se encuentra en las anotaciones existentes en el cuerpo del mapa presente y en la descripción que el autor hace de éste en su última versión de *El libro de las materias marinas*.

¿Dibujó Cristóbal Colón el mapa que los turcos recuperaron de aquel marino español? ¿O se trataba de un mapa trazado por alguien más antes de sus expediciones y que sirvió al almirante Colón como guía de viaje? No lo sabemos, pero el mapa de Piri Reis apunta algunas respuestas, abriendo otras nuevas: ¿Era su mapa un plan otomano para conquistar el Nuevo Mundo o sólo se trataba de un ejercicio para entender la geografía mundial y la defensa de las ciudades santas? ¿O simplemente el cartógrafo quiso mostrar a la cabeza de su imperio los descubrimientos de españoles y portugueses? ¿Existió la Atlántida? ¿A qué mapas de Alejandro se refiere?

Los turcos no tenían flota atlántica ni la tecnología para hacerse de barcos que pudieran cruzar el mar, pero igual que hicieron con el manejo de los metales, las armas y la pólvora, eran rápidos aprendiendo. El desarrollo filosófico y científico del Imperio Otomano representaba el cruce perfecto entre teocracia y ciencia. Sin embargo, el interés que Solimán el Magnífico tenía fue una carrera contra el tiempo que fue minándose cuando el despliegue de sus frentes en Asia, Europa y el norte de África no le ajustaron para siquiera pensar en abrir uno nuevo ante lo desconocido. Eso se sumaba al desgaste económico y comercial que le significaban los avances de los marineros portugueses en el Océano Índico y la llegada de los españoles por Asia.

Si gracias a su alianza con Barbarroja, el emperador Solimán hubiera recuperado la península ibérica; si su alianza con los franceses

hubiera sido de largo aliento o si sus guerras contra Viena, Nápoles y Hungría hubieran logrado un control permanente sobre Europa, quizás el mapa de Piri Reis se hubiera convertido en la carta de navegación que habría garantizado el avance del califato islámico sobre los infieles del mundo.

## LA METAMORFOSIS DE PIRI REIS EN DOCUMENTO

Cuando los trabajadores de Halil Edhem encontraron las pieles de gacela no sabían que aquello era tan sólo un fragmento del mapa y

tra la Antártida antes de ser descubierta. El mito de la Atlántida en el mapa se debe precisamente a que hasta el siglo XIX no se sabía de la existencia del Polo Sur. Sin embargo, aún no existe ninguna hipótesis creíble que explique cómo se obtuvo el trazo del litoral antártico dados los escasos conocimientos geográficos que aún existían en 1513. Quizá la teoría más racional es aquella que entiende a esos trazos como el dibujo del litoral argentino y que éste fue dibujado en esa parte del lienzo por falta de espacio. La duda emerge de nuevo porque la exactitud y la exigencia del autor

*El mito de la Atlántida en el mapa se debe precisamente a que hasta el siglo XIX no se sabía de la existencia del Polo Sur. Sin embargo, aún no existe ninguna hipótesis creíble que explique cómo se obtuvo el trazo del litoral antártico dados los escasos conocimientos geográficos que aún existían en 1513.*

que, al romper la pared, el almirante Piri Reis volvía del pasado, transfigurado en mapa. Si se le mira de frente, el pedazo que aún sobrevive (y que representa el tesoro mejor guardado de ese edificio hoy convertido en museo) veremos que tiene una forma irregular, mide noventa por sesenta y cinco centímetros y está repleto de ilustraciones de animales, dibujos fantásticos y accidentes geográficos. También de barcos ajenos a la marinería turca. En el mapa se alcanza a ver gran parte del litoral americano, principalmente América del Norte, Brasil y las Antillas (Antylie). Del otro lado África. Elaborado con trazos que igualan la escala de los distintos mapas con los que fue dibujado, posee un entramado de líneas de rumbo dibujadas en rojo y negro, que atraviesan el océano Atlántico. En el sur se mues-

en guardar distancias y proporciones, lo mismo que su costumbre de escribir explicaciones, bien pueden anular esta interpretación.

Por otro lado, en el mapa aparecen (con sorprendente exactitud en proporciones y distancias) la localización de las islas Canarias y de los Andes. Resulta asombrosa la detallada representación de esta cadena montañosa y algunos de sus animales más característicos. A ello se suma el trazo de algunas islas que en la época aún eran desconocidas para la navegación y los conquistadores.

Ahora bien, lo más atractivo del mapa son las anotaciones. En ellas se revela no sólo una forma poética de hacer cartografía, sino el mundo en el que navegaban los exploradores. Se trata de un universo donde la ficción, el miedo a lo desconocido, la novedad y el des-

cubrimiento componen toda una cosmogonía. El Piri Reis es, además de un mapa, la carta de navegación que guía a ese Nuevo Mundo, visto con los ojos de la curiosidad otomana. Dejo aquí algunas frases escritas sobre el mapa que bien dan cuenta del imaginario, el tono poético y el conocimiento con que el cartógrafo manchó esa piel de gacela:

*Este país está poblado. La población entera camina desnuda.*

*Esa región es conocida como Antilia. Está en el lugar donde el sol se pone. Dicen que ahí hay cuatro tipos de loros: blancos, rojos, verdes y negros. La gente se come su carne y fabrica penachos con sus plumas.*

*Aquí hay una piedra. Parece una piedra de toque. Ellos la usan como hacha.*

*Un libro cayó en manos del mencionado Colombo, donde se decía qué había al final del mar del Oeste [Océano Atlántico].*

*El infiel portugués ha relatado que el día más corto es de dos horas y el más largo de veintidós. Pero el día es cálido en la noche y hay mucho rocío.*

*Y en este país parece que existe un monstruo de cabellos blancos y una especie de buey de seis cuernos.*

*Este país es un desperdicio. Todo está en ruinas y se dice que está habitado por serpientes muy largas. Los infieles portugueses no atracaron sus barcos aquí, también dicen que (el lugar) es muy caliente.*

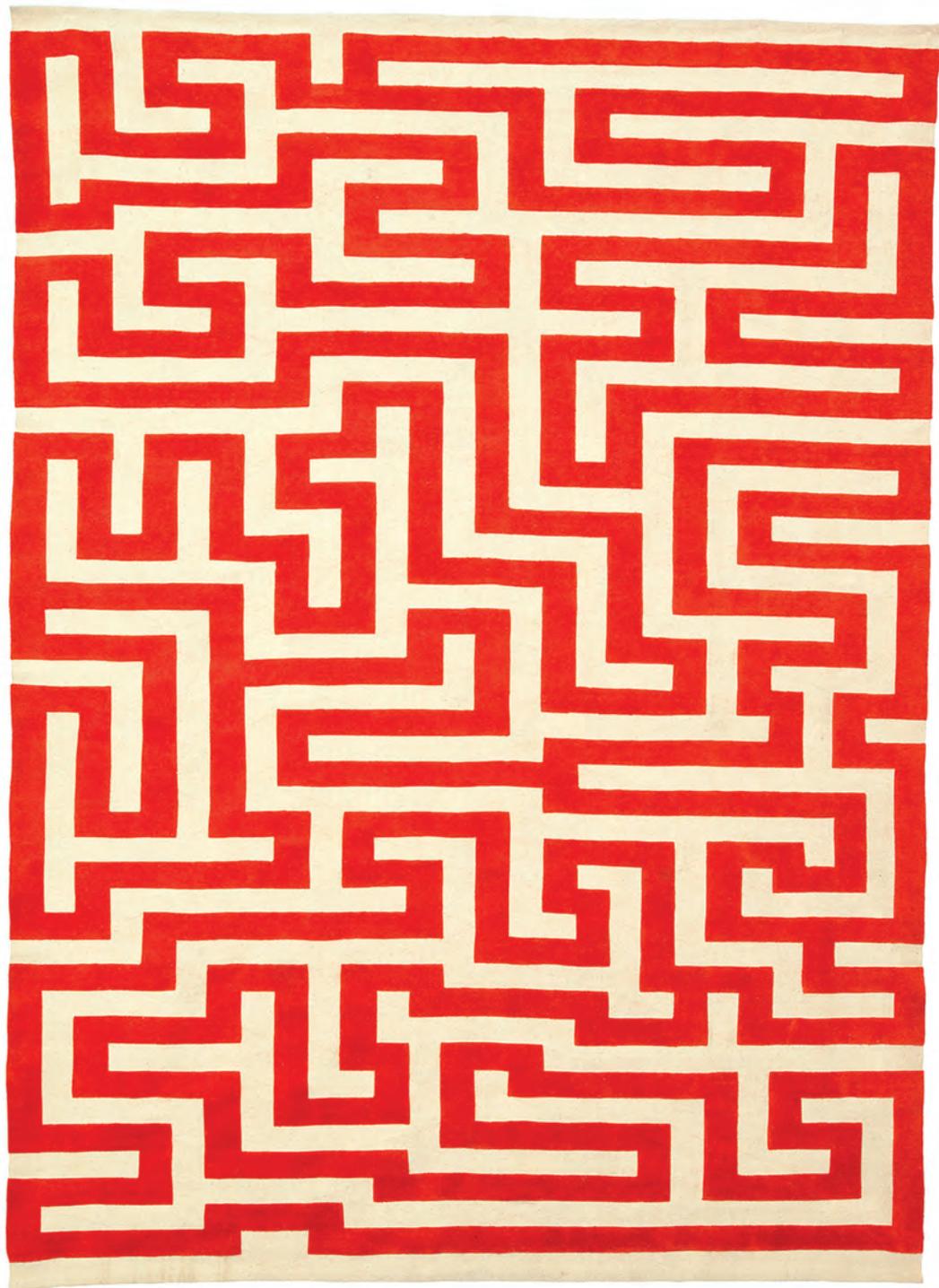
*Antes de esto, se pensaba que el mar no tenía fin ni límite, y que en el otro extremo había oscuridad. Ahora que han visto que este mar está ceñido por una costa y que es como un lago, lo han llamado Ovo Sano.*

La cabeza de Piri Reis fue un mundo que resistió 89 años hasta que sus mapas le pusieron una X. En 1547 fue destinado a Suez como almirante de las flotas del Mar Rojo, el golfo Pérsico y el Océano Índico. Hacia 1552, encabezando una flota de treinta galeras, se lanzó a la conquista de Ormuz. Quedándose a la espera de que el bey de Basora, Kubad Pachá, le enviase pólvora, las bajas fueron tantas que el almirante decidió replegarse en Egipto para rehacer su armada. Mientras viajaba, Kubad Pachá envió un informe a Estambul, acusando a Piri Reis del delito de desertión.

A su llegada al Cairo solicitó cita con el gobernador del lugar. Para ese momento su sentencia de muerte estaba firmada. Entre los mapas más hermosos que incluyó en su *Libro de las materias marinas* fue el de la ciudad del Cairo. Ahí en filigrana y con finos trazos se ven sus puentes, palmeras, corrientes y palacios. El cartógrafo nunca imaginó que, tras una vida al servicio del imperio, sería acusado de traición y decapitado justo en el sitio donde su mano dibujó una mancha roja.

Como un huevo, hasta ahí rodó su cabeza. **U**

Anni Albers, *Laberinto rojo* ▶



**ARTE**

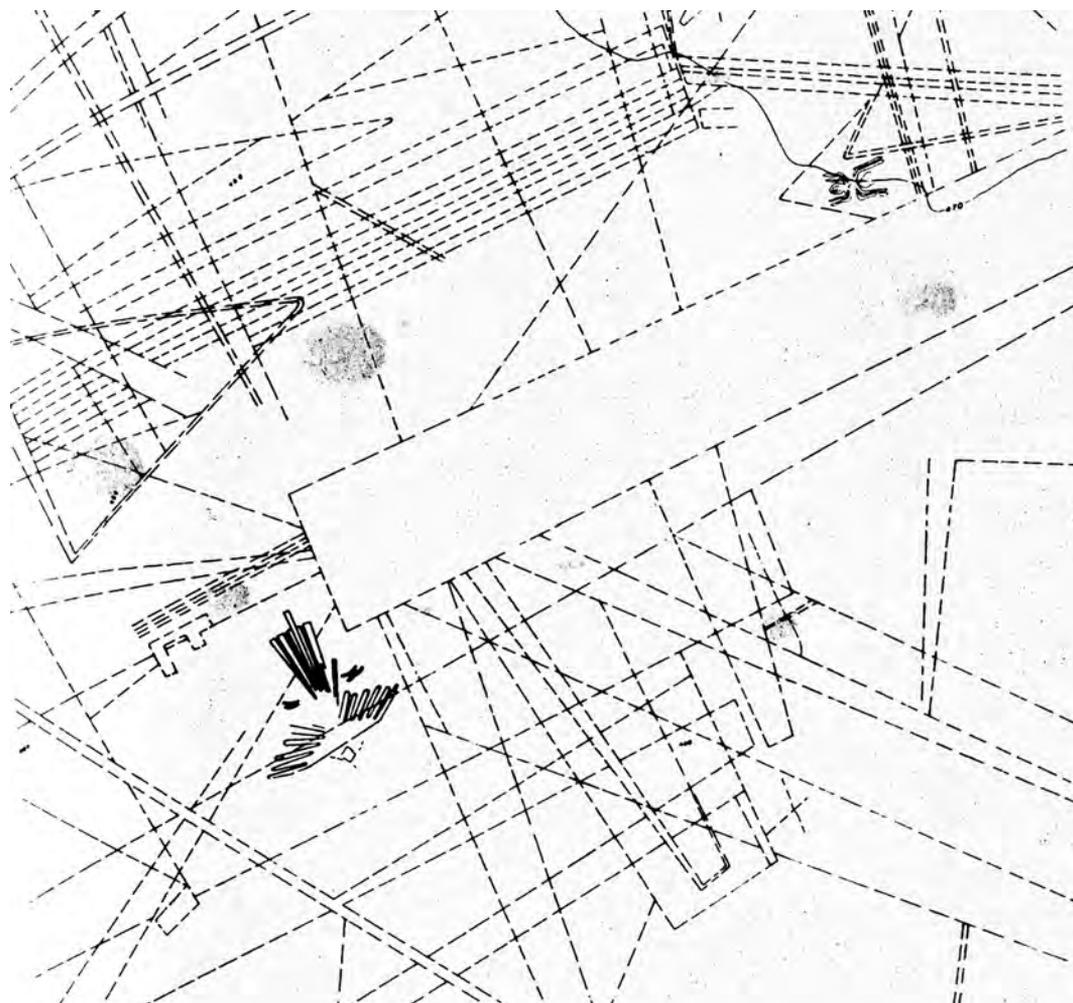
# MARTHA HELLION Y FABIO MORAIS

*Mir Rodríguez Lombardo*

**H**ace más de una década aparecieron herramientas para la creación de mapas digitales con promesas de democratización semejantes a las del internet. Desde entonces se ha abierto la cartografía a un gran número de personas, y el uso de mapas se ha extendido cada vez más. Sin embargo, todavía quedan muchas barreras coloniales, patriarcales y económicas que nos separan de una cartografía verdaderamente participativa. El lenguaje de esta disciplina no ha avanzado a la par de la tecnología que la ha popularizado, ni tampoco se ha difundido la interpretación crítica de mapas entre el público que hoy depende de ellos. De aquí que resulten tan significativas la experimentación y exploración artística del lenguaje cartográfico en la obra de Fabio Morais y Martha Hellion.

Martha Hellion (Ciudad de México, 1937) es una artista y curadora que explora formas de captar el entorno a través de sus múltiples caminatas. Esta estrategia nos recuerda los mapas no cartesianos de los aborígenes de Australia, y constituye, en palabras de Hellion, "una forma de apropiarnos de nuestra ubicación y destino". Inspirada en el concepto de *leys*, "alineamientos en el paisaje que actúan como campos magnéticos", Hellion traza itinerarios geográficos y corporales, generando así un método muy personal de mapear el territorio y los organismos.

Por otro lado, el trabajo con mapas de Fabio Morais (São Paulo, 1975) explora las trampas que existen en este lenguaje para simbolizar el espacio. Uno de sus recursos artísticos favoritos es el atlas, tipo de libro monumental que pretende, como ningún otro documento, ser el portador de la verdad objetiva sobre el mundo en su totalidad. La obra de Morais busca revelar las intenciones ocultas detrás de la cartografía clásica, y en ocasiones lo hace de manera literal, exponiendo las distintas capas que estructuran un mapa.



Martha Hellion, *Líneas de Nazca*, 2018

Son tiempos interesantes para la cartografía. Uno de sus principales retos es superar los condicionamientos modernistas que siguen definiendo los mapas que hacemos y consumimos. Las imágenes en nuestros dispositivos electrónicos, como las fotografías desde el cielo y a pie de calle que parecen alcanzar el logro máximo del realismo en el mapeo, no son sino capas adicionales de representación que nos envuelven cuando buscamos nuestro lugar en la Tierra. Ante este panorama, las investigaciones de artistas como Hellion y Morais son inspiradoras, elocuentes y más necesarias que nunca.

---

Mir Rodríguez Lombardo (Ciudad de Panamá, 1974) es biólogo, cartógrafo aficionado, intérprete y programador de computadoras ocasional. Coeditor de *Almanaque Azul*, una guía de viajes alternativa de Panamá. Trabaja como oficial de radio en los barcos de Greenpeace.

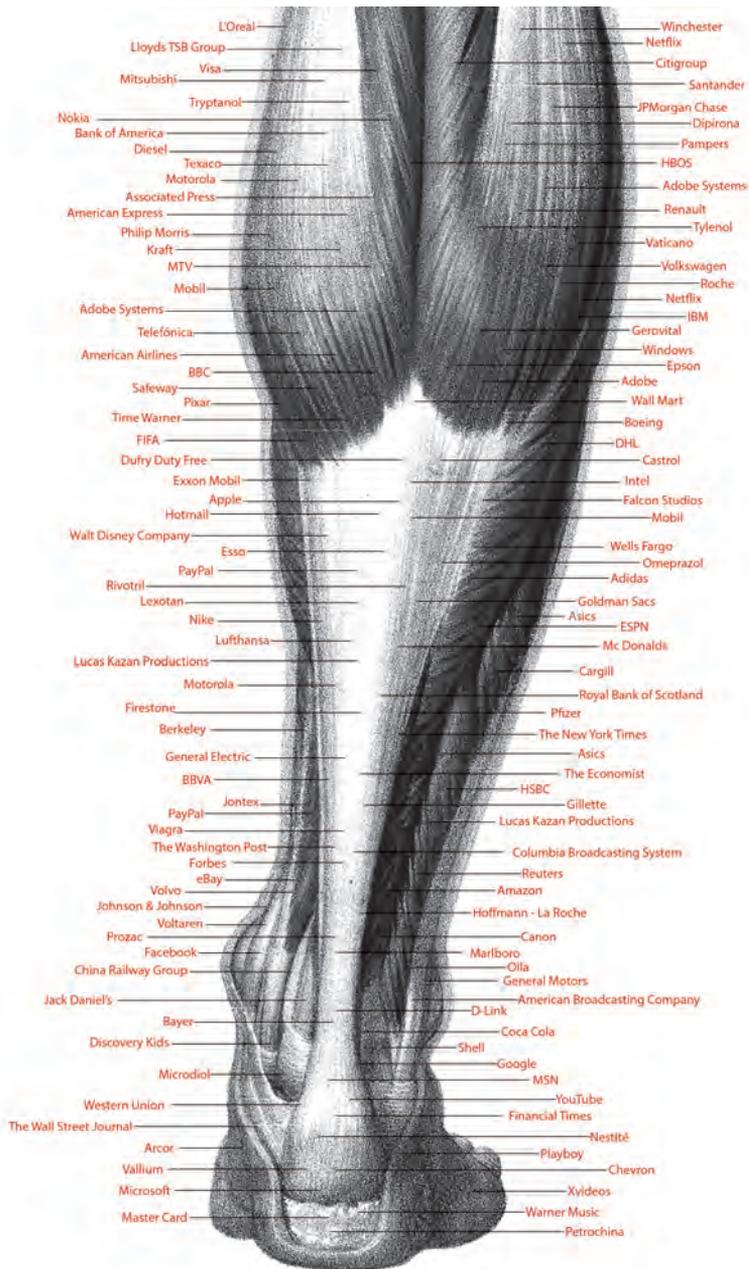


Martha Hellion, *Ciudad acuática con vista a los volcanes*, 2018





Martha Hellion, mica encontrada en un ley de Embu, Brasil, 2018

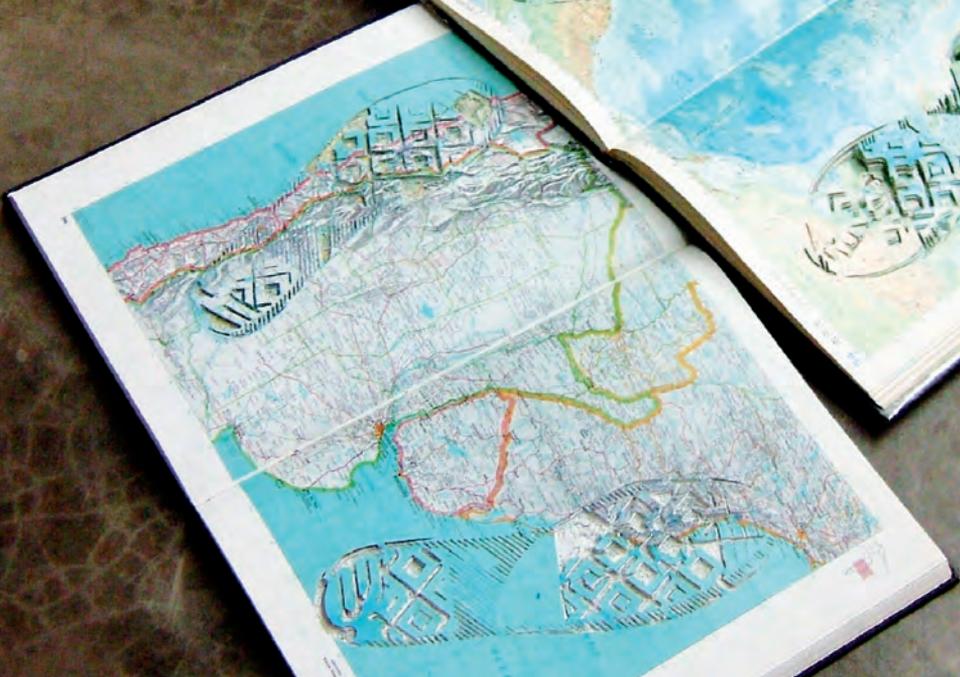
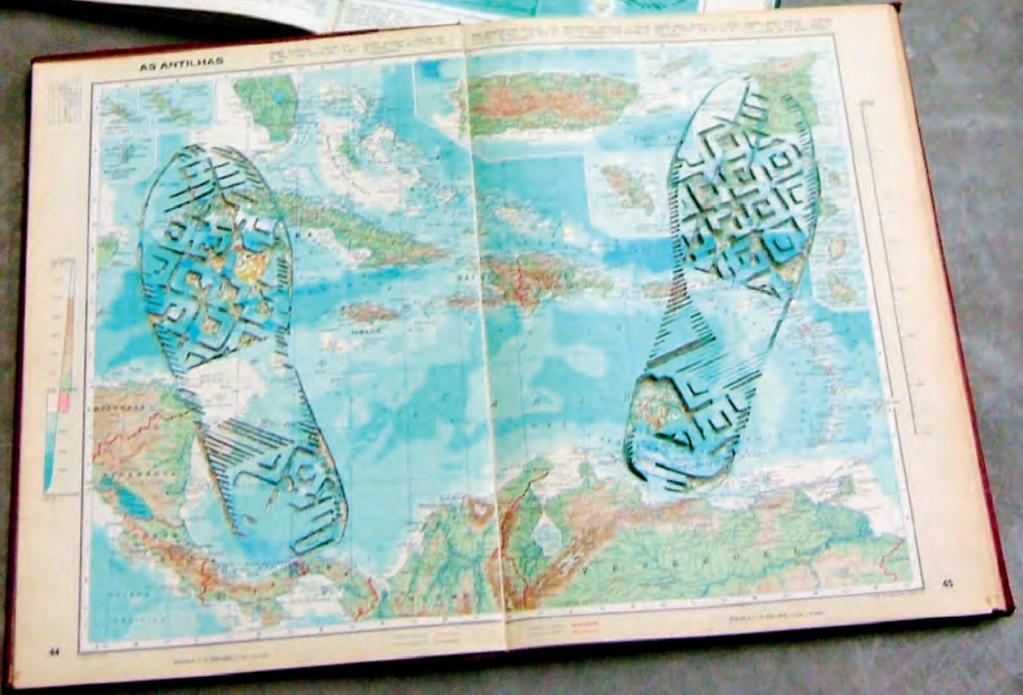


Fabio Morais, detalle de *Somático*, 2016

Pág. 112. Fabio Morais, detalle de *Cheek to Cheek*, 2007

Pág. 113. Fabio Morais, de la serie *Oceanos*, 2006













**PANÓPTICO**

## ENTREVISTA A SELVA ALMADA

Gonzalo Sevilla

*El afán de Selva Almada (Entre Ríos, 1973) por plasmar la realidad del interior de Argentina a través de la oralidad le ha valido para que su "literatura de provincias" se haga un hueco en el panorama literario internacional.*

**Desde los primeros poemas que publicó en *Mal de muñecas*, pasando por sus relatos y novelas hasta su trabajo en la no ficción, ha criticado de manera tangencial las relaciones de sumisión entre hombre y mujer. ¿El artista tiene la obligación de estar comprometido con la sociedad?**

Un artista tiene que tener un compromiso político con la sociedad y ser siempre crítico con el poder establecido. Es inevitable que eso se filtre inconscientemente, pero no creo en las obras cuyo plan es dar un mensaje a la sociedad o crear conciencia sobre un tema que preocupe al autor. Yo escribo siempre de acuerdo con aquello que me llama la atención, que me genera curiosidad o impotencia. En mis obras, al ser de un corte un poco más realista, aparece de una manera más evidente lo que vos decís, pero hay muchos ejemplos de obras de ciencia ficción que plasman un pensamiento político o social, aunque estén ambientadas en otro planeta con seres extraterrestres. A mí no me gusta la literatura que escribe a propósito de un mensaje. Mis obras de ficción son universos dentro de los cuales aparece la violencia machista como puede aparecer también

◀ Selva Almada. Foto: Vale Fiorini



la injusticia social o la crítica a la familia. Obviamente son temas que a mí me interesan, pero no me gusta que estén subrayados en las novelas, sino que aparezcan como parte de ese universo. Mis historias están ambientadas en el interior de Argentina en lugares muy pobres donde el Estado no llega o está muy ausente. Es casi inevitable que aparezcan estas problemáticas porque a mí también me interesan como ciudadana.

***Me gusta una descripción del protagonista de El viento que arrasa, que creo que podría asimilarse a usted como escritora: "Rara vez accede a trasladarse a las grandes ciudades, prefiere el polvo de los caminos abandonados por la vialidad nacional, la gente abandonada por los gobiernos, los alcohólicos abandonados..."***

Sí, puede ser una buena definición de los universos que me interesa escribir ahora. Me preguntan si nunca voy a escribir una historia urbana. Tal vez sí. Hoy mi interés sigue pasando por esos territorios más periféricos porque tienen una enorme potencia narrativa, pero el día de mañana puede ser la ciudad la que me produzca eso.

***¿Le molesta que clasifiquen su literatura como provinciana?***

En general, cuando se hace esa clasificación infravalorando la literatura de provincia, se demuestra claramente que Argentina es un país centralista en el que durante muchas décadas la única literatura que circulaba era la producida en Buenos Aires, que hablaba de los temas que

interesaban a los lectores de allí. En realidad, si ves la historia de la literatura argentina, importantes exponentes de la composición literaria eran del interior y escribían de sus provincias. Sarmiento, por ejemplo, fue uno de los primeros grandes escritores provincianos. En las últimas décadas del siglo XX, la literatura provinciana tuvo un éxito muy fuerte, aunque no circuló tanto como en décadas anteriores. Hay un gran abanico de literatura producida por autores provincianos muy reconocidos internacionalmente como Juan José Saer, Daniel Moyano, Antonio Di Benedetto... Es cierto que durante un par de décadas dejó de circular, pero ahora vuelve a reaparecer con autores de mi generación como Hernán Ronsino o Federico Falco.

***Dice que Argentina es un país con muchos acentos diferentes. ¿Dónde nace la idea de plasmar la oralidad de los personajes en la novela Ladrilleros?***

Siempre me llaman más la atención las características del habla de una persona que su físico. Cuando estaba estudiando en la facultad leí "Mi tío el jagareté", un cuento de Guimarães Rosa. Era casi imposible entender las palabras que usaba porque muchas estaban copiadas con la fonética. Me pareció un trabajo alucinante porque no importaba que no entendiera todo para comprender el relato. Siempre me acordaba de ese cuento y empecé a utilizar esta técnica de una manera mucho más liviana, pero cada vez me interesaba más. Cuando comencé a pensar el tono y la escritura de *Ladrilleros* me pro-

puse trabajar más intensamente la oralidad de estas regiones para transformarla en algo poético dentro del relato. Es gracioso porque el lector a veces piensa que las personas de esa zona hablan como los personajes de la novela. Siempre explico que sí he tomado palabras, giros y

encontrarle un cierre. Un día me di cuenta de que estaba intentando encorsetar esta historia en un formato corto. Entonces empecé a anotar ideas en unos papeletos para ver cómo podían llegar a funcionar como capítulos. Se nota bastante que iba a ser un cuento porque hay muy

## No me gusta que una obra venga a darnos un mensaje explícito o que el autor la utilice como un vehículo para decir algo concreto.

frases hechas de esa región, pero otras pertenecen a la década de los ochenta en Entre Ríos, donde me crié. También hay muchos giros tomados del conurbano bonaerense de los noventa, que fue una época en la que hubo una irrupción de léxico muy interesante. Con ese híbrido construí el lenguaje de la novela.

**Con *El viento que arrasa* se inicia en la novela. ¿En qué momento decide adentrarse en este género?**

Yo siempre había escrito cuentos y veía la novela imposible para mí, ni siquiera me la planteaba. Empecé a escribir un relato con la idea de hacer una serie de cuentos que transcurrían en la ruta. Iba a ser un cuento de la relación de un padre muy atravesado por la idea de Dios y una hija adolescente que se rebela contra todo eso. El título provisorio era *La hija*. Siempre llegaba un punto en el que lo abandonaba, lo dejaba un tiempo y lo volvía a agarrar porque me gustaban los personajes. Cada vez que regresaba al relato aparecían nuevos elementos y se complicaba

pocos personajes, todo pasa en pocas horas y hay un solo escenario. Muchos elementos de la novela, como la brevedad de los capítulos, se deben al embrión del cuento que fue en su momento.

**En 2015 publicó *El desapego es una manera de querernos*, una antología con todos sus cuentos. Esa lectura de todos los relatos reunidos construye un libro puzzle, donde todo está relacionado entre sí. Los protagonistas de unos relatos aparecen de fondo en otros.**

Todos esos relatos parten de algún hecho autobiográfico. Esa unidad que vos decís la tiene por el lugar donde se desarrollan las historias, el pueblo donde yo nací, y porque los personajes de mi infancia van pasando de un relato al otro.

Al estar todo empapado por el universo de la infancia, los personajes pasan de un relato a otro de una manera bastante espontánea. Yo había empezado el proyecto de escribir poesía de la infancia, escribí un par de poemas largos, pero me desenganché porque la poca poesía que escribía me parecía bastante mala. Consideré

que el material era potente y escribí en prosa *Niños*, la primera parte del libro. Mientras lo iba escribiendo, recordaba escenas del pasaje entre la infancia y la adolescencia que podían funcionar bien como una segunda parte. Sin embargo, antes escribí la tercera parte de la *Familia*, que es la más construida literariamente. Nace del suicidio de un tío mío, pero hay mucha ficción. Esta unidad que vos ves se la da la autobiografía.

**Su trabajo más diferente es *Chicas muertas*. ¿Cómo fue la experiencia de probar el género de la no ficción?**

En cada libro es complicado encontrar el rumbo o la voz que va a tener, pero con *Chicas muertas* fue especialmente difícil porque yo nunca había escrito no ficción. Como hablamos al principio, no me gusta que una obra venga a darnos un mensaje explícito o que el autor la utilice como un vehículo para decir algo concreto. Yo quería contar qué pasa con los feminicidios en Argentina. Por eso pensé que el formato en el que debía escribir este libro era la no ficción, para que no le quedasen dudas al lector de que esas chicas existieron y que fueron asesinadas, que no son personajes literarios.

La no ficción también requirió investigación. Tuve que hacer trabajo de campo: ir a los archivos de los tribunales para ver los expedientes, ir a las hemerotecas de los diarios para ver cómo se habían tratado esas noticias, entrevistar a amigos o personas cercanas de las asesinadas, etcétera. Todo eso fue una parte difícil porque yo nunca había trabajado el periodismo.

Además, no era justo ir a pedirles a familiares que me hablasen de algo tan doloroso que había sucedido hacía tres décadas y que, en ninguno de los casos, se había encontrado al asesino.

**En sus cuentos ha creado un rechazo total a las estructuras de cuento tradicional de redoble de tambor y platillo.**

Sí, son finales que se diluyen.

**¿En qué momento del libro se encuentra el tono?**

Es lo que yo más corrijo y lo que me permite seguir adelante o no con una historia. El tono y el corazón del relato aparecen en las primeras líneas, pero no siempre lo hacen de buenas a primeras, sino que hay que ir a buscarlo y reescribir mucho ese comienzo. Yo suelo empezar a escribir por cosas bastante precarias como una imagen o una atmósfera, pero no es que tenga muy claro qué es lo que voy a escribir o de qué se va a tratar la historia. Lo que más tiempo me lleva son esas primeras líneas en el caso de un relato o esa primera página en el caso de una novela, pero si no siento que encontré el tono no puedo seguir adelante. Me ocurre como en la película de Buñuel *El ángel exterminador*, en la que no están encerrados en la fiesta, pero nadie puede entrar ni salir del salón. Hasta que no estoy convencida de ese primer párrafo no puedo seguir adelante. Es una intuición. **U**

## ANONIMATO: LAS MONJAS COMPOSITORAS DE LA NUEVA ESPAÑA

Emilio Hinojosa Carrión

*Por lo tanto tú, ¡oh, hombre!, di las cosas que veas y oigas;  
y escribelas no según tu parecer ni según el de otro hombre,  
sino según la voluntad del que sabe, el que ve y el que dispone  
todas las cosas en los secretos de sus misterios.*

HILDEGARD VON BINGEN

Dice la Torá que los fieles tienen que pagar la décima parte de sus ganancias económicas a los sacerdotes, cosa que la Iglesia católica medieval interpretaba como que el décimo hijo de las familias nobles tenía que ser entregado a la Iglesia. Así fue como la niña Hildegard, décima hija de Hildebert von Bingen, conde de Bermersheim, fue entregada como ofrenda a Jutta von Sponheim, una anacoreta (esos personajes que se retiraban a vivir en soledad, en los alrededores de las abadías) que tenía visiones de ángeles, santos y otros seres divinos, por lo que los fieles la buscaban para que los bendijera y les ayudara a solucionar problemas. Hildegard creció como hija suya: le ayudaba con las filas de gente que querían pasar a verla y, para que respondiera su correspondencia, Jutta le enseñó a leer y escribir. La niña leyó toda la Biblia, el *Corpus Aristotelicum* y los textos esenciales de sabiduría medieval; también aprendió a leer partituras y a cantar en el coro.

A la larga, santa Hildegarda se convirtió en una de las pocas personas de la Edad Media de quien tenemos música escrita: una obra que comienza en la década de 1150 y de la que se conservan más de setenta piezas con letra y música, himnos, antífonas y responsorios, recopilados en la *Symphonia armoniae celestium revela-*

◀ Representación medieval de Hildegard von Bingen

tionum (Sinfonía de la armonía de revelaciones divinas) y un auto sacramental cantado, *Ordo virtutum*.

Pero, históricamente, santa Hildegard fue la excepción.

•

Para la mayoría de las monjas compositoras, el anonimato fue la regla.

Durante el virreinato, una gran cantidad de mujeres enclaustradas en conventos escribieron música cuyas partituras permanecen anónimas (algunas llevan firmas, pero éstas pueden designar a la compositora, la intérprete u otra persona relacionada con la obra). Algunas de estas monjas que trabajaban su música desde el encierro fueron compositoras virtuosas de las que nunca sabremos el nombre.

Hace poco tiempo tuve, junto con la clavecinista y musicóloga Lidia Guerberof, la intención de entrar a conventos donde se conserva algo de esta música: se sabe de muchos en los que pueden encontrarse todavía manuscritos que valdría la pena restaurar, o al menos revisar con el afán de enriquecer la historia de la música virreinal: el exconvento de Santa Mónica en Puebla, hoy convertido en Museo de Arte Religioso, por ejemplo, o el Archivo Musical del Convento Franciscano de la Provincia de San Pedro y San Pablo, en Celaya, Guanajuato. Rescatar estas partituras del anonimato, más allá de la justicia poética que implicaría, podría hacer que cumplan de nuevo su vocación.

Estas partituras son esbozos de una historia que fue contada sólo entre las cuatro paredes que la contenían, auténticos borradores de una rama de la teoría musical que sigue esperando el turno de ser escrita. ¿Qué demonios

habitan en estas partituras para que después de siglos se quiera irrumpir en ellas, abrir espacios cerrados, echar luz sobre lo que fue hecho para permanecer invisible? Acaso parte del encanto de esta teoría incierta está justamente en su reclusión: a diferencia de lo que se hizo en Europa, la música del virreinato fue creada en espacios ocultos que permanecieron siempre al margen del tiempo. Hay, sin duda, un interés morboso en desenterrar lo más profundo de los claustros, un espíritu redentor que nos aconseja seguir, seguir, seguir.

El de las monjas compositoras del virreinato era un oficio sin nombre, cuyo propósito era crear un espacio sonoro que funcionara como una cápsula dentro de las Indias: el claustro rodeado por la barbarie, un ámbito traído del Viejo Mundo, pero renovado. Partiendo de la certeza de que ahí se escribía música y se pensaba en ella, y continuando con la sospecha de que la música es una actividad movida por la curiosidad, podemos formular muchas preguntas: ¿cómo aprendieron las monjas a componer, quiénes fueron sus maestros? Podemos suponer que se enseñaban unas a otras, quizá. Si es que nació en la Nueva España un método musical, ¿cómo fue que se desarrolló el estilo europeo renacentista al otro lado del mundo, en otro espacio, con otros víveres y otros insectos? ¿Cómo se ha entendido al fin la polifonía, dónde se encuentra realmente este espacio aséptico, excluido de todo encuentro, de toda salida? ¿Libre al fin?

¿Es acaso esto una excusa para hablar de la libertad? No lo sabemos a ciencia cierta, pero vale la pena echar un vistazo a la presencia, esencial y virtuosa por donde se vea, de las mujeres en el desarrollo del espacio acústico de la Nueva España. Ya sea una intérprete, una cantante o la compositora que escribía música

ca por encargo, por gesto religioso o por necesidad: todas habitaban espacios donde, sin hipérbole, se escribía la historia. Juana de Santa Catarina, por ejemplo, estudió en el convento de Santa Catalina y compuso varias obras que, a su muerte, se conservaron en el lugar. Poco después sor Gerónima de la Trinidad, de Celaya, llegó al mismo convento sabiendo cantar (sus padres querían prepararla para el matrimonio, menos mal). Y como ellas hay cientos: sus nombres deben escapar al olvido.

En la Edad Media y el virreinato, el claustro de un convento era una de las pocas alternativas al matrimonio para las mujeres en Occidente. Como en el caso de sor Juana Inés de la Cruz, acaso la más brillante poeta mexicana, además de intérprete de varios instrumentos y autora de *El Caracol*, una obra sobre teoría musical, el convento era el lugar donde las mujeres podían desarrollar sus facultades intelectuales sin ser molestadas, como dedicarse a actividades litúrgicas musicales.

Quizá pasó en España, Portugal o la Nueva España: se dice que una mujer muy rica financió la construcción de un monasterio para ser habitado por una comunidad de monjes. Sin embargo, cuando quiso ver lo que habían hecho con su dinero, las leyes de la Iglesia católica se lo prohibieron: una mujer no era lo suficientemente pura como para pisar el suelo de un monasterio. Sin faltar a la ley, ella entró: los monjes la llevaron cargando y desde sus hombros observó la arquitectura, recorrió el paisaje y saltó el castigo que por ley le correspondía.

El acuerdo funcionaba también en el otro sentido: los varones civiles no podían entrar a ciertos espacios, entre ellos los conventos de claustro. Muchas de las actividades de las

monjas eran por lo tanto secretas: algunas hacían obras de teatro y veladas, efectuaban misas y celebraciones con música original. Otras podían salir y tener contacto con el mundo, con la posibilidad incluso de organizar actos discretamente políticos: los conventos a menudo planeaban eventos que atraían a los mejores músicos y cantantes del momento, y en los cuales participaban también las propias monjas con poemas y letras de canciones en las que a veces ridiculizaban a los obispos y a las autoridades del gobierno que se entrometían en sus asuntos.

Claro está que no conocemos el valor de esta música, que no sabemos si es un capricho: investigarla es aventarse a la deriva, a un campo que no se ha observado; es un proyecto que no tiene un sustento de perdurabilidad, que se desmorona en el intento de describirlo. No es algo importante para la historia, tal y como se concibe tradicionalmente: a fin de cuentas, como dice el musicólogo Ricardo Miranda, “mientras la polifonía en latín al estilo antiguo se siguió cultivando hasta el siglo XVIII, la música de papeles sueltos, la música en lengua vernácula, gozó de una presencia mucho menos duradera”. De hecho, podría pensarse que la musicología ha sobrevivido bien sin ella, siendo a fin de cuentas una disciplina conservadora y ciega. No es extraño entonces que la música de las monjas sin nombre se haya mantenido en el olvido: ésta es una investigación que más que darnos respuestas nos llena de preguntas que nos alientan a reconstruir nuestro pasado acústico. Es un intento, quizá trágico, de recuperación: al final soy hombre y me es imposible entrar a un convento de claustro. **U**

**U**nus ex duobus qui secuti sunt dominum erat  
 andreas frater symonis petri a e via **M**agnificat. **In vig. sã an**  
**dree ad yef**  
**pas ym. Ex**  
**ultet. V In**  
**omne ter**  
**mutat** Regem apostolorum domi num ue nite adre  
 mus. **V**enite ex. **In i. noct. a** **V**idit dominus petrum et  
 andream et uocauit eos. **p** **V**eli enarrant **a** **V**enite post me  
 dicit dominus faciam uos fieri piscatores hominum **p** **B**ndicaz  
**a** **R**elictis retibus secuti sunt dominum redemptore. **p** **L**ruc  
 talut. **V** **D**uonnem tram. **D**um de ambularet domu n  
 iuxta ma re secus h tus gali le e uidit petrum et an  
 die am recta mittentes in ma re uocauit eos dicens uenite

## LA VOLUNTAD (NO) ESTÁ EN EL CEREBRO

ENTREVISTA A RANULFO ROMO

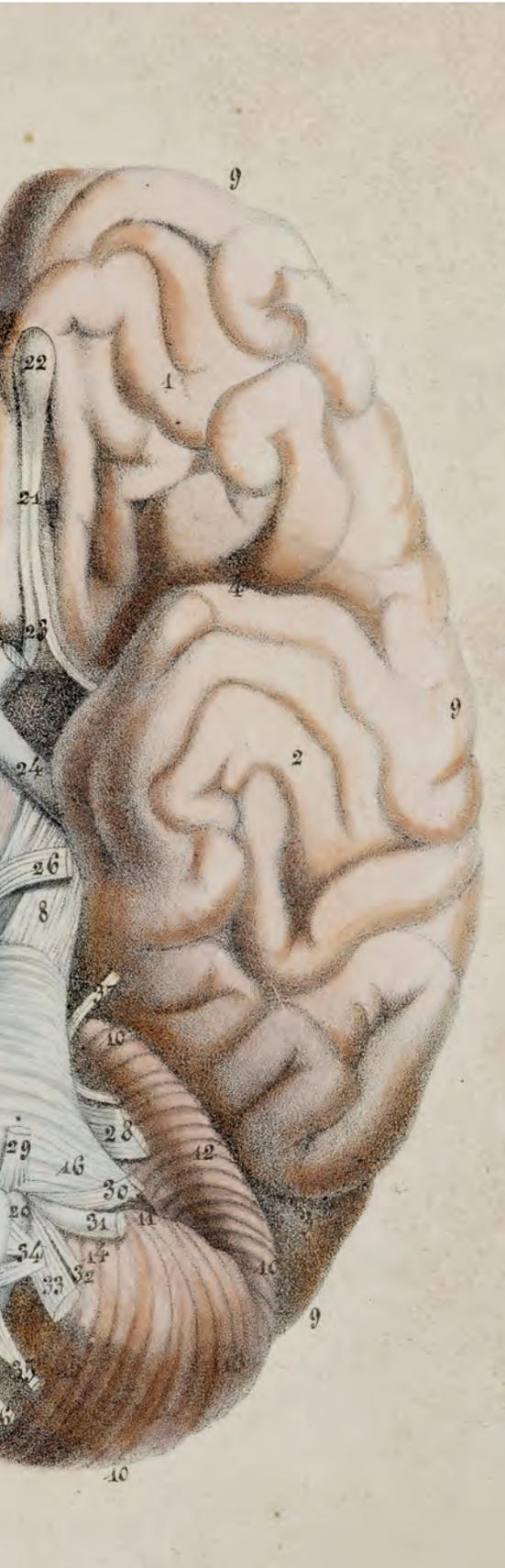
Alicia Sandoval Perea

*The brain has corridors surpassing material place.  
[El cerebro tiene corredores que superan el espacio físico.]*  
EMILY DICKINSON

Para Ranulfo Romo (Ures, Sonora, 1954), las neuronas son una suerte de lazarillos de la voluntad. Luego de conocer los experimentos del neurólogo estadounidense Benjamin Libet, quien concluyó que todo acto voluntario es iniciado involuntariamente y que todo acto conscientemente “elegido” en realidad se determina antes de modo inconsciente, Romo se dio a la tarea de descifrar la circuitería cerebral para explicar no sólo el origen neuronal de lo que llamamos voluntad y de la toma de decisiones, sino también, por ejemplo, cómo representamos en nuestro cerebro los eventos del mundo externo y cómo esta información es convertida en experiencias conscientes.

En su laboratorio del Instituto de Fisiología Celular de la UNAM, en el que ha sido investigador titular desde 1989, Romo suele trabajar con monos, entrenados para palpar (o “censar”) con las yemas de los dedos información táctil. También se les prepara para memorizar y combinar información nueva y vieja con el fin de tomar decisiones y realizar tareas cognitivas que involucran apretar un botón y recibir una recompensa cuando el desempeño es adecuado. Esto permite registrar en la computadora del laboratorio los caminos y transformaciones de la información desde los dedos hasta sus cerebros. Así, este científico mexicano explora los corredores

◀ Dibujo anatómico del cerebro, 1826



descubiertos —pero no entendidos en su totalidad— por los trabajos seminales de Libet.

Ranulfo Romo, es preciso reiterarlo, tiene puesto su interés en la neurobiología de la voluntad y la neurofisiología de la percepción. Estudió medicina en la UNAM e hizo el doctorado en neurociencias en la Universidad de París. Ha dedicado la mayor parte de su tiempo como investigador a desentrañar cómo el mundo se representa en nuestro cerebro y cómo esa representación sirve para formar la experiencia que nos lleva a tomar decisiones. Con loable arrojo, Romo agrega incógnitas al ya complejo problema que plantean las preguntas: ¿existe el libre albedrío?, ¿cómo surge la experiencia subjetiva de la actividad de las células nerviosas?, ¿cómo y en qué parte de nuestro cerebro se construyen nuestras intenciones y cuál es la base que las sustenta?

Mientras llega al codiciado *eureka* de los mecanismos cerebrales que dan lugar a la toma de decisiones, lo entrevisté para hablar sobre diversos temas y conocer sus ideas a través de una serie de definiciones que presentamos a manera de un protodiccionario o una ranura que nos permite asomarnos a su pensamiento:

**Arte:** El terreno más desconocido para mí. La habilidad que tiene el ser humano para plasmar su imaginación.

**Ciencia:** Un constructo necesario de la educación, de la imaginación y de la experiencia, al servicio del hombre.

**Conciencia:** Lo más profundo de nosotros. No se puede definir por completo, pero ahí está. Es indivisible, es única y depende de la experiencia, de la memoria y de la atención.

**Conocimiento:** La capacidad humana de transformar la información. Se guarda en forma de memoria al servicio de la imaginación,

de la toma de decisiones, de la conciencia, etcétera.

**Cultura:** Lo es todo. Es la forma de vivir y de apreciar lo que hacen los otros seres humanos en forma de música, gastronomía, cine, literatura, ciencia, etcétera.

**Decisión:** La parte más delicada de la conducta humana y de los animales. Las decisiones son categóricas e implican el uso de conocimiento —tanto del cuerpo como de la memoria y de las circunstancias en las cuales nos encontremos continuamente—.

**Educación:** Probablemente la herramienta más poderosa que ha generado la humanidad para poder transmitir el conocimiento a través del tiempo. Ésta es una cuestión epigenética, no tiene que ver con los genes. Los genes sirven para construir nuestro cuerpo, pero lo epigenético se refiere a la forma que hemos diseñado para educar nuestros cerebros, lo cual significa conocer reglas y condiciones de convivencia. Es esencial en la vida de las civilizaciones.

**Experiencia:** Transformar la información en conocimiento. Es importante que los seres humanos tengan experiencia para poder tomar decisiones, para poder imaginar y tener una serie de funciones de alto orden (como el lenguaje, la planeación y la reflexión).

**Emoción:** Una de las funciones básicas del cerebro. Es un ingrediente muy viejo, producto de la evolución. Se lleva muy bien con la memoria puesto que también se cultiva. Hay emociones muy básicas y otras muy sofisticadas. Controlarlas es como un diálogo entre la razón y lo más primario de lo que somos nosotros. Con las emociones, la educación juega un papel muy importante.

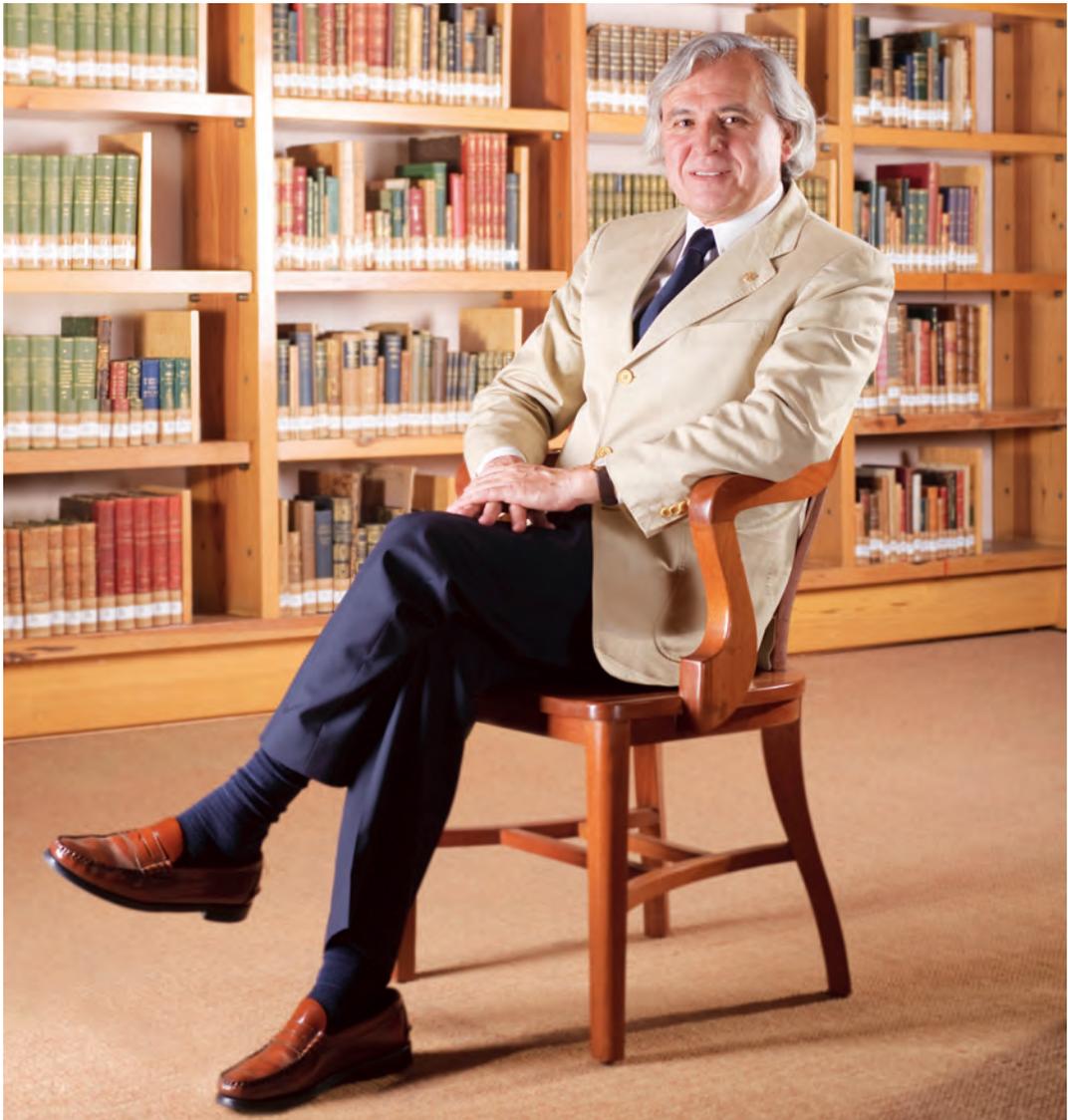
**Historia:** Lo que ya pasó pero que sigue existiendo en la cultura, en el conocimiento,

en la identidad. Por eso digo, por ejemplo, que tenemos una neurona mexicana: tenemos genes de nuestros antepasados multirraciales, pero también hemos construido una forma de vivir, de educarnos, de sufrir, de soñar...

**Imaginación:** Uno de los productos de la experiencia y de la memoria. Es lo que emana

de nuestro cerebro, resultado de lo que hemos almacenado en la memoria en forma de experiencias al servicio de lo desconocido.

**Inteligencia:** La capacidad para cristalizar el esfuerzo. Un perro inteligente, por ejemplo, es aquel que sabe cómo halagar a su amo o, si anda por la calle, el que sabe encontrar comi-



Ranulfo Romo. Foto: El Colegio Nacional

*Por eso digo, por ejemplo, que tenemos una neurona mexicana: tenemos genes de nuestros antepasados multirraciales, pero también hemos construido una forma de vivir, de educarnos, de sufrir, de soñar...*

da, cómo hacerle para que no lo atropellen, etcétera. En el caso de los seres humanos, la inteligencia es la capacidad que tenemos para solidificar toda la experiencia y las emociones. La inteligencia no necesariamente nos lleva a soluciones óptimas en la vida.

**Literatura:** Una forma de describir lo que somos y lo que interpretamos del mundo, producto de la educación, de la imaginación, de la experiencia y de la voluntad.

**Mediciones:** Podemos medir cómo un cerebro percibe, cómo decide, cómo imagina, cómo siente, cómo piensa, eso lo sabemos; pero lo que todavía nadie puede explicarme es cómo de la circuitería cerebral de las neuronas emanan la subjetividad o los sentimientos. Irónicamente, aquello a lo que le dedicamos la mayor parte del tiempo (nuestras percepciones, emociones, deseos, nuestros sentimientos buenos y malos) es lo que no entendemos.

**Memoria:** Sin ella no hay nada. Es producto de la educación, pero también de la genética. Nuestro cerebro tiene que estar bien construido para poder alojar la información y transformarla en conocimiento y memoria. Es un proceso cerebral fundamental que hay que cultivar y cuidar.

**Movimiento:** Sólo hay mente y movimiento. Es lo que permite la interacción. Es una propiedad que generó la evolución para poder interactuar con el medio externo. La caja cerrada que es el cerebro se entiende a través del movimiento.

**Neurona:** La unidad base de nuestro sistema nervioso. Aquella que se encarga de recibir información, procesarla y emitirla a otra neurona, de tal manera que las neuronas se comunican como los seres humanos y, dependiendo del diálogo que tengan, será como construyan las percepciones, los recuerdos,

las decisiones, la imaginación, el movimiento, etcétera.

**Percepción:** Darle uso y cauce al flujo de los sentidos para llegar al conocimiento. Sirve para entablar un diálogo con la memoria, para poder interpretar de una forma muy delicada cuál es la realidad en la que estamos inmersos en un momento dado.

**Sensación:** La información más básica que entra a través de nuestros órganos receptivos para registrar lo que pasa en nuestro cuerpo y en el espacio extrapersonal.

**Voluntad:** El archivo donde están guardadas nuestras experiencias. La interacción entre neuronas que logra que generemos acciones autocontroladas. Es también una ilusión en mí, en mi cerebro. Es el diálogo entre la conciencia y la parte más profunda donde se guarda la información, el conocimiento. Es la capacidad de llevar a cabo algo que engañosamente pensamos que es libremente ejecutado.

Ranulfo Romo, consciente de que ciertas rutas no siempre llevan a los destinos anhelados, comprende que sus pasos, así como los de cualquier otro neurofisiólogo, no necesariamente conducirán al pleno entendimiento de la representación de la subjetividad, de la imaginación y de los actos volitivos en el cerebro. Sin embargo, también tiene la voluntad (o los circuitos neuronales) para seguir el camino que eligió hace mucho, abriendo puertas e iluminando corredores. **U**

## EL ESTADO MEXICANO COMO APROPIADOR CULTURAL

Yásnaya Elena Aguilar Gil

Si algo se ha discutido en la antropología y en las ciencias sociales sin llegar a un acuerdo absoluto es el término *cultura*. Sin embargo, se pueden vislumbrar dos posibles puertos a donde llegar: el uso de *cultura* que hace referencia al conjunto de manifestaciones artísticas de una sociedad determinada, o bien el uso del término de un modo más amplio para nombrar sistemas complejos que subyacen a las conductas, cosmovisiones, saberes, creencias, rituales, símbolos, por mencionar sólo algunos elementos, de una sociedad determinada. En este último sentido, casi todo elemento colectivo parece ser una manifestación de aquello que llamamos *cultura*.

Asumimos también que existen culturas distintas, pero sabemos que no es posible trazar cortes discretos entre ellas, puesto que siempre se están modificando mutuamente; se trata de sistemas autorregulados que, a pesar de las percepciones o preferencias de individuos puristas, cambian y se replantean constantemente. Del uso de la palabra 'cultura' derivan categorías aún más problemáticas que parten de una base ya inestable; términos como contacto cultural, aculturación, interculturalidad, incorporación cultural, asimilación cultural e intercambio cultural, entre otros, representan un reto en cuanto a su definición y uso. Cada una de estas categorías evidencia que la interacción de los sistemas culturales se da en diversos y complejos niveles y que distinguir entre los distintos tipos de interacción cul-

◀ Desfile de Victoria's Secret, 2012



tural requiere de la consideración de múltiples factores. Quisiera sin embargo focalizarme en un término que, en palabras del antropólogo Carlos Mondragón, “emerge de la cultura del litigio estadounidense”, aunque se ha extendido más allá: la apropiación cultural indebida.

Hace algunos años, la antropóloga Sheba Camacho me llamó la atención sobre la discusión que en Estados Unidos tenía lugar: un modelo que desfiló en el Fashion Show 2012 de la marca de lencería Victoria’s Secret se mostró ataviada con un tocado de plumas bastante similar a los tocados reservados a guerreros y jefes bélicos de distintos pueblos nativoamericanos. Desde diversas voces, se acusó a Victoria’s Secret de apropiación cultural indebida. Una de las principales inconformidades tenía que ver con que el tocado se había despojado de los significados que tenía para los pueblos nativoamericanos en cuestión. Mientras que el tocado de plumas estaba inmerso en un sistema determinado que le asignaba condiciones concretas de uso y se asociaba con ciertos significados rituales, en el desfile de lencería se había extraído de la red que le otorgaba el sentido original. El escándalo llegó a tal punto que algunos ejecutivos de Victoria’s Secret se vieron obligados a pedir disculpas.

Después de una breve revisión de lo que se ha llamado “apropiación cultural indebida”, me percaté de la polémica en torno al fenómeno y al término mismo. Mientras algunos argumentan que la propagación transcultural de elementos forma parte de la construcción de los sistemas culturales del mundo y que limitarla es imposible, además de que supone limitar también la libertad de expresión, otras personas sostienen que la ‘apropiación cultural indebida’ es una manifestación más

de los abusos que los grupos culturales hegemónicos ejercen sobre poblaciones o grupos culturales oprimidos.

A diferencia de otros fenómenos que se dan en el contacto entre culturas, la apropiación cultural indebida se enmarca en dinámicas asimétricas y prácticas coloniales; es más, la apropiación cultural misma es opresora: mientras que la cultura dominante actúa en contra de los que ejercen la cultura oprimida, al mismo tiempo toma de ésta elementos concretos para exotizarlos, extraerlos para su disfrute o, en el peor de los casos, sacar provecho económico.

El plagio de elementos de otra cultura es quizás el caso más extremo de apropiación cultural, pues la opresión se traduce en explotación económica y se inserta así dentro de la lógica de explotación capitalista. Otro elemento importante cuando hablamos de plagio es el choque que se da entre las nociones de propiedad. Como apunta la politóloga mixe Tajëew Díaz Robles en su análisis sobre el plagio de la blusa tradicional de Tlahuitoltepec Mixe por la diseñadora francesa Isabel Marant, el plagio no se repara con un pago económico, pues la propiedad colectiva de la blusa choca con las concepciones de propiedad intelectual propias de la cultura occidental. No sólo se origina un conflicto causado por la misma apropiación indebida sino también, como lo apunta Díaz Robles, porque los conceptos de propiedad y reparación del daño se inscriben en sistemas culturales contrastantes.

En Estados Unidos, el debate sobre los casos de apropiación cultural se ha hecho más intenso con los años: personas blancas que se pintan el rostro de negro como parte de un disfraz de Halloween mientras que la represión policiaca contra las personas afroameri-

canas es alarmante, el uso de turbantes en desfiles de moda mientras que la estigmatización del islam se incrementa, población blanca tatuándose frases en idiomas nativos al tiempo que se recrudece la amenaza por la construcción de gasoductos en territorios indígenas.

La polémica en el país vecino por estos temas contrasta con la situación en México. Si bien los casos de plagio evidente, sobre todo de textiles, se señalan cada vez más, el uso de elementos culturales que pertenecen a comunidades indígenas por parte de una población privilegiada y más altamente jerarquizada en la escala de racialización no prende los mismos focos de alarma. Me parece muy problemática la costumbre mediante la cual la población llamada mestiza, claramente con una jerarquía más alta que la población indígena,

retoma elementos de la vestimenta asumida como característica de los indígenas para disfrazar de "inditos" a los niños durante las celebraciones católicas del Corpus Christi. Por un lado, utilizar la etiqueta "inditos" refuerza un apelativo que ha incorporado ya demasiadas connotaciones racistas; por el otro, la vestimenta, una mezcla de elementos textiles de distintas comunidades indígenas, ayuda a reforzar un estereotipo y simplifica la gran diversidad textil presente en muy distintas y contrastantes tradiciones. Esto mismo sucede con otras manifestaciones locales; durante la Guelaguetza, un festival organizado por el gobierno de Oaxaca para consumo turístico en donde las comunidades de la entidad presentan bailes supuestamente tradicionales, es posible apreciar a un grupo de mujeres



Blusa de Santa María Tlahuitoltepec y camisa Isabel Marant

## La cultura mexicana es el resultado de la apropiación cultural indebida por parte del Estado de elementos de culturas a las que ha querido desaparecer.

mestizas bailar la pieza conocida como “Flor de Piña” vistiendo huipiles propios de mujeres chinantecas y mazatecas de diversas comunidades que no están presentes.

Más que leerse como una apropiación cultural donde un grupo privilegiado toma un elemento cultural del grupo oprimido, y de esa forma invisibiliza a este último, reforzando estereotipos y convirtiendo en una categoría homogénea tanta diversidad, los fenómenos arriba señalados se leen como un tributo que el país le rinde a sus “raíces” indígenas.

Esta narrativa es posible gracias a la construcción del mito del mestizaje, como lo ha llamado el historiador Federico Navarrete; la narrativa del mestizaje fue creada por el Estado mexicano para tratar de crear una identidad cultural homogénea; de este modo, todas las personas que tienen la nacionalidad mexicana pueden utilizar los elementos culturales de los pueblos indígenas porque estos elementos han pasado a formar parte de algo llamado cultura mexicana. Podríamos decir que, a diferencia de Estados Unidos, la verdadera narrativa del *melting pot* fue cristalizada en México por el proyecto de construcción estatal. Así como la narrativa del mestizaje disfraza el evidente racismo que existe en el país, también oculta los fenómenos de apropiación cultural indebida.

En el país del norte, los formularios en los que hay que rellenar distintos recuadros para clasificar raza o etnicidad (blanco, negro, latino, hispano, oriental, etcétera) mantienen aún el *melting* como una idea no cuajada y visibilizan claramente que una persona blanca, perteneciente a la categoría dominante, ha tomado elementos de culturas oprimidas.

Por contraste, en México no sólo la narrativa oficial del mestizaje borra fenómenos de

apropiación, el mismo Estado mexicano basa la mitología de su creación en elementos de los que se ha apropiado indebidamente; los símbolos aztecas son los más socorridos: el propio escudo de la bandera mexicana es una apropiación de un símbolo cultural nahua. Al mismo tiempo que el gobierno mexicano destinaba recursos públicos e intensas campañas a la desaparición de las lenguas indígenas, tomaba elementos de estas mismas culturas para crear esa mezcla artificial que hoy se llama “cultura mexicana”: un baile de esta cultura, los elementos gastronómicos de otra más los símbolos de estas otras. Mientras las concesiones que ha otorgado el Estado a empresas mineras canadienses despojan a los pueblos indígenas de su territorio, la selección de fútbol que representa al país en el Mundial de Rusia se presenta como la “selección azteca”. La cultura mexicana es el resultado de la apropiación cultural indebida por parte del Estado de elementos de culturas a las que ha querido desaparecer. En este país, la discusión de la apropiación cultural indebida se desvanece en el mito oficial del mestizaje. Para entender este fenómeno en México resulta necesario analizar los mecanismos del principal apropiador cultural: el propio Estado mexicano. **U**

PERSONAJES  
SECUNDARIOS

## “SIEMPRE LO VEO EN GRIS”

Philippe Ollé-Laprune

Traducción de Verónica González Laporte



El 14 de julio de 1945 corresponde al primer festejo nacional en Francia después de la Segunda Guerra Mundial. Al fin se podía bailar con la embriaguez de la liberación, olvidar los años de penuria y luto. En un acto de fidelidad a sí mismo y como para honrar un anonimato cuidadosamente cultivado, el escritor Emmanuel Bove se extingue la víspera, el 13 de julio, a los 47 años, erosionado por la vida y devorado por una pleuresía que afectó severamente el final de su existencia. Sin embargo, su biografía debía garantizarle un lugar privilegiado en el panteón de los autores de su tiempo: brilló antes de la guerra cuando obtuvo el premio literario más prestigioso de su época, el premio Figuière, se ganó el respeto de sus pares y fue reconocido por un amplio público. Como otros, preocupados por el ascenso de los regímenes autoritarios en Europa, no dudó en hacerles frente y en participar en el *Comité de vigilancia de intelectuales antifascistas*. Su obra atrajo así a notables creadores contemporáneos suyos, como Colette o Rilke. No obstante, como aún tentado por la sombra y la discreción, sucumbió sin llamar la atención, y lo que fue todavía peor, sus escritos cayeron en el olvido por mucho tiempo...

Desde muy joven, Emmanuel Bobovnikoff adopta el seudónimo, más banal, de Emmanuel Bove. Desde entonces se niega a destacar. Hijo de un exiliado ruso extravagante y de una empleada doméstica luxemburguesa, nacido en 1898, crece con altas y bajas que lo obligan a mezclarse con medios sociales muy diversos. Bove que-

◀ Emmanuel Bove. Foto de archivo

ría ser novelista desde su temprana juventud, pero antes habrá de ser empleado, mesero y chofer de taxi, lo cual le permite codearse con todas las capas de la sociedad francesa. Y observar de cerca la miseria humana. Sus personajes de novela son aquellos con los que se cruzó en sus periplos, marcados por la humildad y la estrechez. Bove escribe hundido en una soledad relativa e intenta describir lo que percibe en sus coetáneos: pone de manifiesto un nuevo tipo de malestar, una manera de conocer la desesperación y la angustia cotidiana, en un modo menor, pero no por ello menos profundo. Es el intérprete de un universo gris y lúgubre. Así lo describe uno de sus admiradores, Enrique Vila-Matas: "Emmanuel Bove vio a los seres humanos convertidos en piezas, objetos, trozos de carne. Y experimentó un tipo de soledad nueva, digamos que contemporánea, no conocida hasta entonces". Bove es un explorador, tanto en el ámbito literario por su escritura simple y seca, como en el terreno existencial. Su naturaleza lo empuja a borrarse: es púdico, tímido y no pretende hacerse notar sino a través de sus libros.

Cuando un editor le pide una nota biográfica para la promoción de una de sus novelas, Bove responde:

Confieso que mi malestar es un poco como el del actor que habiendo de pronto olvidado su papel, se ve obligado a inventar réplicas o a disculparse lo mejor que puede ante el espectador. Lo que me pide Lucien Kra me rebasa, por mil razones, siendo la primera un pudor que me impide hablar de mí. Todo cuanto yo pudiera decir sería falso. Sólo la fecha de mi nacimiento sería exacta. Y habría que ver si mi humor del momento no me lleva a rejuvenecerme o a envejecerme. Quién podría de hecho resistir al

placer de llenar su biografía de sucesos, de pensamientos bajos, de necesidad de escribir a la edad de ocho años, de juventud incomprendida, de estudios muy brillantes o mediocres, de intentos de suicidio, de acciones destacadas en la guerra, de una herida mortal de la que salió bien librado, de una condena a muerte en un campo de prisioneros y de la gracia otorgada la víspera de la ejecución. Creo que lo más sabio es no empezar.

Esta larga justificación muestra hasta qué punto Bove se siente incómodo cuando trata de revelarse. No juega al estrellato. Nuestro escritor firma cerca de treinta libros en veinte años, en un momento en que los autores franceses son famosos en el mundo. La lista es larga e incluye a Breton, Gide, Céline, Bernanos, Mauriac, Malraux, Valéry, Martin du Gard, Giono, Montherlant, Aragon, Cendrars, Brasillach, Drieu la Rochelle, Michaux, Leiris, etcétera. Son tantos los que desarrollan obras de primer plano, los que brillan en público y eligen una exposición voluntaria. Bove prefiere la sombra porque, por un lado, ahí es donde se encuentra más a gusto, y por otro, esta postura se halla en comunión con su universo y sus personajes; a falta de la luz cegadora que buscan algunos, o de la necia oscuridad que procuran algunos otros, él se regodea en un espacio gris, hecho de cotidianidad, resignación y fatalismo.

De manera simbólica, tras ser galardonado con el Premio Figuière en 1928, Bove se muda al número 1 bis de la calle de Vaneau, a un departamento de la planta baja. En el último piso del mismo edificio reside André Gide: el gran moralista disfruta del cielo y la luz a través de su ventana mientras que el joven novelista se halla irremediabilmente en la sombra.

**Yo no pedí a la existencia nada extraordinario. Sólo le pedí una cosa. Y siempre me fue negada. Luché por obtenerla, de verdad.**

Emmanuel Bove goza de un gran reconocimiento: es celebrado por Colette y Sacha Guitry. De paso por París, Rilke desea conocerlo y Léautaud, tras la lectura de *La coalición*, exclama: "a quién se le ocurre escribir libros así. Se ve uno a sí mismo en una decadencia similar". Es extraño, pero Bove está ausente en los libros de historia literaria. Sin embargo, tiene un comportamiento particularmente digno durante la Segunda Guerra Mundial cuando elige no publicar en una Francia ocupada. Vive en la clandestinidad y luego consigue llegar a Argel, territorio de la Francia libre, en donde pasa los dos últimos años del conflicto. Enfermo de pleuresía y, debilitado por las privaciones y carencias de todo tipo, fallece, como dijimos, en 1945, en París. Su obra pasa por un largo purgatorio. La hija del librero que Bove frecuenta antes de la guerra recuerda sus visitas en una entrevista televisiva. Es evidente que le cuesta trabajo hablar de él, pero de repente su mirada se ilumina y dice: "en mis recuerdos, siempre lo veo en gris...".

Bove no tiene nada de un maestro pensador aun cuando reflexiona en la literatura o se compromete contra los autoritarismos. Sólo pretende existir para el público a través de sus libros y odia otorgarle a su obra una resonancia fuera de su esfera natural, tanto por su carácter como por la idea que tiene de la escritura: "Balzac, Dickens, Dostoievski no eran hombres de letras. Eran hombres que escribían. La vida no es literaria. Puede convertirse en literaria cuando un escritor de esta estatura la integra a la literatura". Cuando un editor lanza una prestigiosa colección e invita a los grandes escritores del momento a escribir

sobre la ciudad de su elección, muchos se abalanzan sobre París, Versalles, Londres, El Cairo... Bove acepta la invitación y aborda un perfecto no-lugar: Bécon-les-Bruyères. Más que una ciudad es una estación de tren atrapada entre varios municipios, en los suburbios parisinos. Una vez más se divierte con quienes andan en busca de las luces de los proyectores y no pueden complacerse en la discreción.

El libro y el hombre se tocan, están hechos del mismo material; uno parece el eco del otro. Ésta es la característica de las grandes obras. Sin embargo, como la de Bove halla su fundamento en la banalidad y en el implacable desencanto que impone la existencia, se queda confinada en la marginalidad. Algunos lectores ilustres sacan a Bove de la sombra con entusiasmo y admiración. Citemos a Max Jacob, Soupault, Gide o Camus, y más cercano a nosotros Handke: "Bove es grande. Grande significa: le da su lugar al otro", quien se lo da a leer a Wim Wenders, a Enrique Vila-Matas (en su *Doctor Pasavento*), a Beckett o Bernard Noël... Muchos se han inclinado ante esta obra que siempre está por descubrirse. Él, el hijo del refugiado, el hombre sin raíz en una sociedad dura y cerrada, explica por qué escribe: "Yo no pedí a la existencia nada extraordinario. Sólo le pedí una cosa. Y siempre me fue negada. Luché por obtenerla, de verdad. Esa cosa, mis semejantes la tienen sin buscarla. Esa cosa no es dinero, ni amistad, ni gloria. Es un lugar entre los hombres, un lugar para mí, un lugar que ellos reconocerían como mío sin envidiarlo, porque no tendría nada de envidiable. No se distinguiría del que ellos ocupan. Sería simplemente un lugar respetable". Él, cuya borrosidad constituía una segunda naturaleza, consiguió dejarnos una obra que, poco a poco, le otorga ese lugar tan deseado. **U**

## YAGÉ

### MENSAJE DE UNA PLANTA

Corinna Ada Koch

Traducción de Johanna Malcher

Yagé es el nombre que William S. Burroughs le dio a aquel "espíritu" de la selva del que intentó apropiarse de manera ardua y fatigosa en sus *Cartas del Yagé*. También los colombianos de la selva del norte lo conocen con ese nombre, pero en su campaña triunfal —que la ha llevado por todo el mundo, más allá de las fronteras colombianas— la mayoría de los consumidores llaman al espíritu de la selva por su nombre peruano: ayahuasca.

La experiencia de muchos consumidores de ayahuasca es que la droga asume la forma de un personaje femenino que los guía a través de las cascadas del ego para finalmente dar con el universo. Durante este proceso, establece un diálogo con sus compañeros: unas veces áspero y vulgar, otras dulcemente amoroso. Mientras que el éxtasis y la cocaína se establecieron como las drogas preferidas en los tiempos de la Guerra Fría, el yagé personifica el espíritu de nuestra época, en la que comienzan a desdibujarse las fronteras entre el amigo y el enemigo, entre el descubrimiento y la "optimización" de uno mismo. Londres, Río, Tokio, Berlín: en todos los rincones del mundo se están creando círculos en torno a los nuevos ayahuasqueros, que conducen a sus clientes en este viaje cósmico.

En agosto de 1960, Timothy Leary, que en ese entonces aún trabajaba como profesor de psicología en la Universidad de Harvard, viajó a Cuernavaca y probó, por

Santiago Yahuarcani, *El corazón de los varones del caucho* ▶



primera vez, un hongo llamado teonanácatl.<sup>1</sup> Más tarde hizo referencia a esa experiencia y afirmó que había “aprendido más acerca del cerebro y de sus posibilidades en las cinco horas después de tomar [estos hongos] que en 15 años de estudio de investigación psicológica”. Entre 1953 y 1973, el gobierno estadounidense autorizó fondos por cuatro millones de dólares destinados a financiar 116 estudios y 1,700 planteamientos científicos sobre los efectos del LSD. Los alucinógenos se usaban en experimentos con personas alcohólicas, pacientes que sufrían de un trastorno de personalidad obsesivo-compulsivo o depresión, niños autistas, esquizofrénicos, pacientes de cáncer y presos. Sin embargo, después de la aprobación de la Ley de Sustancias Controladas (Controlled Substances Act) en 1970 —que se tradujo en una prohibición estricta del uso de la mayoría de los psicofármacos—, todas las investigaciones que giraban en torno a estas sustancias químicas se desecharon y, de repente, los experimentos de Leary con LSD, previamente considerados como científicos, se volvieron ilegales. El antes reconocido investigador se convirtió en un gurú estrella, ícono del movimiento hippie que, gracias a los numerosos escándalos que provocó, fue amado por los medios.

Cuando habla la planta, mucha gente escucha lo mismo: todos somos uno y todo es amor. Como consecuencia, la mayoría de los consumidores de la ayahuasca experimentan una sensación de agradecimiento que perdura hasta meses después del viaje. Esta percepción de armonía y conexión con el universo, que Freud denominaba el “sentimiento oceánico”, es el objetivo declarado de muchas prácticas espiri-

tuales. La muerte y la renovación de la vida son el hilo que atraviesa casi toda religión y casi todo acto de culto. La mayoría de los consumidores de la ayahuasca se encuentra con la muerte en uno de sus primeros viajes. A pesar de que esta observación podría ser sumamente perturbadora, lo que le sigue es, por lo general, la conclusión de que no fue más que el ego de uno mismo lo que en ese momento exhaló su último aliento. Lo que permanece es el alma, desvestida del uniforme de la conformidad cultural creada por el hombre. En México, las personas que se juntan en las noches de luna llena para consumir ayahuasca usualmente forman un grupo muy heterogéneo, una mezcla de personas pobres y ricas, jóvenes y ancianos, conservadores y alternativos. Durante esas noches, dichas características —las que comúnmente crean una división muy profunda dentro de la sociedad mexicana— no parecen tener importancia alguna. También están presentes niños pequeños, un hecho que automáticamente remite a aquellas imágenes que dibujaba de manera imponente Joan Didion, autora de la Generación Beat, con referencia a los jardines de niños en los que se consumía el LSD.

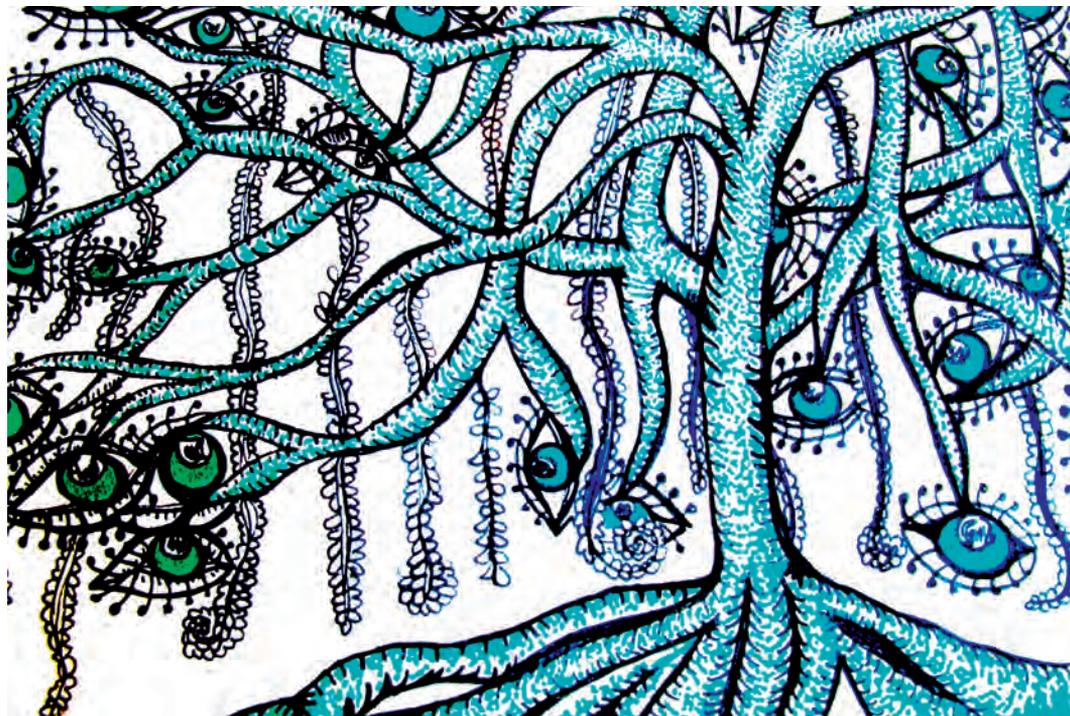
Hace algunos años comenzó un renacimiento de la investigación psicodélica: científicos de varias universidades en Estados Unidos, Brasil, Inglaterra y México empezaron a emplear el compuesto psilocibina —sintetizado a partir del hongo teonanácatl— para tratar los trastornos de ansiedad en pacientes de cáncer, personas que han sufrido depresión durante largo tiempo y drogadictos. Según los resultados de un grupo de investigadores de la Escuela Imperial de Londres, que realizaron estudios sobre el efecto de la psilocibina en personas con depresión crónica, la sustancia traslada

<sup>1</sup> *Psilocybe mexicana*.

a los sujetos de estudio a un estado casi infantil. El neurocientífico Robin Carhart-Harris asegura que en ese estado mental se percibe el mundo sin filtro alguno. Las diversas impresiones provocan emociones que, tan variadas como el clima en abril, hacen reír y llorar a los consumidores. En *Las puertas de la percepción*, publicado en 1954, Aldous Huxley concluye que la mente consciente no es una ventana hacia la realidad, sino más bien su redactor más selectivo. Según la opinión de los neurocientíficos que actualmente trabajan con psicocibina, el hecho de que los experimentos con psicofármacos de los años setenta se hayan salido de control se debió a la falta de terapeutas serios en el ámbito. No hubo nadie que controlara las fronteras entre el aquí y el allá, que guiara a las personas y les indicara el ca-

mino a través de sus alucinaciones. Hoy en día, los terapeutas psicodélicos trabajan con base en un manual desarrollado por el psicólogo Bill Richards, quien, durante los años setenta, recopiló sus experiencias adquiridas por medio de miles de sesiones psicodélicas y un sinnúmero de malviajes que sucedieron lo mismo en el marco de constelaciones terapéuticas que en festivales como, por ejemplo, los llamados *bad trip tents* de Woodstock. No obstante, es dudoso que los ayahuasqueros de la Nueva Era estén conscientes de su responsabilidad.

Además, se plantea la pregunta de por qué esta planta, después de mil años de guardar silencio, de pronto se muestra tan locuaz. El "Manifiesto Ayahuasca", que fue redactado por un autor anónimo en 2011 y que circula en las redes sociales desde entonces, declara que la



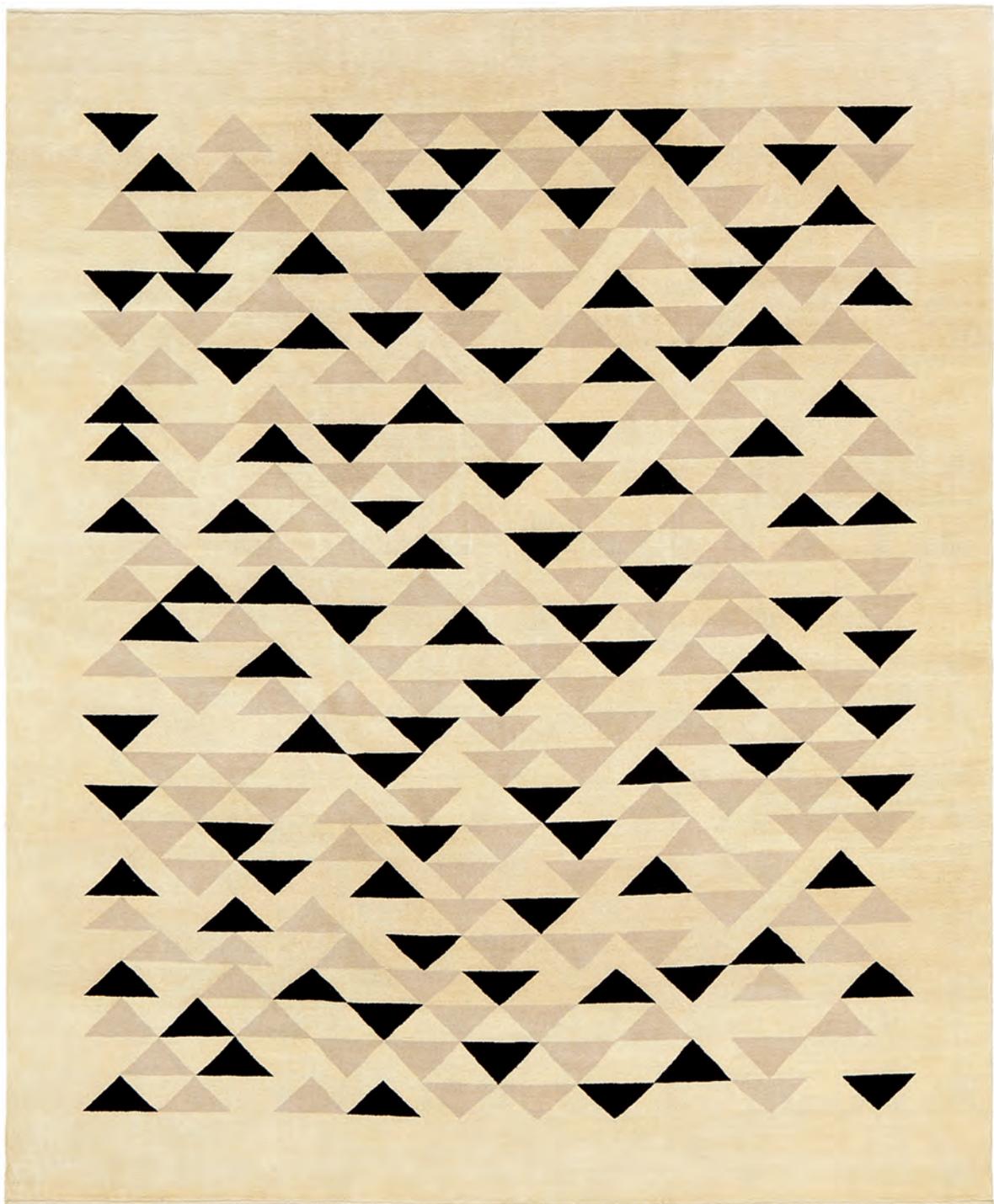
Visión de ayahuasca. Libro de agradecimientos del Centro situlli, Amazonía peruana

*Las plantas son sésiles, es decir, no son capaces de moverse, ya que usualmente se encuentran arraigadas en la tierra. Para compensar el hecho de que no pueden huir de sus enemigos, cuentan con una bioquímica mucho más compleja que la de los animales o las personas.*

planta decidió hablar a los humanos debido a que estamos a punto de destruir su espacio vital. En consecuencia, su voz se reduce a un fin en sí mismo. A pesar de todo, deberíamos tomarnos el tiempo para escucharla, pues en realidad nuestro planeta está dominado por las plantas: el 99% de la biomasa terrenal está constituido por vegetales taciturnos. Las plantas son sésiles, es decir, no son capaces de moverse, ya que usualmente se encuentran arraigadas en la tierra. Para compensar el hecho de que no pueden huir de sus enemigos, cuentan con una bioquímica mucho más compleja que la de los animales o las personas. Muchos medicamentos, desde la aspirina hasta los opiáceos, provienen de compuestos que originalmente fueron diseñados por plantas. Ellas emplean un complejo vocabulario molecular para señalar el peligro, para envenenar a sus enemigos o para defenderse. Se estima que cada planta está compuesta por aproximadamente 3,000 sustancias químicas. Son capaces de reclutar animales para que les ayuden a ejecutar sus diferentes tareas y pueden envenenarlos en cuanto sea necesario. Para lograr esto, la planta analiza los residuos de saliva que soltó el animal y determina cuáles son los aromas y sustancias amargas que debe producir en el futuro para volverse incomedible o incluso mortal.

Las raíces alcanzan a cambiar la dirección de su crecimiento a tiempo para evitar el contacto con obstáculos o sustancias venenosas. Además, logran detectar si las demás raíces con las que se encuentran en su camino forman o no parte de su misma clase. Si se trata de otra especie, proceden a determinar si hay suficiente espacio, agua y luz para que las dos puedan existir simultáneamente o si les conviene dirigirse hacia otro lugar. Visto desde esta perspectiva, las plantas son muy buenas diplomáticas: evitan los conflictos y siempre buscan el consenso. Parece que ha llegado el tiempo de no sólo hacer uso de su inventario de sustancias químicas para imitar su "arquitectura", sino también de prestarle atención a su inteligencia. El desplazamiento de los humanos, que poco a poco nos está alejando de nuestro sitio en el centro del universo, tuvo su inicio con las teorías de Copérnico, cuyo sentido retoma la ayahuasca cuando dice que no somos el ombligo del mundo, sino que apenas formamos parte de éste. En el transcurso del siglo pasado se han borrado, uno tras otro, los bordes claramente definidos que antes marcaban la división entre hombres y animales. Entretanto, la ciencia les ha otorgado también a los animales el privilegio —hasta ese momento exclusivo de los humanos— de poseer las capacidades de lenguaje y razón, de construcción de herramientas, de cultura o de tener conciencia de uno mismo. Vale la pena, entonces, prestarle atención a esta representante del silencioso reino vegetal, pues tal vez sea hora de reconocer la posición de las plantas y su importancia para nuestro planeta. **U**

Anni Albers, DRXVII ▶



**CRÍTICA**

# TIEMBLA

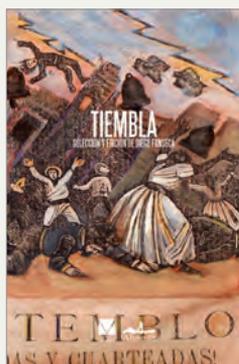
SELECCIÓN Y EDICIÓN DE DIEGO FONSECA

## CUERPOS COMUNES

Jorge Solís Arenazas

*Has de escribir para no destruir únicamente, para no conservar únicamente, para no transmitir, has de escribir bajo la atracción de lo imposible real, esa parte de desastre en donde zozobra, ileso e intacta, toda realidad.*

MAURICE BLANCHOT



Almadía, México, 2018

Los claros que sobreviven tras una devastación se vuelven terreno fértil para la palabra. Después de que las ciudades de Adma y Zeboím sucumben ante la lluvia de fuego, sus cenizas reaparecen en los cantos religiosos. La voz con la que Eneas narra ante Dido la caída de Troya es depositaria de la magnitud trágica de aquello que relata. ¿Es posible entender en su justa dimensión la narración que Plinio el Joven dirige a Tácito, contándole el oscurecimiento final de Pompeya, sin reconocer que el imaginario verbal de la destrucción está atravesado por una tensión deseante? Abierta o veladamente, ante el estruendo de una coyuntura específica o a través de un paciente acopio de circunstancias disímiles, no renunciamos a recrear el alfabeto de nuestros naufragios.

La escritura y la catástrofe establecen relaciones estrechas. A tal punto que resulta enorme la tentación de diluir sus polaridades y sugerir que existe una ruina inmanente en todo lenguaje. No es cuestión de azar que la noche de las mazmorras a menudo esté acompañada por una vigilia de grandes piezas literarias. Ni que, en el extremo contrario, los días de aparente calma abran la puerta a una oscuridad no menos nociva. Así lo pensaron Evagrio Póntico o Nilo de Sora al considerar la acedia como uno de los *logismoi*, una serie de estados mentales equívocos que torna ilegible el mundo. En ambos casos, ya sea al atravesar un estado límite o en periodos exentos de golpes y asaltos súbitos, la escritura entabla una proximidad con las fracturas. Como si de la impotencia que las palabras experimentan ante las ruinas pudiera surgir la intimidad anhelada entre quien enuncia y quien escucha; como si una desnudez impuesta desde afuera dotara al texto de vitalidad y le hiciera encontrar una hipóstasis en las heridas de las que da cuenta.

Al mismo tiempo es posible afirmar lo contrario. Para que la escritura viva de una permanencia en el abismo es preciso que asuma su diferencia frente a él. Sin este repliegue no puede asegurarse un lugar. Aun si su vocación consiste en sumergirse en lo proteico, avanza hacia una zona de relativa estabilidad. Puede obsesionarse con las quebraduras que surcan la realidad, pero no las restituye. Puede ensayar formas para relacionarse con el caos, pero no lo conjura. Y sólo al aceptar tales antinomias le es dado construir un testimonio.

En estas coordenadas es notorio el sentido de *Tiembra* (Almadía, 2018), el volumen coordinado por Diego Fonseca, en el que treinta y cinco autores escriben acerca de los sismos que el 7 y el 19 de septiembre de 2017 golpearon Oaxaca, Chiapas, Puebla, Morelos y la Ciudad de México. En general, los textos convocan las inevitables reminiscencias de otros eventos similares, específicamente el terremoto del 19 de septiembre de 1985, que opera como hipotexto ante los ensayos y las crónicas de este libro, que además contiene un par de poemas y un ensayo fotográfico. Su escenario mayoritario es la Ciudad de México; las otras comunidades se mencionan con menor frecuencia. A decir verdad, no se trata tanto de la ciudad como totalidad, cuanto de una porción pequeña pero significativa de barrios en los que se concentró un considerable número de decesos y daños materiales.

Habida cuenta de esta centralización de la mirada, el alcance del libro no es desdeñable. Faltan retratos del pánico de los habitantes istmeños que, ante la expectativa de las réplicas, prefirieron pernoctar bajo una lluvia incesante antes que volver a sus casas. No hay esbozos acerca del olvido prematuro en el que cayeron varios municipios de Chiapas o Puebla, cuya pobreza se agudizó a raíz de los eventos. Acaso habría sido deseable encontrar reflexiones acerca de cómo en algunas regiones de Morelos, especialmente en Jojutla, las relaciones entre la comunidad y el poder político formal entraron en un nuevo proceso, que aún permanece abierto.

Pero, más allá de sus irrecusables omisiones, *Tiembra* abarca numerosos aspectos. Tenemos descripciones de escenas en las que la solidaridad ocupa el primer plano y, a renglón seguido, observaciones acerca de la innegable crisis del Estado. O, para ser más precisos, de los signos de un Estado que ya sólo puede aspirar a existir como un administrador de la crisis, una entelequia con apetito draconiano, a la que no le queda más que constituirse como gestor de la catástrofe. Varios participantes del volumen, principalmente autoras, lo cual no es dato menor, dejan constancia de cómo la vulnerabilidad de los cuerpos no



*Horrible temblor*, grabado de José Guadalupe Posada intervenido por Francisco Toledo, 2017

es una excepción, sino un estado generalizado de la sociedad actual. Se habla de la corrupción y la voracidad de los funcionarios; del abandono a las víctimas y los malos manejos del aparato institucional; de la aparente espontaneidad de los voluntarios y de los esfuerzos civiles por contrarrestar lagunas informativas; de la manipulación mediática y las asimetrías entre el centro y la periferia, los hombres y las mujeres, la clase media y otros sectores más pauperizados. Las problemáticas políticas se entrelazan con las historias humanas, en su esplendor o su miseria. Aquí están la negra connivencia ante la especulación inmobiliaria y las hipótesis acerca de un probable renacimiento de la sociedad civil. Aquí están los ecos de las costureras de Bolívar y Chimalpopoca, sepultadas por sus condiciones de trabajo antes que por los escombros físicos, y las infamias que arrancaron las vidas de niños y trabajadores en una escuela al sur de la capital.

Como es natural en una obra colectiva, los textos son desiguales. Se componen lo mismo de observaciones lúcidas que de frases huecas. Brindan rememoraciones de gran intensidad o palabras exangües, esfuerzos reflexivos sólidos o disquisiciones líricas prescindibles, recreaciones que anuncian una tentativa épica o muecas autorreferenciales que rayan en la demagogia. Junto a exaltaciones soterradas de los propios autores, con sus indulgencias e ingenuidades, hay hallazgos simbólicos perdurables, imágenes que dan en el blanco y cuestionamientos ineludibles.

Quizá no podría ser de otra manera, debido a la naturaleza de la publicación. Sería un error soslayar esto, pero resultaría peor creer que estos rasgos le hacen sombra al conjunto. La función de estos textos no comienza ni termina en los lindes habituales de la vocación literaria, el rigor periodístico o el apunte político. Valen menos por lo que afirman que por la dirección hacia la cual apuntan. Adquieren su pertinencia menos por la lógica de sus construcciones verbales que por la raíz de la que provienen. Precisamente porque su lucidez o su fuerza no nacen ni se agotan en las intenciones de quienes los escribieron.

Sus palabras se forjaron en el mismo punto en que otras historias fueron selladas para siempre. Este silencio las relativiza, aun si no hablan de eso. Como advertía Agamben frente a otra catástrofe radicalmente distinta, la construcción de un testimonio también contiene aquellas otras voces que ya no pueden ser articuladas, porque se han apagado. De ahí que el *decir* tenga un peso mayor que *lo dicho*.

Por otro lado, gracias a la experiencia compartida, en estos textos disminuye la distancia entre quien lee y quien escribe, lo cual es infrecuente en nuestros días, por lo menos en el ámbito literario. Dicha distancia suele funcionar tácitamente como un argumento de autoridad. No es casual, como era moneda corriente para los juristas latinos, que la *autoría* remita siempre a un ejercicio de *auctoritas*. Nos acercamos a *Tiembra* de forma distinta a como lo haríamos frente a otras escrituras, que a menudo obtienen su *gravitas* porque constituyen mitologías privadas frente a las cuales la lectura desempeña un papel tardío y derivado. En contraste, quienes escriben esos textos no nos conducen por terrenos desconocidos previamente ni descubren para nosotros referentes que nos resulten ajenos. En estas páginas, los gestos y las heridas, los imaginarios y los alientos, las rabias y las derrotas nacen de un horizonte común, e instauran el simulacro de una comunión.

Dicho de otro modo, son palabras que crean proximidades. Y, de forma más radical, cuerpos comunes. Esta idea se encuentra al menos sugerida en la reflexión de Sara Uribe que, por cierto, me parece el momento más estimulante de la antología. La cuestión puede comprenderse mejor si recordamos el trabajo fenomenológico de Edith Stein, en especial sus reflexiones acerca de las posibilidades de la empatía. Al preguntarse cómo le es dado a una conciencia experimentar una vivencia ajena, un dolor o una exaltación que no son originarios para el sujeto, pero terminan por conducirlo a una instancia originaria, Stein observa lo siguiente: "la empatía no tiene el carácter de percepción externa, pero desde luego que tiene algo en común con ella, a saber: que para ella existe el objeto mismo aquí y ahora".

Este "aquí", en parte destruido, y este "ahora", en parte evaporado, se vuelven determinantes. Son los materiales irrevocables de una disputa, en cuyo centro reside la posibilidad de pensar de nueva cuenta el ser en común. Si hay una tendencia a diluir la realidad entre brumas individuales, la mera advertencia de una palabra que irrumpa en un horizonte compartido muestra un carácter urgente. Si existen ejercicios de poder que requieren la atomización de cualquier referente, el hecho de construir testimonios irreductibles a la esfera individual

se torna indispensable. Bajo esta óptica, más allá de los aciertos o las falencias de los textos que lo conforman, *Tiembla* es un libro necesario. Esboza la tentativa de un habla que no sólo surge de una comunidad, sino que la engendra. Un habla que, a decir de Jean-Luc Nancy, es una "ficción fundacional". Un relato que hace posible el espacio común para encontrarnos. U

## LAS NARICES DE GÓGOL

*Rainer Matos Franco*

Al observar un retrato de Nikolái Vasílievich Gógol (1809-1852) nada destaca más que su cabello: oscuro como su capote —según los retratos de Theodor von Möller—, con un corte inusual para la época. Gógol, pues, no sólo innovó en la literatura, sino que se adelantó 80 años a la tendencia capilar femenina del *page boy* de la década de 1920.

Quizá lo segundo que se advierta sean los ojos, pequeños pero penetrantes, anunciando una risa sardónica. O el bigote, no muy prominente pero procurado por su dueño. Acaso la nariz sea menos notable, más allá de la sombra entre su punta y el bozo que impide trazar una frontera.

No obstante, la nariz de Gógol era gigantesca según sus retratos y el daguerrotipo de Serguéi Levitski, tanto que ni siquiera se observan narinas. Pero al leerlo es evidente que sí tenía fosas nasales: entreveradamente Gógol vierte múltiples referencias a olores y narices en la mayoría de sus obras, lo que no cualquiera logra olfatear.

Lo primero que leí de Gógol fue de hecho "La nariz" (1836), que relata cómo una nariz se desprende de su dueño y cobra vida propia. No es extraño que allí se mencione "nariz" 107 veces. Sin embargo, al leer "La avenida Nevski" (1835), advertí que Schiller (de "bastante gruesa nariz"), al discutir con Hoffman, afirma categórico: "¡no la quiero, no necesito la nariz!" Al terminar la discusión, ebrio, Schiller ruega: "¡No quiero la nariz! ¡Córtame la nariz! ¡Aquí tienes mi nariz!" De no aparecer Pirogov, "Schiller se hubiera cortado la nariz". No pude dejar de evocar *La nariz* leyendo esto —y palpar la mía para ver si seguía allí—.

Posteriormente leí *Roma* (1842), descripción abigarrada de la *Caput Mundi*, donde Gógol vivió. Acaso lo menos notorio al deambular por Roma sean las narices, pero él las halla al final, como si olvidara mencionar un obligado *leitmotiv* nasal en sus obras tras contemplar Roma



Theodor von Möller, retrato de Nicolái Vasílievich Gógol, 1840

embelesado. En Roma hay narices que cuelgan "como un hacha", otras representan números de la suerte; el Diablo arrastra a Peppe de su nariz por los tejados. Comencé a oler algo raro en todo esto.

En "El abrigo" (1842), dejando de lado la gran historia de Akaki Akákievich, hay más narices: unas inhalan rapé, otras son "algo encorvadas sin dejar de ser bellas". Incluso se dice que el mayor enemigo de las narices de los petersburgueses que ganan menos de 400 rublos al año es una helada punzante, que ataca "de tal forma las narices sin elección de ninguna especie, que los pobres empleados no saben cómo resguardarse".

Metí las narices en otras obras de Gógol. Confieso que leí "Diario de un loco" (1835) buscando narices. Y sí: el protagonista, cuya escritura avanza junto a su demencia, registra en su diario que el 4 de octubre, al recoger un pañuelo, casi embarra la nariz en el parqué. El 12 de noviembre una perra casi le muerde la nariz al acariciarla (¿por qué no la mano?). El 30 de febrero —el protagonista ya perdió la razón en este punto—, en Madrid, dice que las narices viven en la Luna "y por eso mismo nosotros no podemos ver nuestras narices, porque todas se encuentran en la Luna", temiendo que la Tierra se "siente" en la Luna, "imaginando el tormento que sufrirían nuestras narices". La frase final de "Diario de un loco" es, por si no era claro, "¿Y sabe usted que el rey de Argel tiene un cono debajo de la nariz?"

En "El retrato" (1835) hay tres narices más. En las historias de *Mírgorod* (1835) circulé "nariz", "nasal" y "narina" 37 veces, 27 tan sólo en "Por qué discutieron Iván Ivánovich e Iván Nikíforovich", de 63 páginas —o sea: cada 2.3 páginas hay una "nariz"—. En *El casamiento* (1842) Tecla le asegura a Ágata que la nariz de Baltasar está "en su lugar" (¿dónde más?). En "El lugar encantado" (1832) aparece un rostro en la montaña que tiene nariz "como odre de fragua", con fosas nasales tan enormes que "¡al menos puede verterse una cubeta de agua en cada una!"

En *Almas muertas* (1842) gasté más grafito circulando “nariz” que en las anotaciones, pues se lee 55 veces “nariz”, “nasal” o “narina”. Sin contar “La nariz”, es el texto con más narices en la bibliografía de Gógol, con un protagonismo singular desde cómo el protagonista, Chíchikov, se suena la nariz (“como trompeta”), hasta personajes cuyo desarrollo gira en torno a ella, como Nozdriov. En la era dorada de la literatura rusa ningún personaje tenía un nombre por casualidad. *Nozdriá* (ноздрия) significa literalmente “narina” y Gógol advierte tempranamente que Nozdriov, el señor Narina, “quizá desempeñe un papel muy importante en nuestro poema”:

Nozdriov no podía permanecer en su casa más de un día. *Su fino olfato notaba* a una distancia de diez verstas dónde había una feria, con reuniones y bailes; en un abrir y cerrar de ojos se iba allí, disputaba y alborotaba ante el tapete verde, pues tenía pasión, como todos estos individuos, por las cartas. Como ya hemos visto en el capítulo primero, no jugaba muy honradamente, sabiendo muchos trucos y otras astucias, por lo cual a menudo el juego terminaba con otro juego: o le daban una tanda de puntapiés, o bien le trasquilaban sus pobladas y vistosas patillas, de modo que a veces volvía a su casa con una sola patilla y aun ésta bastante rala. Pero su salud y sus rollizas mejillas poseían tanta vitalidad, que las patillas no tardaban en crecerle, y hasta mejor que antes. Y lo más extraño, cosa que sólo puede suceder en Rusia, después de algún tiempo volvía a reunirse con aquellos amigos que lo habían apaleado, y lo hacía como si tal cosa, y tanto él como sus amigos seguían tan campantes.<sup>1</sup>

Demasiada aventura para un buen olfato. Toda la descripción de Nozdriov surge de cómo percibe un olor. Al sustituir la frase “su fino olfato notaba” por la original, “чуткий нос его слышал” (“su sensible nariz oía”), el cambio es notable. No sólo se deriva de la nariz del señor Narina toda su cotidianidad, sino que además aquélla oía. Su nariz es el sujeto de la oración y del párrafo. La sinestesia acentúa adrede un carácter humano en el cartílago que excede sus posibilidades nasales. Esta alegoría se pierde en varias traducciones, y es en esa expresión de lo ridículo, en los oxímoros y aparentes disparates, donde reside el genio de Gógol.

<sup>1</sup> Nikolái V. Gógol, *Las almas muertas*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2007, pp. 115-116. Las cursivas son mías.



Francis Bacon, *Tres estudios para el retrato de George Dyer*, 1964

Me dediqué a contar las menciones de “nariz/nasal/narina” en toda la obra original en ruso de Gógol.<sup>2</sup> Sin tomar en cuenta “La nariz” (107 menciones), restan 189 menciones de narices repartidas en 25 obras por 11 años (1831-1842); en promedio, 7,5 menciones por texto. Sorprende que casi toda obra de Gógol, sea de 15 o 500 páginas, tenga más de una nariz bien descrita. Es indudable su problema con las narices. ¿Era una fijación ante la largura de la suya?

Otro escritor ruso, Vladímir Nabókov, se percató del misterio nasal en su estudio *Nikolái Gógol* (1944). El libro comienza con la escena de muerte de Gógol el 21 de febrero de 1852: inanición inducida por un sacerdote charlatán, depresión —había quemado desesperado la segunda parte de *Almas muertas*— y un médico que le introdujo sanguijuelas (¿dónde más?) ¡por la nariz! en su lecho de muerte, anécdota que usa Nabókov para examinar narices en la bibliografía. Por él sabemos que Gógol podía tocarse la punta de su nariz con el labio inferior y que escribía sobre ella en sus cartas.<sup>3</sup> Para Nabókov, lejos de una asociación fálica con la nariz —que algo tendrá de verdad—, el leitmotiv nasal era común en ese tiempo, una forma de satirizar y mostrarse “particularmente ruso”.

Como afirma Víktor Vinográdov, en la década de 1830 era usual el tropo nasal en la prosa rusa, incluso con nombre propio: “nasalogía” (*nosologuia*). El número 72 (9 de septiembre de 1831) del *Russkii Invalid* incluye un chiste francés, “La nariz”, la “confesión tragicómica” de un hombre “cuya colosal nariz desviaba la atención de cada detalle de su rostro”.<sup>4</sup> Apareció un año antes de que Gógol escribiera “La nariz” —pu-

<sup>2</sup> Todo el material puede consultarse en la *Biblioteca Electrónica Fundamental* en línea (feb-web.ru), que cuenta con ediciones originales comentadas, bibliografía completa y la historia de cada obra de cualquier escritor ruso.

<sup>3</sup> Vladímir V. Nabókov, *Nikolai Gogol*, Penguin Books, Nueva York, 1971, pp. 1-5.

<sup>4</sup> V. Víktor Vinográdov, “Naturalisticheskii grotesk. Siuzhet i kompozitsiya povesti Gogolia ‘Nos’” en *Poetika russkoi literatury. Izbrannye trudy*, Nauka, Moscú, 1976, p. 7.



Nicolái Gógol en un daguerrotypo de Serguéi Levitski, 1845

blicada en 1836—, cuando ya describía narices. De hecho, se repite el chiste en “Moría un farol” (1832), que describe la nariz de un personaje como “continuación de sí mismo”. Incluso Nikolái Chernyshevski dijo que “La nariz” de Gógol aludía a “un conocido chiste”.<sup>5</sup>

Vinogradov también cita literatura extranjera coetánea de Gógol como posible influencia, por ejemplo, *Elogio a la nariz* de Heinrich Zschokke (traducido en 1831 en *Moldá*, suplemento de la gaceta *Teleskop*), que resalta la importancia de la nariz y el efecto tragicómico de perderla. En 1832, también en *Russkii Invalid*, se publicó “Panegírico a la nariz” de V. I. Karlhof, que describe cómo “con la pérdida de la nariz se pierde la dignidad humana”,<sup>6</sup> moraleja de *La nariz* de Gógol, y en 1835-

1836 apareció *Mullá-Nur* de Aleksandr Bestúzhev “Marlinski”, con metáforas nasales importantes.<sup>7</sup> Influencias tempranas sobre estas obras podrían ser *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767; publicado en Rusia en 1804-1807) de Laurence Sterne y *Hajji Baba* (1824-1832) de James Morier, donde ya hay sátiras nasales.<sup>8</sup> Es mucha coincidencia la aparición de estos textos en gacetas rusas al tiempo que Gógol mencionaba ya narices por doquier.

Esta fijación merece respuestas nada fáciles. Simon Karlinsky insinuó que Gógol era homosexual y, por ende, cada nariz tiene asociación fálica.<sup>9</sup> Acaso vivía acomplejado con su larga nariz y disolvió el trauma en la *nasalogía* de su tiempo adaptada a su obra. Como sea, el genio de Gógol es único. *La nariz* ha sido elogiada por muchos, desde Aleksandr Pushkin hasta Dmitri Shostakóvich, quien le hizo justicia en su primera ópera, *La nariz* (1928). Andréi Biély, en su obra maes-

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>6</sup> Ilyia Reiderman, “Gogol kak postmodernist”, *Doksa. Zbirnyk naukovyj prats z filosofii ta filologii*, vol. 10, Universidad Nacional de Odesa, Odesa, 2006, p. 138.

<sup>7</sup> Tatiana Pavlovna Savchenkova, “Russkaya romanticheskaya antropologiya 1830-j gg. i stijotvorenje P. P. Yershova”, *Filologicheski Nauki. Voprosy teorii i praktiki*, Gramota, Tambov, 2013, p. 142.

<sup>8</sup> V. Víktor Vinogradov, *art. cit.*, pp. 5-7 y 26.

<sup>9</sup> Simon Karlinsky, *The sexual labyrinth of Nikolai Gogol*, Harvard University Press, Cambridge, 1976. Cf. la reseña de John Fennell en *Russian Review*, vol. 36, no. 4 (1977), pp. 526-528.

tra *Petersburgo* (1913), hace clara referencia a las narices de Gógol en tres párrafos distintos. Cito el primero:

Pasaban rápidamente los rostros ensimismados; murmuraban las aceras y hacían resonar las pisadas; arrastraban sus chanclos los transeúntes; navegaba solemne una nariz mezquina. Desfilaban narices en gran cantidad: narices aquilinas, de pato, de gallo, verdosas, blancas; desfilaba por aquí incluso la ausencia de toda nariz.<sup>10</sup>

Una década después, Yevgueni Zamiatin describió de manera similar, gogoliana, varias narices en *Nosotros* (1921), que cobró fama como antecedente directo de las obras más aclamadas de Aldous Huxley y George Orwell, *Un mundo feliz* (1932) y *1984* (1949), donde un Estado totalitario dirige casi todo y los seres humanos son piezas indistinguibles entre sí. Zamiatin, en obvia referencia a Gógol, sugiere que en el futuro distópico lo único que distingue a una persona de otra es la nariz y que incluso eso debe igualarse:

Con una brusquedad inusual para mí dije:

—Nada de “por desgracia”. La ciencia progresa, y es evidente, si no ahora, dentro de cincuenta o cien años...

—Hasta las narices serán iguales...

—Sí, las narices también —yo ya casi gritaba—. Desde que haya un motivo para la envidia... Desde que yo tenga la nariz achatada y otro la tenga...

—Bueno, si es por la nariz, la suya es incluso “clásica”, como se decía antiguamente.<sup>11</sup>

Gógol, al igual que Pushkin, murió como uno de sus propios personajes: de forma ridícula y triste a la vez. Es muy revelador que las sanguijuelas que devoraron su nariz en sus últimas horas de vida terminaran por matarlo: como si no pudiese vivir sin ella.

Distraído en la magnífica prosa gogoliana, en la sátira implacable y en la exposición de la existencia mediocre e irrisoria de sus personajes, el lector de Gógol quizá no advierte la constante nasal en su obra. No deja de ser curioso que pocos se hayan percatado de ello, pues quien lea a Gógol tiene esa constante, literalmente, ante sus narices. **U**

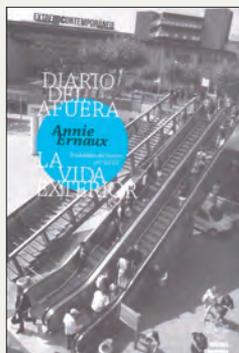
<sup>10</sup> Andréi Biély, *Petersburgo*, trad. de Rafael Cañete Fuillerat, Akal, Madrid, 2009, p. 26.

<sup>11</sup> Yevgueni Zamiatin, *Nosotros*, traducción de Alejandro Ariel González, Hermida, Madrid, 2016, p. 16.

# DOS LIBROS DE ANNIE ERNAUX

## NO HAY VERDAD INFERIOR

César Ramiro Vásquez



Milena Caserola,  
Buenos Aires, 2015

La literatura no es extranjera al trauma, de allí viene su significación, pues nada le es indiferente. Para Annie Ernaux (Normandía, Francia, 1940), lo real nunca es visible inmediatamente; por ello la verdad no es un acto de posesión, es un movimiento. Dejar de cerrar los ojos ante la vergüenza, ante la agresión de la indiferencia; escribirlas para desencadenarse. Lo que no es considerado suficientemente noble para ser artístico rompe con un esteticismo estéril.

En un mundo anterior a la desindustrialización y a la paulatina abolición del trabajo asalariado, una familia de obreros de Normandía trata de salir de la pobreza y llega a abrir una pequeña mercería en su ciudad. Las posibilidades de otra vida están cifradas en su hija. Annie y su familia se encuentran con la violencia callada del elitismo; ése es el núcleo de sus primeros libros. El Pavese de *El bello verano* (1949) o de *La luna y las fogatas* (1950), Pierre Bourdieu desmontando el elitismo cultural, Simone de Beauvoir como una revelación, le harán ver que excluirse del mundo es un privilegio. En *La mujer helada* (1981), una carrera universitaria y luego la docencia, pero constantemente bloqueadas por el matrimonio y la maternidad, desembocan en el absurdo y la angustia. Pero Ernaux ya está en el campo dominante; el precio, los grilletes invisibles de la alienación, y la escritura será su ganzúa, dúctil y acerada. *La vergüenza* (1997) arranca con la imagen que la ha seguido desde los doce años: su padre tratando de matar a su madre en medio de una discusión. Nada vuelve a ser igual después de leer *El acontecimiento* (2000); su aborto clandestino cuando era estudiante y abortar todavía era ilegal en Francia.

¿Cómo narrar una vida como la de su padre, asfixiada por la necesidad? Un producto artístico o intelectual lo excluiría, incluso después de muerto. Todos sus esfuerzos fueron para que ella nunca se sintiera desplazada como él por su origen obrero y campesino. Aunque la diferencia entre el trabajo manual y el intelectual es falsa, diferenciarlos es la base de la expoliación. Al usar las manos se piensa. Un movimiento corporal —cortar madera y martillar para una silla, cargar cajas, bailar— se produce en conjunción con la mente. Pero en el trabajo intelectual es más fácil hacer trampa. En el trabajo manual, el fraude es evidente si la silla no resiste al uso. “Puede ser que escriba porque no

teníamos nada que decirnos”, dice la narradora. La elección de Ernaux es deliberada; un lenguaje aparentemente plano, pero cargado de complejidad. La sencillez es muy difícil de lograr. Ernaux escribe *El lugar* (1983) para vengar a su padre.

Una forma es una mirada. Desde niña supo que su familia no era normal. En *Una mujer* (1987), su padre lava los platos y cocina, cultiva una huerta en el patio, tiende a la melancolía y la angustia, la lleva y la trae en bicicleta de la escuela, le habla en un *patois* que la avergüenza. Su madre es la ley y la serenidad, los corrige, administra el negocio, atiende a los clientes, va a misa, inicia a su hija en la lectura y la alienta en sus estudios. Ése es el recuerdo que no coincide con el de la mujer enferma de Alzheimer. “No puedo salir de esta oscuridad”, le escribe a su hija en un momento de lucidez.

“En el metro, un chico y una chica se hablan con violencia y se acarician, alternativamente, como si no hubiera nadie a su alrededor. Pero



Escultura arquitectónica de una cara



Cabaret Voltaire,  
Madrid, 2016

es falso: de tiempo en tiempo miran desafiantes a los viajeros. Me digo que la literatura para mí es esto." Si algo se puede fotografiar, no vale la pena escribir sobre ello. *Diario del afuera* (1993) —traducido brillantemente por Sol Gil— son las anotaciones de lo visto y escuchado en estaciones de tren, en el supermercado, al caminar por la calle, en las escaleras eléctricas de los centros comerciales, en los salones de clase. "Partir, partir, ¿no estás contento dónde estás? Piedra que rueda no atrapa musgo." Esos momentos que escapan a la prisa y al ensimismamiento, pero que son reveladores del malestar, del derrumbe. Narrar es bifurcar; desplazar los significados hacia un nuevo decir, la esterilidad de la línea recta es la publicidad.

1958, Annie tiene dieciocho años y va como supervisora a un campo vacacional. Casi nunca se tiene un buen recuerdo de la primera vez. Si se trata de enterrar un recuerdo, un desvirgamiento fallido, por ejemplo, se vuelve más fuerte. *Memoria de chica* (2016) cava en una ley sexual no escrita: si se quiere descubrir el placer con intensidad, la iniciación suele ser el comienzo de un castigo. Sólo se permite el deseo en la subyugación, la culpa y la dependencia. ¿Cómo funciona la exclusión en el patio de la escuela, en el campamento de verano, en los corredores de la facultad, y luego en la vida adulta? Las dudas iluminan más que un juicio. Para Ernaux "lo que cuenta no es lo que sucede, sino lo que hacemos con lo que sucede". "En el fondo, sólo hay dos tipos de literatura, la que representa y la que busca, ninguna vale más que la otra, salvo para aquel que escogió entregarse a una antes que a la otra."

Las memorias tienden a embellecer el pasado. La autoficción idealiza subjetividades que se consideran únicas por su padecer, pero la apariencia niega toda alteridad. Carecen de piel, son la negación de la experiencia. La velocidad delata estancamiento y desesperación. Impotencia, rencor, autocensura; eso es el *management* al tratar de tomar el control de la dialéctica para vaciarla de significación. La literatura nada tiene que ver con la comunicación, es improductiva. Ernaux atraviesa su cuerpo, no hay biografía, sino la escritura como un proceso de demolición. Mientras más se habla de la violencia, más cerca se está de la belleza. "Quiero vengar a mi raza", escribe Ernaux. **U**

# EL SALVAJE

## GUILLERMO ARRIAGA

### FORMA Y TÓTEM

Eloy Urroz

Al iniciar *El salvaje* de Guillermo Arriaga, uno supone que irá avanzando de manera lineal, más o menos cronológica, más o menos convencional. De hecho, la historia arranca con el nacimiento de Juan Guillermo, protagonista y narrador de una de las dos historias —o pilares— que sostienen todo el inmenso artefacto. Sólo hasta aquí —en el tema del nacimiento del héroe—, *El salvaje* es deudora de una estirpe que viene desde *David Copperfield* y sigue hasta *Midnight's Children*, dos novelas igualmente monumentales. Sin embargo, esta falsa linealidad pronto da un giro; la forma de *El salvaje* va a oscilar a partir de dos momentos axilares en la vida del protagonista: primero, cuando Juan Guillermo tiene 14 años y pierde a su querido hermano Carlos, y, segundo, a sus 17, cuando ya fallecidos sus padres, se da a la tarea de planear la venganza de los asesinos de su hermano mayor, los llamados “buenos muchachos” o Jóvenes Comprometidos con Cristo, suerte de remedo del llamado MURO, movimiento de ultraderechas católico, brazo del infamante Yunque de los años setenta. En este sentido, pues, la novela deja de ser lineal para volverse formalmente helicoidal. Pero ¿qué quiere decir helicoidal? Que sus innumerables capítulos y segmentos de capítulos funcionan como aspas o hélices de un motor o dínamo que no hacen sino volver, una y otra vez, al mismo punto de partida. Estas cuchillas que entran y salen incesantemente irán, poco a poco, insuflando al lector una falsa sensación de continuidad, cuanto que ésta casi no existe: la narración, como digo, vuelve una y otra vez sobre sus dos ejes, esos dos momentos pivotaes en la vida de Juan Guillermo —a sus 14 y a sus 17 años, edad en que pergeña su venganza contra Humberto, cabecilla de los “buenos muchachos”—. El inesperado hallazgo narrativo de esta forma (casi una cinta de Moebius) dota, en mi opinión, a *El salvaje* de un efecto alucinante a la vez que pavoroso. Y esto es así pues la *kinesis* de estas aspas o segmentos a lo largo de más de 700 páginas irá siempre *in crescendo*, creando con ello un efecto de alucinación colindante con la irrealidad. Sí, el efecto kinético nos empuja, paradójicamente, a dudar de su realidad, incluso de su posibilidad, que no de su verosimilitud, la cual en todo momento



Alfaguara, México, 2016

se sostiene. El lector no termina de entender cómo una novela *dura-mente* "realista" (e incluso tremendista como eran las de Camilo José Cela) puede disgregarse, paulatina e imperceptiblemente, hacia pasajes más bien improbables, por no decir "fantásticos". Aunque *El salvaje* no apuesta jamás a "lo fantástico" —y aunque sea, sobre todo, una novela violenta y descriptiva—, de hecho, lo es siempre. En concreto, me refiero al larguísimo periodo —unas 200 páginas— en que Colmillo, mascota de Juan Guillermo, se ha posesionado literalmente de la casa (¿un tributo a "Casa tomada" de Cortázar?). Colmillo es de una ferocidad incalculable. Ni siquiera el bozal lo detiene. No puede salir a la calle a riesgo de atacar a cualquiera. King, el otro amado perro de Juan Guillermo, está aterrorizado desde la llegada de Colmillo: se ha escondido en la habitación del difunto Carlos en el segundo piso. Prefiere no salir ni comer, antes que acercarse a la planta baja donde Colmillo se pasea, fieramente, encadenado. Chelo, la novia de Juan Guillermo, también le teme. Colmillo ha destruido los muebles de la sala, las lámparas y macetas, las mesas y los adornos, la cocina y los utensilios. Y esto ocurre frente a la mirada impávida de Juan Guillermo, a quien no le importa vivir entre las heces hediondas, la peste y el desastre de Colmillo por doquier. Su objetivo es sólo uno: someterlo, domesticarlo, lo cual no ocurrirá sino hasta que conozca (ya tarde en la novela) al domador de fieras, ex cirquero, Sergio Avilés, quien le informa que Colmillo no es un perro (como todos creíamos hasta este momento), sino literalmente un lobo salvaje. El equívoco (¿Colmillo es perro, cruza de perro con lobo o simplemente lobo?) recuerda el archifamoso pasaje del yelmo, bacía o baciyelmo de *Don Quijote*, lo que asimismo provee de una rica ambigüedad al discurso filosófico de la novela. No sólo esto: el equívoco permite que el lector navegue por cientos de páginas de alucinada narración cuasifantástica sin entender la conexión entre los dos relatos paralelos que conforman *El salvaje*. Por un lado, ya lo dije, tenemos la meticulosa descriptividad de los hechos narrados por Arriaga, donde nada pasa de largo y donde todo tiene como fin asentar el "realismo crudo" del texto, y, por otro, hallamos *la improbabilidad* de que un lobo viva en tu casa por meses y que de pronto aparezca un cirquero empeñado en domesticarlo. Arriaga logra conciliar los dos planos. En otras palabras, le creemos al narrador.

El segundo pilar de *El salvaje* no es menos delirante que la historia de Juan Guillermo, Colmillo y su tramada venganza contra los Jóvenes Comprometidos con Cristo. Se trata del pormenorizado relato de Amaruq, un joven cazador de lobos del Yukón —en el noroeste más



Grabado alemán, 1764

inhóspito de Canadá—, obsesionado con matar a Nujuaqtutuk, el lobo alfa de una jauría que lo ha conducido a las postrimerías de la sinrazón y la muerte. Al igual que el capitán Ahab, Amaruq pierde la noción de la realidad conforme se adentra en su trineo por las estepas y montañas heladas del Yukón. Amaruq soslaya el riesgo que conlleva su empresa, por lo que, poco a poco, se ve arrastrado por su obsesión, al grado de que, en cierto momento, comprende que ya no volverá a la civilización, comprende que está sentenciado a muerte. El precio a pagar por haber cazado a Nujuaqtutuk, es el de ofrendar su vida por él. El suyo es, pues, un viaje alucinante hacia sí mismo y su postrer identificación con el lobo, es decir, con el “salvaje”, que así se traduce la palabra en inuktitut:

Ahora ese lobo y él estaban hermanados. Dentro de sus venas corría su saliva. Sí, ese lobo era su dueño. Lo había trastornado. Lo había perseguido hasta los helados páramos del norte [...] Había llegado al límite mismo de la muerte. Debía matar a Nujuaqtutuk en cuanto pudiera. Comer su carne, vestir su piel, fabricar un cuchillo con sus huesos. Debía mirar como Nujuaqtutuk, intuir como Nujuaqtutuk, respirar como Nujuaqtutuk (p. 253).

Sin embargo, hacia el final, cuando lo haya cogido en el cepo de un claro del bosque y lo deje desangrarse por días, cuando por fin el macho alfa se haya rendido a sus pies, Amaruq tiene una insólita epifanía: el lobo es él mismo, ambos son el salvaje, pues, de cierta (totémica) manera Nujuaqtutuk es también su abuelo fallecido y reencarnado en el animal. Así se lee esto en la novela: “ella [la madre de Amaruq] estaba convencida de que su padre, el abuelo de Amaruq, se había transmutado en Nujuaqtutuk y que por eso su hijo lo había seguido tan lejos” (p. 459).

El relato de Amaruq y Nujuaqtutuk es uno de los más espeluznantes que haya tenido ocasión de leer, algo por demás inusual y anómalo en nuestras letras: un novelista profunda y esencialmente mexicano como Arriaga, escribiendo la historia de un indio inuktitut del Yukón, cazador de lobos. Su odisea abarca la mitad de la novela y es, formalmente, similar a la historia de Juan Guillermo: nada avanza en ella, Amaruq parece caminar en círculos, volver sobre sus pasos en la nieve una y otra vez, el suyo es —acaso de manera mucho más ostensible— un movimiento helicoidal por las montañas, desfiladeros, páramos y cordilleras nevadas, completamente solo y a la deriva, con una idea fija en la mente: atrapar a Nujuaqtutuk. Cazarlo es, en cierta forma, convertirse en él tanto como devorar la carne de Cristo o la carne de Orfeo es convertirse en el mismo dios que se ha ofrendado.

Hacia el final, cuando Amaruq haya elegido no matarlo —lo cual implicará otra nueva odisea, tan arriesgada y enloquecida como la primera—, el joven cazador encontrará la muerte en un desfiladero y con ello la historia del lobo alfa se conectará indefectiblemente con la de Juan Guillermo, ese huérfano de la Ciudad de México, dueño de un lobo que, piensa equivocadamente, es un perro. En realidad, su mascota, ésa que ha heredado de sus vecinos, los Prieto, no es otro que el temible cachorro —cría de Nujuaqtutuk y Pajamartuq— llamado Colmillo, el cual llegó a la Ciudad de México siendo apenas un recién nacido.

*El salvaje* es, pues, dos novelas, pero no dos novelas distintas, sino dos novelas trenzadas, ambas recorriendo un espacio en espiral, acaso semejante al espacio y tiempo de Giambattista Vico. Uno de sus mayores logros es que, aunque ambas corren paralelas y alternadas, el lector no acaba de identificar su obvia conexión sino hasta muy entrada la narración, una estrategia similar a la de sus guiones de película, en especial *Amores perros* y *21 gramos*. Ni siquiera teniendo ambos relatos frente a sus narices, el lector más perspicaz y avezado consigue adelantar qué tiene que ver la historia del huérfano Juan Guillermo y su venganza contra los Jóvenes Comprometidos con Cristo en una desangelada Ciudad de México de los años setenta con la del joven inuktitut Amaruq y su búsqueda del lobo alfa en las montañas del Yukón. Su segundo gran atributo es, asimismo, su forma helicoidal, de idas y venidas, de afiladas aspas que simulan avanzar en el tiempo, pero que no hacen sino ahondar —calar— cada vez más profundo en la historia misma de la venganza y la reconciliación. ¿Cómo consigue Arriaga escribir una novela vitalista de tal envergadura con una forma donde el tiempo parece casi no avanzar? He allí el mayor reto del autor. **U**

## NUESTROS AUTORES



**Yásnaya Elena  
Aguilar Gil**

(Ayutla Mixe, 1981) forma parte del Colmix. Ha colaborado en proyectos sobre divulgación de la diversidad lingüística y proyectos de atención a lenguas en riesgo de desaparición. Se ha involucrado en el desarrollo y traducción de material escrito en mixe y en la creación de lectores mixehablantes.



**María  
Auxiliadora  
Álvarez**

(Caracas, 1956) ha publicado libros de poesía como *Piedra en :U;*, *El eterno aprendiz* y *Mis pies en el origen*, y los libros de ensayo *Experiencia y expresión de lo inefable*, *La poesía de San Juan de la Cruz*, y *Fino animal de sombra*. *De la antigua mística a la escritura urbana*. Enseña literatura en Miami University, Oxford, Ohio.



**Alberto  
Blanco**

(Ciudad de México, 1951) desde 1979, cuando apareció *Giros de faros*, ha publicado 33 libros de poesía en México y 15 en otros países; diez más con sus traducciones de poesía y otros tantos de ensayos sobre artes visuales. Por *El canto y el vuelo* obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia 2017. Sus poemas han sido traducidos a veinte idiomas.



**Aura  
García-Junco**

(Ciudad de México, 1988) estudió letras clásicas en la UNAM. Escribe narrativa. Ha sido becaria en el programa Jóvenes Creadores del Fonca, la Fundación para las Letras Mexicanas y la residencia Under the Volcano.



**Emilio  
Hinojosa  
Carrión**

(Ciudad de México, 1984) es compositor y artista sonoro. Estudió en el Conservatorio Chaikovsky. Trabaja con archivos de música religiosa y en colaboración con artistas visuales. Forma parte del proyecto [www.vanosonoro.com](http://www.vanosonoro.com)



**Corinna  
Ada Koch**

estudió Bellas Artes. Dirigió el departamento de fotografía del semanario *Der Freitag* y coeditó la colección Círculo de Arte del Conaculta. Su proyecto *El status quo* será publicado por Editorial Herder en 2018.



**Regina  
Lira**

es doctora en etnología y antropología por la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, profesora de movimientos indígenas y campesinos en el siglo XIX, e integrante del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM.



**Rainer  
Matos Franco**

es internacionalista por El Colegio de México y maestro en Estudios de Rusia y Eurasia por la Universidad Europea de San Petersburgo. Colaborador frecuente en *Istor* (CIDE), *Nexos* y *Este País*, es autor de *Historia mínima de Rusia*.



**Carlos  
Mondragón**

es historiador por la UNAM, maestro por la School of Oriental and African Studies de Londres y doctor por la Universidad de Cambridge. Profesor de la UNAM y del Centro de Estudios de Asia y África en El Colegio de México, desde 2010 es titular de proyecto para la Oficina de Conocimiento Indígena y Política Ambiental de la UNESCO.



**Philippe Ollé-Laprune**

(París, 1962) es editor, escritor y promotor cultural. Dirigió la oficina del libro de la Embajada de Francia en México y fue director-fundador de la Casa Refugio Citlaltépetl y de la revista *Líneas de fuga*. Actualmente coordina la red ICORN en América Latina y es locutor del programa radiofónico "Acentos" en Opus 94.



**Pablo Raphael**

(Ciudad de México, 1970) es doctor en humanidades por la Universitat Pompeu Fabra. Por *Agenda del suicidio* recibió el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen; es autor de la novela *Armadura para un hombre solo* y de *La fábrica del Lenguaje, S.A.*, finalista del Premio Anagrama de Ensayo 2011. Es director del Instituto de México en España.



**Gonzalo Sevilla**

(Madrid, 1996) estudió economía y periodismo entre Madrid, Pekín y Copenhague. Fue subdirector de la revista universitaria *La Mecha*. Trabaja como becario en la embajada española en Sofía y es uno de los fundadores de "El oficio del escritor", un proyecto de entrevistas a escritores.



**Alicia Sandoval Perea**

(Pachuca, 1991) estudió ciencias de la comunicación, con especialidad en periodismo, en la UNAM. A partir de sus entrevistas realizadas al compositor mexicano Mario Lavista, El Colegio Nacional publicó el opúsculo *13 comentarios en torno a la música*.



**Jorge Solís Arenazas**

(Ciudad de México, 1981) es editor, escritor y productor sonoro. Su trabajo puede encontrarse en [www.vanosonoros.com](http://www.vanosonoros.com)



**Eloy Urroz**

(Manhattan, 1967) es autor de nueve novelas, entre las que destacan *Las Rémoras*, *Fricción*, *La mujer del novelista* y *Demencia*; además de cinco libros de poesía y seis de crítica literaria, tales como *Las formas de la inteligencia amorosa: D. H. Lawrence* y *James Joyce*, *La trama incesante* y *El ensayo del arte*.



**César Ramiro Vásconez**

(Quito, 1980) hizo estudios de letras y edición en la Universidad de Buenos Aires. Fue jefe de redacción de *La Comunidad Inconfesable*. Es autor del libro de poesía *Aldaba* y de la novela *Tierra tres veces maldita*. Ha traducido *Este no es un cuento*, antología de relatos de Denis Diderot, y *Sobre Marcel Schwob*, una selección de los diarios de Jules Renard.



**Ángel Vargas**

(Acapulco, 1989) estudió letras hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es autor de *Díptico*, *A pesar de la voz*, *Límulo* y *El viaje y lo doméstico*. Ha sido beneficiario del PECDA Guerrero, del Programa de Jóvenes Creadores del FONCA y actualmente de la Fundación para las Letras Mexicanas.



**Denis Wood**

(Cleveland, Ohio, 1945) es un artista, autor y cartógrafo. Su libro *The Power of Maps* (1992) ha sido el eje del surgimiento de una "nueva cartografía", donde establece que los mapas deben redefinirse como documentos socialmente construidos basados en códigos semióticos consistentes.