

VEKA DUNCAN  
SEND NUDES

CARLOS VELÁZQUEZ  
SHE PAST AWAY

LUIGI AMARA  
EL HUECO DE LA ALMOHADA

NÚM. 331 SÁBADO 11.12.21

# El Cultural

[ Suplemento de **La Razón** ]

## TIEMPO DE FUNDACIÓN

LA SAGA MEXICANA  
DEL NICAN MOPOHUA

ÁLVARO ENRIGUE

TENOCHTITLAN,  
1550: EL MAPA

RODRIGO MARTÍNEZ BARACS



Coatlícue, detalle, siglo XV. Museo Nacional de Antropología > Arte digital > A partir de foto de Luidger / commons.wikimedia.org e imágenes en apkpure.com y freepik.es > Staff > La Razón

POR QUÉ ESCRIBIÓ JOSÉ DONOSO • FEDERICO GUZMÁN RUBIO

Dos momentos fundamentales de nuestra identidad como país constituyen el tema de esta edición decembrina. Para comenzar, damos la bienvenida al narrador y ensayista Álvaro Enrigue en las páginas de **El Cultural**. Como el investigador que también es, aborda un pasaje definitivo para el devenir de México: el sincretismo de su herencia prehispánica y novedad colonial, cristalizado en la expresión del Nican Mopohua. Escrito en nahua clásico, este relato sobre las apariciones de la Virgen de Guadalupe ante Juan Diego detonó un "culto universal" y fue el comienzo —nada menos, afirma— de lo que hoy llamamos literatura mexicana.



## LA SAGA MEXICANA

# DEL NICAN MOPOHUA

ÁLVARO ENRIGUE

@EnrigueAlvaro

Cuando me enteré de que la versión manuscrita más antigua del *Nican Mopohua* está en Nueva York, corrí a la Biblioteca Pública, que lo conserva. Es un poema, una fábula, un cuento con tramos de un poderío lírico que me deslumbraba. Y es un texto conmovedor: el registro de una sensibilidad perdida en la que el mayor signo de respeto es la temura.

EN UNA DE SUS ESCENAS mejor conocidas —y la más castigada por el sentimentalismo idiota de los medios masivos—, un ejidatario de Cuautitlán conversa con la madre de los dioses que se le ha aparecido en el novedoso avatar de la Virgen María. Él reconoce su dignidad divina llamándola: "Hija mía, la más pequeña, mi muchachita".<sup>1</sup> Es cursi, por supuesto, pero Rubén Darío o Gabriela Mistral eran cursis sin boleto de regreso y eso no demerita ni su influencia ni su genio. Y a diferencia de sus poemas, el *Nican Mopohua* tiene un fondo cuyas opacidades están lejos de haber sido descifradas. Sí, es cursi que un señor le diga "hija mía, la más pequeña" a la madre de Dios o de los dioses —según como queramos leer el texto—, pero es sobre todo raro, ajeno, en realidad inexplicable.

Copí en una tarjeta el número de la colección de documentos en que está guardado y se lo tendí a la jefa de custodia de manuscritos de la Biblioteca Pública, que no podría ser más gringa de lo que es. Miró la tarjeta y mi airosa credencial de profesor y me dijo, sin consultar su computadora: "¿Quiere ver el *Nican Mopohua*?". Yo le respondí con otra pregunta: "¿Sabe qué es el *Nican Mopohua*?". Hizo un gesto de impaciencia y añadió: "Se lo puedo traer si cumple los protocolos, pero le falta la primera página, porque está expuesta con los Tesoros de la Biblioteca".<sup>2</sup> "¿Dónde están esos tesoros?", pregunté. "En el lobby", me dijo. Bajé a verlos en lo que se comenzaban a mover los engranajes de la burocracia del conocimiento.

La primera página del manuscrito está desplegada en el centro del primer salón de la muestra, a la derecha de la copia a mano que hizo Jefferson de la Constitución de Estados Unidos. También tienen expuesto ahí el mapa Núremberg de Tenochtitlan y la primera edición de la *Respuesta a sor Filotea de sor Juana* —es un salón que marea. La posible validación que esto supone es, por supuesto, más divertida que necesaria, pero también

revela la universalidad del peso gravitacional del *Nican Mopohua*: es el sol secreto de un sistema planetario que gira en su torno y ese sistema planetario se llama América.

No exagero cuando señalo su poder lírico. La Virgen de Guadalupe está por aparecersele a Juan Diego —el único santo que nos ha dado Cuautitlán— y el poeta establece las coordenadas históricas de lo que va a contar. La acción sucede, como todo el mundo sabe, al pie del cerro del Tepeyac —justo donde hoy está la capilla del Pocito—, que era el paso obligado a México para los habitantes de las comunidades del norte.<sup>3</sup> Aquí los versos con que arranca, después de un prólogo muy breve —la traducción es la de Miguel León Portilla—:

Y a diez años  
de que fue conquistada el agua,  
[el monte,  
la ciudad de México,  
ya reposó la flecha, el escudo,  
por todas partes estaban en paz  
en los varios pueblos.  
No ya sólo brotó,  
ya verdea, abre su corola  
la creencia...<sup>4</sup>

Foto ▶ Daniel Mordzinsky

DIRECTORIO

**El Cultural**  
[Suplemento de La Razón]

**Roberto Diego Ortega**

Director

@sanquintin\_plus

**Julia Santibáñez**

Editora

@JSantibanez00

Twitter:  
@ElCulturalRazon

Facebook:  
@ElCulturalLaRazon

CONSEJO EDITORIAL

Carmen Boullosa • Ana Clavel • Guillermo Fadanelli • Francisco Hinojosa • Fernando Iwasaki  
Delia Juárez G. • Mónica Lavín • Eduardo Antonio Parra • Alberto Ruy Sánchez • Carlos Velázquez

Director General Editorial ▶ Adrian Castillo Coordinador de diseño ▶ Carlos Mora Diseño ▶ Andrea Lanuza

Contáctenos: Conmutador: 52606001. Publicidad: 52500078. Suscripciones: 52500109. Para llamadas del interior: 018008366868. Diario La Razón de México. Nueva época, Año de publicación 12

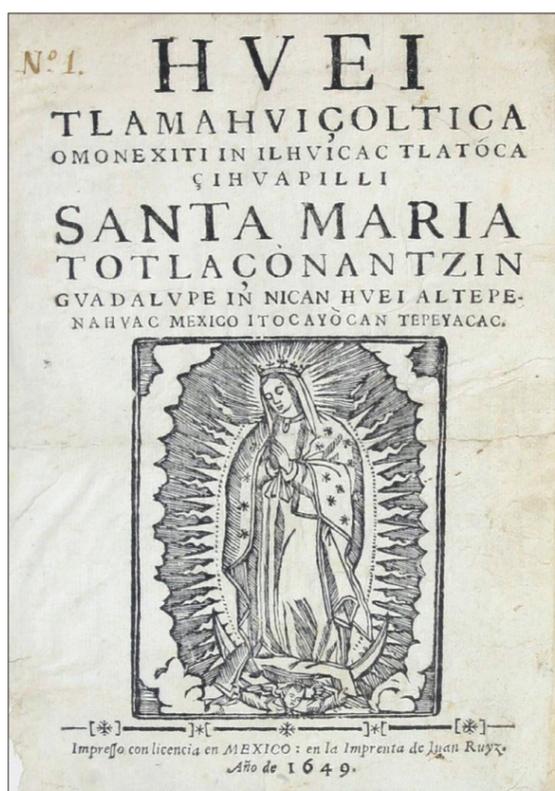
El *Nican Mopohua* está escrito en nahua clásico y es anterior en casi cien años al apogeo barroco —cuando se publicó como libro. Aún no es conceptual, no alza imágenes oponiendo términos contradictorios —“fuego a quien tanto mar ha respetado”, el agua y la lumbre de Quevedo—, sino complementarios: “ya reposó la flecha, el escudo”: se terminó el sitio de la ciudad. O “ya verdea, abre su corola la creencia”: maduró la fe.

Como la poesía antigua del centro de México, éste es un texto lleno de difrasismos —la figura retórica puesta en circulación por Ángel María Garibay para definir el más común de los tropos nahuas.<sup>5</sup> Propone dos términos que al complementarse evitan mencionar un tercero, que se infiere. Hay difrasismos célebres: “el agua y el fuego” son la guerra sagrada. Guillermo Ortiz de Montellano recuerda uno precioso en el estudio que acompaña a su versión del *Nican Mopohua*: “la niebla y el humo” alude a la fama.<sup>6</sup>

Los difrasismos no suponen una figuración explosiva, como la barroca, sino una poética de la contención y el diálogo: ciertos sustantivos se difieren y desanudar su significado depende del lector. Reclaman a un grupo que ha aprendido el código y lo conserva para pasárselo de memoria a la siguiente generación. “Operan”, dice Ortiz de Montellano, “de una memoria a otra”.<sup>7</sup> El poema es un juego. No es de quien lo compone, sino de quien lo trabaja. De ahí que el *Nican Mopohua* no tenga un autor identificado en el texto, aunque su atribución tradicional a Antonio Valeriano parece correcta.

Se llama así porque así empieza: “*Nican mopohua motepana inequenin yancuican huei tlamahuiçoltica*”, es decir, “Aquí se relata, se pone en orden, como hace poco, de manera portentosa...”.<sup>8</sup> La edición príncipe del texto está en nahua, sin traducción al castellano. La publicó Luis Lasso de la Vega, párroco del templo de Guadalupe, y la imprimió Juan Ruiz en la ciudad de México en 1649 —más o menos un siglo después de que el original fuera escrito. El volumen llevaba en la portada el título *Huei tlamahuiçoltica*, “El portentoso”.<sup>9</sup> Venía de un texto que pudo ser el original o una copia a mano. Esas copias a mano debieron circular lo suficiente durante los cien años anteriores a su impresión como para que al publicarse no se desestabilizara el nombre con que la gente ya lo conocía: *Nican mopohua*, “Aquí se cuenta”. El original de puño y letra de Valeriano está perdido. El manuscrito más antiguo que se conserva, el de la Biblioteca Pública de Nueva York, es una copia<sup>10</sup> y está escrito en papel fabricado en España entre 1550 y 1600.<sup>11</sup>

El texto perdido es anterior, pero no por mucho. Fue escrito después de 1531 —año en que el mismo documento data las apariciones de Guadalupe— y antes de 1572, cuando su probable autor, Antonio Valeriano, dejó su trabajo académico en el Colegio Imperial de la Santa Cruz de Tlatelolco para asumir el puesto de gobernador de Azcapotzalco. No hay documento que compruebe su autoría, pero Carlos de Sigüenza y Góngora, quien heredó



La edición de Luis Lasso de la Vega, *Nican Mopohua, Hvei tlamahviçoltica*, 1649.

el original de Fernando de Alva Ixtlixóchitl y era un archivista obsesivo, hizo la atribución y no hay por qué dudar de ella.<sup>12</sup> Todo cuadra.

ANTONIO VALERIANO, además del más famoso y respetado de los latinistas nahuas graduados del Colegio de Tlatelolco, fue de joven un informante de Sahagún. Era un personaje interesante. Fue parte de la generación que creció inmediatamente después de la caída de Tenochtitlan, antes de que la burocracia imperial se volviera realmente operativa. Un momento en que la migración de europeos al territorio bautizado por Cortés como Nueva España —nombrar no era su fuerte, no sólo llamó de la forma menos imaginativa a Mesoamérica, también le puso “Martín” a todos sus hijos—, todavía venía del Caribe, era poca y pasaba de los barcos a los frentes abiertos al norte, el sur y el oriente del Anáhuac, donde las guerras contra los chichimecas, los mayas y los tarascos eran conflictos activos.<sup>13</sup> Salvo por la parte sur del islote de los templos y palacios, en el que los tenochcas edificaban una villa fortificada a la española para los conquistadores, la ciudad de México —cuyo nombre todavía alternaba entre ése y Tenochtitlan—, seguía siendo la urbanización flotante en que había mandado Moctezuma y en la que aún gobernaban sus herederos, en acuerdo

“EL TEXTO PERDIDO ES ANTERIOR, PERO NO POR MUCHO. FUE ESCRITO DESPUÉS DE 1531 Y ANTES DE 1572, CUANDO SU PROBABLE AUTOR, ANTONIO VALERIANO, DEJÓ EL COLEGIO DE TLATELOLCO”.

con los primeros jueces y virreyes españoles.<sup>14</sup> Esta proporción en los habitantes de la ciudad se invirtió durante la segunda mitad de la vida de Valeriano. A sus cincuenta años tuvo que dejar el Colegio Imperial porque las plagas lo dejaron sin estudiantes.

Valeriano no atendió al Calmecac —nació en 1521 o 1522—, pero debió estudiar los cantos anteriores a la llegada de los españoles con los viejos que los enseñaban en las antiguas escuelas mexicas. Como todos los alumnos adelantados de los primeros años del Colegio Imperial de Tlatelolco, debió trabajar en el dictado y la transcripción de los cantos prehispánicos mediante esa tecnología de conservación extraordinaria que había llegado con los caballos y las ballestas: el alfabeto latino. Algo del maravillarse ante la posibilidad de congelar los cantos viejos mediante letras está presente en el *Nican Mopohua*, el más exitoso de los textos nahuas compuestos para ser escritos y no para ser dichos.

Cuando en el poema *Tonantzin Guadalupe* —así se llamaba: “Nuestra Madre Guadalupe”— ya se le apareció por primera vez a Juan Diego y lo señaló como portador de su aliento en el barrio español de la ciudad de México, él regresa al Tepeyac a anunciarle que fracasó en su misión, que el obispo Zumárraga sí lo recibió, pero no le creyó porque es un mensajero indigno de la madre de Dios, “el Inventor de la Gente”, dice el poema, “el Dueño del Cerca y el Junto”<sup>15</sup> —la opacidad de este segundo difrasismo es inquietante.

Ella le responde que tiene que ser él quien lleve su mensaje —“quien lleve su aliento”<sup>16</sup>—, mientras él dice que no es nada más que un macegual, que sus palabras no tienen valor en los palacios de los españoles. Entonces se define a sí mismo para que su señora lo entienda. Afirma que no es un individuo, sino parte de una comunidad, que él sólo es significativo en tanto la fracción de un todo más vasto que su persona: “Sólo soy como la cuerda de los cargadores, en verdad soy una piragua, sólo soy cola, soy ala”.

No es la mercadería que va a vender el comerciante, sino lo que la amarra; es sólo una parte del gran pájaro que es la gente de Cuautitlán. E insiste:

En verdad no es lugar donde  
[yo ando,  
no es lugar donde yo  
[me detengo.<sup>17</sup>

Se sitúa en un no-lugar: una negación, pero también una utopía —Zumárraga, que debió interactuar con Valeriano, tenía en la biblioteca del arzobispado una primera edición, en latín, de la *Utopía* de Thomas Moore.<sup>18</sup> Una parte de la ecuación de ese mundo que se estaba gestando en México, la parte española y la de los nobles y los estudiantes del Colegio Imperial, ya estaba latinizada: escribía. Se había integrado a lo permanente, a la historia fijada en caracteres latinos. Tenía lugar. La otra, la parte nahua no escolarizada —las alas, las colas— no era todavía una individualidad histórica porque pertenecía al tiempo de la oralidad —lo que no está fijo, un “no es lugar”.

UNA LECTURA del *Nican Mopohua* que desestime sus implicaciones como materia para la fe y acentúe su valor literario en tanto una fábula sobre el trauma de la guerra de ocupación y el proceso por el que pasaron los nahuas para sanarlo —si es que fuera sanable—, implica entender ese tránsito de la palabra hablada a la palabra escrita. Serge Gruzinski traza ese itinerario con detalle en *La conquista de México*.<sup>19</sup> Al final del relato —no hay que olvidarlo, la ficción es siempre paradójica: se interpreta al revés de cómo se leyó porque el final sostiene al principio—, las tribulaciones por las que pasa Juan Diego se resuelven cuando Zumárraga se arrodilla ante él, que permanece de pie porque está sosteniendo la tilma en que se imprimió la figura de *Tonantzin*:

Y cuando la contempló el que  
[gobierna, obispo,  
y también todos los que  
[ahí estaban,  
se arrodillaron, mucho  
[la admiraron.<sup>20</sup>

Es la imagen predilecta de la iconografía guadalupana: el nahua de pie y el europeo humillado. Visto desde la preclara ficción freudiana es la “comida totémica”,<sup>21</sup> la cena del padre. Juan Diego —“el más pequeño”—, se devora al todopoderoso Zumárraga, que es un padre y “el padre”. La violación de Tenochtitlan ha sido vengada y las cosas vuelven simbólicamente, si no a su lugar, cuando menos a otro lugar. Juan Diego entra en la historia: su nombre es escrito.

No estoy hablando aquí, por supuesto, del *Nican Mopohua* como un texto que reivindicara una idea de justicia racial —hay que evitar, en lo posible, imponer valores del presente en las mentes del pasado. Es una fábula que visibilizaba a los recién bautizados en una sociedad que no podía prescindir de ellos porque la población original se reducía de manera alarmante, sin que llegaran europeos para suplir su mano de obra. Aunque era nahua, Valeriano ya no era del todo azcapotzalca. No tuvo nombre indígena o lo borró tan diestramente que en ningún lado se consigna. Era eso nuevo que, por falta de mejor adjetivo, se llamaba hasta principios del siglo XVII un *nican titlaca*, un “aquí nuestra gente” —los españoles eran *caxtiltecas*, los africanos, *in tliltique*, “son negros”.<sup>22</sup> Era profesor de latín, se vestía a la europea, tenía prebendas de noble aunque hubiera nacido macegual: se casó con una sobrina nieta de Moctezuma, hija de don Diego de Alvarado Huanintzin, que todavía tuvo el título de tlatoani aunque gobernó Tenochtitlan después de la rendición de Cuauhtémoc.<sup>23</sup>

Existe un asunto, sin embargo, que desestabiliza las posibilidades de que Valeriano haya escrito el *Nican Mopohua*. Tuvo que ser muy cercano a Bernardino de Sahagún, que estaba tan ferozmente en contra del culto de *Tonantzin* Guadalupe que lo condenó en una airada sección del libro XI de su *Historia general*.

VALE LA PENA DETENERSE en ese registro temprano de la tradición guadalupana.

“ES LA IMAGEN PREDILECTA DE LA  
ICONOGRAFÍA GUADALUPANA: EL NAHUA  
DE PIE Y EL EUROPEO HUMILLADO. VISTO  
DESDE LA FICCIÓN FREUDIANA ES LA  
CENA DEL PADRE. JUAN DIEGO SE DEVORA  
AL TODOPODEROSO ZUMÁRRAGA”.

Tal vez por estar redactado como apéndice, se puede leer a Sahagún debatiendo consigo mismo, poniéndose de malas y llegando a las conclusiones a las que llegaría un fraile franciscano nacido en Castilla frente a cualquier espectáculo heterodoxo. Era un hombre rasposo a pesar de la admirable generosidad de su vocación de historiador.

Empieza diciendo que el Tepeyac es un lugar donde los mexicas “solían hacer muy solemnes sacrificios, y que venían a ellos de tierras muy lejanas”; anota que el sitio ya se llamaba en castellano “Nuestra señora de Guadalupe”. Dice que en ese lugar “tenían un templo dedicado a la madre de los dioses que llamaban *Tonantzin*” y que en los días en que se celebraba a la diosa, la gente “venía a ellos desde muy lejanas tierras... de todas estas comarcas de México”. Hasta ahí todo bien, pero le irrita que “ahora que está ahí edificada la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe”, los predicadores indígenas —que él mismo entrenó en Tlatelolco—, “también la llaman *Tonantzin*... y es cosa que se debería remediar, porque el propio nombre de la Madre de Dios Señora Nuestra no es *Tonantzin*”. Esto le parece “una invención satánica”. Cierra con una frase deliciosa, que se podría leer como la piedra de fundación de la cultura de la desconfianza: “La cual devoción también es sospechosa, porque en muchas partes hay iglesias de Nuestra Señora y no van a ellas y vienen de lejanas tierras a esta *Tonantzin*”.<sup>24</sup>

El tejido social de la Nueva España del primer contacto era binario: la

república de los indios y el reino de los españoles estaban disociados. Sólo se habían mezclado, a punta de degüellos y violaciones, en los matrimonios entre capitanes españoles y la nobleza mexicana sobreviviente al sitio de Tenochtitlan —únicamente quedaron mujeres. No había un proyecto compartido: las diferencias entre conquistados y conquistadores se zanjaban en la hoguera o huyendo a la zona chichimeca, que no estaba lejos —las comunidades de la Sierra Gorda de Querétaro se mantuvieron en pie de guerra por una década.<sup>25</sup> Si Sahagún hubiera podido, habría mandado quemar a todos los infieles que llamaban *Tonantzin* a la virgen. Todos sus contemporáneos señalan que su nahua era notable —el mejor—, así que es poco probable que no se hubiera enterado de las barbaridades que escribía el profesor Valeriano.

Para que el de Guadalupe dejara de ser un culto sólo indígena y se convirtiera en el símbolo de identidad general con que lo definió la publicación del *Nican Mopohua*, la población originaria tenía que dejar de ser una amenaza y eso sucedió a partir de la década de los setenta del siglo XVI. Los muertos tras las guerras de conquista, el maltrato general y las epidemias redujeron la población de Mesoamérica en 90 por ciento.<sup>26</sup> En los años siguientes, en los que el *Nican Mopohua* circuló en manuscrito como si fuera un documento subversivo, la población indígena fue sustituida por migrantes forzados de África y Asia, que tendían a fundar familias con los naturales para evitarle la esclavitud a la siguiente generación.<sup>27</sup> Esto produjo en México el surgimiento de la primera urbe verdaderamente multirracial del planeta y con ella el primer proceso de *racialización* de los estratos populares de una sociedad dominada por descendientes de europeos.

Para que *Tonantzin* pudiera ser abrazada por los criollos, su pasado como diosa de los cultos prehispánicos debía tener un peso específico inferior a la ansiedad que sentían ante el crecimiento exponencial de novohispanos que ya no eran ni indígenas ni europeos. Sólo así podían haber sentido a Guadalupe como un marcador esencial de la especificidad del *solio* local. Y era indispensable suficiente capital invertido en negocios transnacionales —la mayoría del comercio mundial pasaba por la ciudad de México, debido a su lugar céntrico entre Manila y Sevilla—<sup>28</sup> como para estar urgidos de señalar su diferencia también con respecto a España.

Además los jesuitas tenían que haber desplazado a los franciscanos como la orden dominante en Nueva España. Siempre ha habido más franciscanos que jesuitas en México —y el mundo—, pero la influencia de los segundos en las clases dominantes se afianzó durante el siglo XVII debido a que las educaban en sus colegios.

De regreso de sus misiones en Japón y China, los curas de la Compañía sensibilizaron a los criollos, en la primera mitad del siglo XVII, en la práctica del pensamiento ecléctico, que proponía la existencia de las creencias



Juan Dualte, *Cuarta aparición de la Virgen de Guadalupe*, óleo sobre tela, siglo XVIII.

Fuente > 52.183.37.55/artworks/1417

Fuente > Luidger / commons.wikimedia.org



Tonantzin, detalle, siglo XV.

cristianas como un tejido universal de la Providencia que adoptaba distintas formas en regiones diversas. No era necesario que un apóstol hubiera predicado en Asia o América para que las ideas cristianas florecieran, sólo había que limpiar la jungla de las creencias locales, convertirlas en un jardín, y la semilla de la Palabra florecería. Que María hubiera tenido una prehistoria como *Tonantzin* dejó de parecer escandaloso. Así operaba la Providencia.

**ESE CALDO DE CREENCIAS** y costumbres, ese mundo globalizado *avant la lettre* y protegido por la temperancia ecléctica, produjo una crisis de identidad en la ciudad más poblada y rica de América. Por la capital de Nueva España en la que vivió sor Juana paseaban negros cuya lengua materna era el nahua, chinos que en castellano ofrecían textiles flamencos en el paríán de la plaza mayor —“parián” es palabra filipina—, samuráis de coleta y catana haciendo trabajo policiaco —la palabra “huarache”, no olvidarlo, viene del japonés—,<sup>29</sup> migrantes irlandeses que abrían *pubs* en la nueva cosmópolis: Domingo Chimalpahin consigna la existencia de “la taberna de Morrison” en sus *Anales*.<sup>30</sup> Nunca había habido una ciudad así.

Esta crisis produjo, en el margen de treinta años a mediados del siglo XVII, fenómenos culturales inquietantes como las primeras pinturas de castas —cuadros cartesianos que *racializaban* en un esquema supuestamente racional a la población no blanca de una ciudad—, pero también esa imposibilidad maravillosa a la que ya nos acostumbramos que es sor Juana Inés de la Cruz. Aparecieron ediciones en español —autorizadas por jesuitas— del *Nican Mopohua* y estalló el culto universal de Guadalupe.

El manto de la antigua *Tonantzin* era suficientemente amplio y alcanzaba a recibir a todos. Cuando en el *Nican*

*Mopohua* Juan Diego explica que no puede ir a ver al obispo porque su tío Juan Bernardino está agonizando, ella le responde:

¿Acaso no estoy aquí?  
¿Acaso no estás bajo mi sombra  
y en resguardo?<sup>31</sup>

Su figura y templo ofrecían un espacio para la nostalgia de un mundo claro y sólido; el recuerdo de una utopía que pareció, en algún momento, posible. La ciudad ya se batía de lleno en la confusión de lo que más tarde llamaríamos modernidad —migraciones masivas, multilingüismo, mestizajes, comercio global—, pero quedaba ese registro de un mundo en el que todo era simple, binario, posible. El vigor contenido y con sabor antiguo —clásico— del *Nican Mopohua* popularizó la imagen de una Virgen María de verdad maternal, que hablaba en nahua y lograba que un obispo se arrodillara ante “el más pequeño” de los indios. Había otra oportunidad para todos. Era la protectora de la casta del “lobo”, la del “tente en el aire” y el “saltapatrás” y, para los criollos, el icono que garantizaba un común denominador en el revoltijo que los juntaba a todos.

*Tonantzin* era la diosa de una religión que ya sólo existía en los archivos, y justificaba la idea criolla según la cual los mexicas eran como los romanos y, por tanto, Nueva España era equivalente a los reinos europeos a los que, a fin de cuentas, sostenía mediante sus minas, pero sobre todo mediante su comercio con Asia.

**ESA IDEA DE LA CIUDAD** de México como Roma fue puesta en circulación impresa por Sigüenza y Góngora —en su *Teatro de virtudes políticas* de 1680.<sup>32</sup> Tuvo calado, tal vez lo tenga todavía: seguía palpitando en el fresco rafaelino de *La Gran Tenochtitlan* de Diego Rivera, en la *Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes,

“EL MANTO DE TONANTZIN ERA AMPLIO PARA RECIBIR A TODOS. CUANDO EN EL NICAN MOPOHUA JUAN DIEGO CUENTA QUE NO PUEDE IR A VER AL OBISPO PORQUE SU TÍO ESTÁ AGONIZANDO, ELLA RESPONDE: ‘¿ACASO NO ESTOY AQUÍ? ¿ACASO NO ESTÁS BAJO MI SOMBRA Y EN RESGUARDO?’”.

**ÁLVARO ENRIGUE**

(Guadalajara, 1969) creció en la Ciudad de México y vive en Nueva York. Sus novelas más recientes son *Muerte súbita* y *Ahora me rindo y eso es todo* (Anagrama). Es profesor en Hofstra University.

en *Piedra de sol* de Paz o en esa pequeña obra maestra que es “La culpa es de los tlaxcaltecas”, de Elena Garro.

La literatura mexicana empezó con el *Nican Mopohua*. Es el cantar de gesta fundamental, nuestro equivalente a las leyendas artúricas británicas o las sagas escandinavas. Y no está en los programas de educación; se lee poco o nada fuera de los circuitos especializados. Es un tema para la gran terapia nacional: en la preparatoria leemos *La Iliada* y *El Cid* pero nos saltamos el texto fundacional de la peculiaridad mexicana. Tal vez porque la historia que narra sigue viviendo primordialmente como un relato oral —que cuentan curitas, dotados con la sensibilidad literaria de un serrucho—, se nos olvida que es la leyenda clave, un poema ecéntrico con potencia lírica extraordinaria, una fábula sobre la negociación de lo que parecía irreconciliable y el documento político que lo cambió todo para el continente entero. **■**

NOTAS

- <sup>1</sup> Miguel León Portilla, *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el Nican Mopohua*, FCE, México, 2000, 2012, p. 111.
- <sup>2</sup> Polonsky Exhibition of the New York Public Library’s Treasures, Stephen Schwartz Building, 24 de septiembre, 2021 a 3 de diciembre, 2025.
- <sup>3</sup> Jaime Cuadriello, “Visiones en Pathmos-Tenochtitlan. La mujer águila”, en *Artes de México* 29, *Visiones de Guadalupe*, pp. 12-25.
- <sup>4</sup> León Portilla, *op. cit.*, p. 83.
- <sup>5</sup> En su *Historia de la literatura náhuatl*, Porrúa, México, 1954.
- <sup>6</sup> Guillermo Ortiz de Montellano, *Nican Mopohua*, UTA, México, 1990, p. 18.
- <sup>7</sup> *Idem*, p. 58.
- <sup>8</sup> León Portilla, *op. cit.*, pp. 82-83.
- <sup>9</sup> *Huei tlamahuicoltica*, Luis Lasso de la Vega (editor), Juan Ruyz, México, 1649 (edición príncipe).
- <sup>10</sup> León Portilla, *op. cit.*, p. 27.
- <sup>11</sup> Identificador al pie del documento, Polonsky Exhibition of the New York Public Library’s Treasures.
- <sup>12</sup> Carlos de Sigüenza y Góngora, *Piedad heroica de don Fernando Cortés*, Porrúa, Madrid, 1960, p. 65.
- <sup>13</sup> Camila Townsend, *Fifth Sun*, Oxford University Press, New York, 2019, pp. 133-134.
- <sup>14</sup> Barbara E. Mundy, *La muerte de Tenochtitlan, la vida de México*, traducción de Mario Zamudio y Alejandro Pérez, Grano de Sal, México, 2018, pp. 165-168.
- <sup>15</sup> León Portilla, *op. cit.*, p. 91.
- <sup>16</sup> *Idem*, p. 105.
- <sup>17</sup> *Idem*, p. 103.
- <sup>18</sup> La copia de *Utopía* de Moore perteneciente a Zumárraga, con sus anotaciones de puño y letra, se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Austin en Texas.
- <sup>19</sup> Serge Gruzinski, *The Conquest of Mexico*, Polity, Cambridge, UK, 1993, 2007, pp. 70-97.
- <sup>20</sup> León Portilla, *op. cit.*, p. 141.
- <sup>21</sup> Sigmund Freud, *Totem y tabú*, traducción de Luis López-Ballesteros, Alianza, Madrid, 1967, 1983, pp. 190-209.
- <sup>22</sup> Townsend, *op. cit.*, p. 183.
- <sup>23</sup> Mundy, *op. cit.*, pp. 167-169.
- <sup>24</sup> Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Porrúa, México, 1956, 1975, pp. 704-705.
- <sup>25</sup> Gruzinski, *op. cit.*, p. 133.
- <sup>26</sup> Gruzinski, *op. cit.*, p. 81.
- <sup>27</sup> Charles Mann, *1493*, Knopf, New York, 2011, p. 317.
- <sup>28</sup> *Idem*, pp. 281-328.
- <sup>29</sup> *Idem*.
- <sup>30</sup> Domingo de San Antón Muñón Chimalpahin, *Annals of His Time*, traducción de James Lockhart, Stanford University Press, Standford, California, 2006, p. 231.
- <sup>31</sup> León Portilla, *op. cit.*, p. 123.
- <sup>32</sup> Carlos de Sigüenza y Góngora, *Obras históricas*, Porrúa, México, 1985.

La Ciudad de México fue plasmada en un mapa que se realizó a mediados del siglo XVI, en las primeras décadas de la Nueva España y en el entorno de una inundación devastadora. Miguel León-Portilla y Carmen Aguilera se dieron a la tarea de documentar esta constancia invaluable —tanto por su detalle como por su precisión descriptiva— de la naturaleza y la actividad humana de aquel tiempo. Una nueva edición de *Era* restituye esta obra que ilumina el origen de la megalópolis de nuestros días.

México Tenochtitlan, 1550

# UNA REALIZACIÓN DE LA CARTOGRAFÍA MEXICANA

RODRIGO MARTÍNEZ BARACS

@rmbaracs

Es motivo de alegría una nueva publicación del *Mapa de México Tenochtitlan y sus contornos hacia 1550*, editado y estudiado por Miguel León-Portilla y Carmen Aguilera, queridos maestros, ambos fallecidos en 2019.<sup>1</sup> Se trata de un libro particularmente valioso, que nos permite conocer este mapa tan bello y rebosante de vida e información precisa sobre nuestra ciudad y el Valle de México, tres décadas después de la Conquista y del encuentro de dos mundos que trajo. También se le ha conocido como *Mapa de Uppsala*, porque se conserva cuando menos desde el siglo XVIII en la Biblioteca de la Universidad de dicha ciudad sueca; o como *Mapa de Santa Cruz*, porque se le atribuyó al cosmógrafo Alonso de Santa Cruz, y ahora se sabe que sólo lo poseyó, le hizo agregados, lo copió simplificado en su *Islario general de todas las islas del mundo* (ca. 1560) y se lo regaló al emperador Carlos V.

Miguel León-Portilla —muy en su línea de devolver a los códices nombres mexicanos, en lugar de nombres de ciudades y aristócratas europeos— prefirió restablecer un título más descriptivo de su contenido: *Mapa de México Tenochtitlan y sus contornos hacia 1550*, bueno porque es unívoco y expresivo, pero demasiado largo, y el nombre de *Mapa de Uppsala* seguirá siendo el más práctico.

EL MAPA FUE descubierto o redescubierto en 1880, y comenzó a publicarse en varias ediciones y estudios que no lograban transmitir toda su riqueza en la descripción del paisaje, de la ciudad y sus edificios, calles y acequias, glifos toponímicos de los contornos de la ciudad, donde una gran cantidad de personajes realizan múltiples actividades económicas. La primera edición del *Mapa* que permitió verlo bien y valorar sus múltiples riquezas es el que publicaron Miguel León-Portilla y Carmen Aguilera en 1986, bajo los auspicios de Celanese Mexicana, con el título ya referido y un extenso estudio introductorio, todo un

libro, imprescindible guía para navegar en el *Mapa*. Esta valiosa edición, sin embargo, no pudo ser conocida por muchos de los estudiantes y estudiosos, debido a su alto costo y escasez, por lo que no recibió el aprecio que merecía. Por eso resultó particularmente meritoria la edición revisada del *Mapa* hecha en 2016, treinta años después de la primera, por Ediciones Era, con apoyo de la Secretaría de Cultura y El Colegio Nacional, de buen tamaño pero accesible. La misma que en 2021, cinco años después, reaparece en rústica, con igual tamaño y calidad.

El estudio se complementa con una reproducción separada del *Mapa*, al 80 por ciento de su tamaño original, 1.14 m de largo por 78 cm de ancho, con reproducciones parciales de once zonas y otras más pequeñas, que permiten la atención a los detalles. El valioso estudio del *Mapa* se podrá aprovechar mejor si se recurre a sus versiones en línea, como la de la World Digital Library, WDL, y la del sitio Alvin, que aprovechan estudiosos como Pablo Escalante Gonzalbo.<sup>2</sup>

En su estudio sobre el *Mapa*, la historiadora e investigadora del Museo Nacional de Antropología, Carmen Aguilera, se ocupó sobre todo de las características físicas del códice y del difícil trabajo de ubicar, dibujar y descifrar sus peculiares y desgastados glifos toponímicos (no todos tradicionales, sino influidos por la plástica europea) en los alrededores, ninguno en la ciudad misma, de los que logró identificar cerca de 120. Pero la prosa del conjunto del estudio lleva el inconfundible sello de don Miguel León-Portilla. Sistemático, informado, riguroso, claro y ameno, el estudio permite al lector comenzar a adentrarse en el *Mapa*.

EN EL PRIMER CAPÍTULO realiza un notable recorrido sobre “Dos formas de cartografía: los mapas mesoamericanos y los ‘mapas-paisaje’ renacentistas”, que le permite apreciar que, si bien el *Mapa* responde a la forma renacentista de los “mapas-paisaje”, con su representación realista de construcciones, animales,

“EL MAPA FUE DESCUBIERTO O REDESCUBIERTO EN 1880, Y COMENZÓ A PUBLICARSE EN VARIAS EDICIONES Y ESTUDIOS QUE NO LOGRABAN TRANSMITIR SU RIQUEZA EN LA DESCRIPCIÓN DEL PAISAJE”.

plantas y actividades humanas, igualmente incluye elementos prehispánicos tales como la gran cantidad de glifos toponímicos, el soporte de piel animal, más el conocimiento detallado y preciso de la geografía del Valle de México. Así pues, quedó establecido que el *Mapa* fue pintado en México, muy probablemente en el Colegio de Tlatelolco, debido —como lo notó Manuel Toussaint en 1938— a la desproporción con que está representada la iglesia y la plaza de Tlatelolco.<sup>3</sup>

En el segundo capítulo, León-Portilla estudia las “Características físicas y [el] origen del *Mapa* que aquí se reproduce”. Destaca, siguiendo la difícil lectura hecha por Sigvald Linné en 1948, la desdibujada cartela que el cosmógrafo Santa Cruz agregó al *Mapa*, donde muestra que él se lo obsequió al emperador Carlos V, quien, como se sabe, abdicó en 1556.<sup>4</sup> Para entonces, Santa Cruz ya había hecho una imprecisa copia del *Mapa* que incluyó en su *Islario*, concluido hacia 1560. León-Portilla cita asimismo la petición que en 1546 hizo el príncipe Felipe, regente de Castilla, al virrey don Antonio de Mendoza: que mandara hacer mapas y se los enviara. Con estos elementos fecha la realización del *Mapa* “hacia 1550”.

Apuntó que tras las lluvias e inundación de la ciudad de México, en septiembre de 1555, el virrey don Luis de Velasco decidió organizar grandes obras de reparación de la ciudad. Participaron seis mil indios de México, Tetzoco, Tlacopan y Chalco, y para concentrarse en las grandes obras pidió a las autoridades indígenas de estas cabeceras un plano, que entregó el 23 de octubre a los regidores del cabildo español de la ciudad: “una pintura

hecha de los indios en que está esta cibdad figurada con el alaguna que está *junto* a esta cibdad, ríos de aguas y acequias de aguas que entran en esta cibdad". Nótese que el texto se refiere a la "alaguna que está *junto* a esta ciudad": la laguna ya no rodeaba a la ciudad, que había dejado de ser una isla, ya no era el ombligo de la luna (Metzxicco, en náhuatl, de *metz-tli*, "luna", *xic-tli*, "ombligo", y *-co*, locativo).

Este plano que mostró el virrey al cabildo de la ciudad de México podía ser una versión de nuestro *Mapa de Uppsala*, o *Mapa de México Tenochtitlan y sus contornos hacia 1550*. Como sabemos que el cosmógrafo Santa Cruz se la dio al emperador Carlos V y éste abdicó en 1556, el *Mapa* debió ser mandado de México un tiempo antes. Pero una o varias copias debieron permanecer, probablemente, en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, gracias a lo cual le pudieron dar una al virrey Velasco para planear y organizar las grandes obras de reconstrucción de la ciudad inundada.

De esta manera, el *Mapa de Uppsala* representaría a la ciudad antes de la inundación de septiembre de 1555. Manuel Toussaint, me parece, llegó a pensar que el *Mapa* representaba a la ciudad de México después de las grandes obras de reparación, en 1556, pero esto sería imposible, pues Santa Cruz puso la cartela con la dedicatoria a Carlos V antes de ese año. Una tercera posibilidad, sin embargo, es que el *Mapa* represente a la ciudad de México tal como se proyectaba con las grandes obras de reparación de diciembre de 1555 y comienzos de 1556, es decir, como un plano hecho para ese fin. Las albaradas en perfecto estado, iglesias como la de San Miguel Chapultepec, con sus escalinatas perfectas; en Tepeaca, Tepeyácac, según el padre Francisco Miranda Godínez, aparece la nueva iglesia que planeaba construir el arzobispo Montúfar, junto con la primitiva ermita franciscana. Es notable, en el trabajo de Carmen Aguilera sobre los glifos toponímicos del *Mapa*, que las dos figuras como menhires que están sobre un cerro sean el glifo de "Tepeaca", y no el del signo de cerro *-tépetl-* con una nariz *-yácatl-*, que se usa sobre todo para el Tepeaca poblano. Estos dos menhires podrían estar asociados con la dualidad de representaciones de divinidades veneradas en el Tepeyácac, según la misma Carmen Aguilera (en otros trabajos), y Leonardo López Luján y Xavier Noguez.

**PODRÍA SER, ENTONCES**, que el *Mapa* se haya pintado para planear las obras de reparación de la ciudad de México tras las lluvias de septiembre de 1555, pero los tiempos difícilmente ajustan, porque el mapa que tiene el virrey en octubre, o una copia de él, tendría que pasar de México a España, a manos del cosmógrafo Santa Cruz.

Debido a su factura tlatelolca, Miguel León-Portilla ubica al autor o autores del *Mapa* en el ambiente del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, en la década de 1550; ahí se produjo el *Códice Badiano*, del nahua Martín de la Cruz, sobre las plantas medicinales, así como las primeras versiones de la *Historia*

Mapa de México Tenochtitlan, Biblioteca de la Universidad de Uppsala, Suecia.



Fuente > ciencia.unam.mx

*general (o universal) de las cosas de la Nueva España*, en náhuatl, en español y con imágenes, de fray Bernardino de Sahagún y sus colaboradores nahuas, escritores y pintores. En esos tiempos recogieron múltiples testimonios en náhuatl sobre la conquista de México y la "conquista espiritual". También entonces fue escrita en Tlatelolco la versión primitiva del *Nican Mopohua*, relato en náhuatl de las apariciones de Santa María de Guadalupe en el Tepeyácac al indio Juan Diego, lo cual es de interés por la presencia de este lugar en el *Mapa de México Tenochtitlan*, con su extraño glifo de dos piedras. También el *Códice de Tlatelolco* se refiere a Tepeyácac, precisamente en el año de 1555, el de la gran inundación y las obras de reparación de la ciudad.

Otro vínculo con el *Mapa* que advierte León-Portilla es el de los *Diálogos latinos sobre México en 1554*, del humanista toledano Francisco Cervantes de Salazar, en el que los vecinos Zamora y Zuazus (creo que representan al obispo Zumárraga y al licenciado Zuazo) le enseñan al recién llegado Alfarus (el arzobispo Montúfar) la ciudad de México y sus alrededores en 1554. Suben al cerro de San Miguel Chapultepec, detalladamente representado en el *Mapa*, y desde allí ven los pueblos que rodean la ciudad, incluyendo "Tepeaquilla" y su iglesia, representada en el *Mapa* y por partida doble: la primitiva y la que mandó hacer Montúfar.

Por su riqueza, el *Mapa* es el más bello de los regalos a un emperador. En el capítulo tercero, León-Portilla nos lleva por cada una de sus regiones, particularmente de los alrededores de la ciudad, pues de la ciudad misma se ocupa en el capítulo quinto, "La isla: urbanismo y arquitectura", mientras que el capítulo cuarto trata de los "Glifos toponímicos que se registran en el mapa", basado en el acucioso trabajo y los dibujos realizados por Carmen Aguilera.

**"PODRÍA SER QUE EL MAPA SE HAYA PINTADO PARA PLANEAR LAS OBRAS DE REPARACIÓN DE LA CIUDAD DE MÉXICO TRAS LAS LLUVIAS DE 1555, PERO LOS TIEMPOS DIFÍCILMENTE AJUSTAN".**

Como vimos, los glifos toponímicos sólo se encuentran en los alrededores, no en la ciudad misma. Se subdividen tipológicamente: De monte y collado, De ríos y sus afluentes (hidrónimos), De poblados y De parajes. El sexto y último capítulo está dedicado a las actividades humanas, tan detalladas, de acuerdo con las normas de los mapas de paisaje, pero con un contenido inconfundiblemente indígena: Caza de mamíferos y aves, Pesca, Pastoreo, Recolección de frutas y extracción de aguamiel, Recolección en las salinas, Producción de cal, Aprovechamiento de los bosques, Transporte de carga, Viajeros, Agravios y Actividades no identificadas.

**BIEN SEÑALÓ** Pablo Escalante Gonzalbo que el *Mapa de México Tenochtitlan y sus contornos hacia 1550* es una realización absolutamente original en la cartografía mexicana, una celebración de la ciudad, así como de sus bellos y laboriosos entornos. Viene a la mente la celebración que le hizo Alfonso Reyes a la ciudad y sus contornos en el momento de la conquista, en su *Visión de Anáhuac*, publicada en 1917, en la cual Valery Larbaud captó la minuciosidad de las pinturas de Brueghel, con su "descripción lírica de los hombres", muy a la manera de lo que hizo el *Mapa de Uppsala*, que don Alfonso no conocía y prefirió.<sup>5</sup>

Estamos muy agradecidos con Miguel León-Portilla y Carmen Aguilera, y con Marcelo Uribe y Ediciones Era, que nos regalaron este delicioso instrumento para viajar en el tiempo por nuestra amada ciudad. ■

#### NOTAS

<sup>1</sup> *Mapa de México Tenochtitlan y sus contornos hacia 1550*, estudio introductorio de Miguel León-Portilla y Carmen Aguilera, tercera edición, Era, México, 2021, 175 pp. + mapa.

<sup>2</sup> <https://www.wdl.org/es/item/503/view/1/1/> y <http://www.alvin-portal.org/alvin/imageViewer.jsf?dsId=ATTACHMENT-0001&pid=alvin-record%3A85478&dswid=7317/>

<sup>3</sup> Manuel Toussaint, Federico Gómez de Orozco y Justino Fernández, *Planos de la ciudad de México. Siglos XVI y XVII*, UNAM, México, 1938.

<sup>4</sup> Sigvald Linné, *El valle y la ciudad de México en 1550. Relación histórica fundada sobre un mapa geográfico que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Uppsala, Suecia*, The Ethnographical Museum of Sweden, Stockholm, 1948.

<sup>5</sup> <https://confabulario.eluniversal.com.mx/vision-de-anahuac-alfonso-reyes/>

El 7 de diciembre se cumplieron 25 años de la muerte del narrador chileno que se quedó en los márgenes del Boom latinoamericano. Con el recuerdo implícito de que para él toda obra artística es un acto de rebeldía ante la extinción, Federico Guzmán invita a leer algunas de sus obras, donde encuentra huellas del propio Donoso en un abanico de personajes que buscan “exprimirle al mundo más ternura de la que éste otorga”, pero también en su contraparte: los que intentan acomodarse a la rutina, “tacaña, autoritaria y ajena”.

## POR QUÉ ESCRIBIÓ

# JOSÉ DONOSO

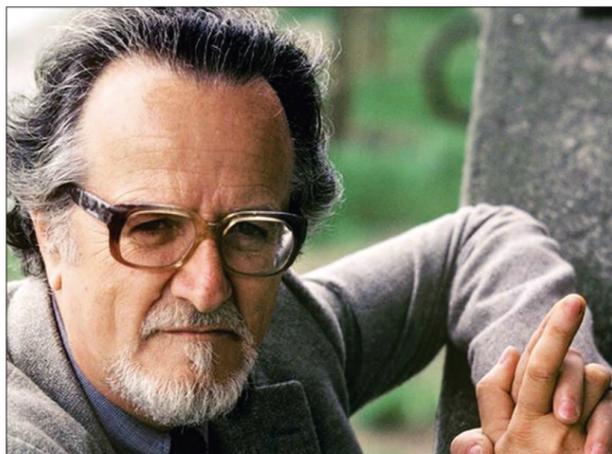
FEDERICO GUZMÁN RUBIO

@feguz77

Hay una frase que se repite en los diarios de juventud y de vejez de José Donoso: “Uno escribe para saber por qué escribe”. En la juventud, la frase parece anunciar un programa, el punto de partida de una obra; en la vejez tendría que encabezar el descubrimiento de una larga indagación, la iluminación final tras décadas de interrogantes. Pero no es así: la duda, cuarenta años después, sigue siendo la misma (o la certeza, cuarenta años antes, ya era tal). Lo que a primera vista puede ser leído como el registro de un gran fracaso es en realidad la constatación de una pequeña victoria; íntima, invisible e inútil, pero victoria al fin al cabo: la del artista que supo mantener incólume el misterio de la literatura durante una vida, y no precisamente por haber huido de ella. Pocos escritores como Donoso, a saber si para fortuna o desgracia suya, se enfrentaron a la página en blanco, la obra en marcha y el libro concluido con tal rigor y desesperación, términos que suelen ser excluyentes salvo para una que otra alma industriosa y atormentada, como la de este chileno.

**LA LEYENDA** sobre el temperamento de Donoso serían un adorno romántico de su figura de no confirmarse en cada página de sus mejores obras: la palabra en *El obsceno pájaro de la noche* (1970) o en *El lugar sin límites* (1966) avanza a golpe de esfuerzo, trabajosa y trabajada, dando rodeos que, una vez que se cierra el círculo, convierten la oscuridad de un estilo difícil en un modesto deslumbramiento. Los párrafos se suceden con la misma lentitud sensual, y las escenas se van montando paciente pero decididamente, como si fueran el trabajo de un arquitecto que quiere hacer todo el trabajo él solo para que no se le salga nada de las manos.

El resultado es la construcción de un paisaje, un ambiente o un personaje complejo y nítido, casi mágico por aparecer de pronto tan concreto, después de haber sido delineado mediante digresiones, titubeos y detalles excesivos. Cada frase en Donoso



José Donoso (1924-1996).

Fuente: latercera.com

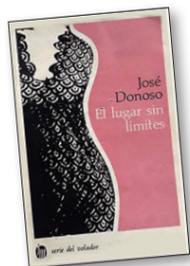
es una cicatriz por el esfuerzo que de lata y por el sentido que ofrece, una pequeña cicatriz que, sumada a la anterior, va perfilando un rostro reconocible y monstruoso; de allí que el lector, más que haber leído una novela, se quede con la impresión de que ha hurgado en una herida.

Porque en sus mejores libros hay una herida abierta que lo mismo impulsa a los protagonistas resplandecientes y vitales que a los envilecidos y malignos. Todos los personajes de las muchas novelas de José Donoso, todos sin excepción, están profundamente insatisfechos y le exigen a gritos a la vida más de lo que está dispuesta a dar. Sin embargo, bien podríamos dividirlos en dos grupos: los que buscan, fracasados de antemano, exprimirle al mundo más ternura de la que éste otorga y, por el contrario, los que se rinden y se alían con las fuerzas de la monotonía y el orden para que las cosas sigan siendo lo que son. Esta clasificación, que bien puede pecar de maniquea, es más inquietante de lo que parece: la realidad es la que es —tacaña, autoritaria y ajena—, y queda en cada quien el modo de enfrentarla o doblegarse ante ella. Y los personajes más memorables de Donoso la enfrentan.

Esto sucede con la Manuela de *El lugar sin límites*, un travesti que maneja el burdel de un pueblo perdido de Chile, El Olivo, que “no es más que

un desorden de casas ruinosas sitiado por la geometría de las viñas que parece que van a tragárselo”. Alegre y libérrima, la Manuela pretende vivir su sexualidad en un medio opresivo que, aunque coquettee con un erotismo más libre —o justamente por eso—, no puede tolerarlo. Esto sucede con la Chepa de *Este domingo* (1966), aristócrata chilena que se siente fatalmente atraída por el mundo del lumpen, en el que encuentra una forma de vivir más intensa que la de su encorsetado matrimonio. Esto sucede con la Estelita de *Coronación* (1957), sirvienta en una casona de la vieja aristocracia chilena, cuya caída empieza la noche en que se atreve a escapar de su encierro para asistir a una función de cine. Esto sucede incluso con el escritor Julio Méndez de *El jardín de al lado* (1981), cuya vida se va al diablo por querer escribir, ahora sí, una gran novela, para evadirse de una buena vez de su cotidianidad. Y esto sucede, en última instancia, en toda la literatura de Donoso, que al proponer nuevas formas de mirar este mundo o al imaginar otros —es lo mismo— introduce una grieta en el orden establecido y hasta entonces tan aburridamente invulnerable.

**LOS PERSONAJES DE DONOSO**, de esta manera, son heroicamente rebeldes, y no porque luchen contra tiranos despóticos, sino simplemente porque intentan ir un paso más allá de lo que la vida les ofrece. Ellos no perdieron treinta y dos guerras como Aureliano Buendía ni son los sobrevivientes de la Revolución como Artemio Cruz, sino que tan sólo quisieron, en un burdel perdido entre los viñedos de Chile, bailar una danza española con un vestido rojo frente a un chofer borracho, como la parrandera Manuela de *El lugar sin límites*, a quien Arturo Ripstein hizo justicia en su adaptación filmica. Por eso son personajes en esencia trágicos: porque desde el momento en que decidieron rebelarse, ya fuera yendo al cine o quitándose unos pantalones para ponerse un vestido, sellaron su suerte. Pero aun antes de ese ejercicio de libertad —que





Gabriel García Márquez, Jorge Edwards, Mario Vargas Llosa, José Donoso y Ricardo Muñoz Suay, Barcelona, 1974.

los vuelve también personajes tan literarios—, cometieron una transgresión todavía más imperdonable: la de imaginar ser otros, o más simplemente, la de imaginar. En definitiva, toda la obra de Donoso —a quien extrañamente no le gustaba el Quijote— puede leerse como una conmovedora apología de la ficción y, a la par, como el correspondiente lamento por su consuetudinaria derrota frente a la realidad.

Donde se lleva más lejos la meditación sobre la ficción es en *El obscuro pájaro de la noche*. Novela excesiva y compleja, nacida con vocación de ruina por sus ambientes decadentes y desolados, intencionalmente laberíntica y confusa, sórdida y esperpéntica como marca el estilo de la casa, Donoso la creó con la intención explícita de que fuera su obra maestra y tomándose la libertad —tras haber demostrado en *El lugar sin límites* que podía alcanzar la perfección— de fallar genialmente, pues las pesadillas, si de verdad lo son, siempre se salen de control. De todas las inmensas novelas fallidas del Boom —de *Terra Nostra* a *Yo el supremo*—, la de Donoso es la que mejor ha resistido el paso de tiempo, acaso porque no indaga en supersticiones tales como la identidad latinoamericana, sino que atiende a angustias siempre vigentes como la claustrofobia, el delirio, el oca-so de todo tiempo y la monstruosidad. De hecho, en mi opinión, toda la novela es un gran laberinto en cuyo centro se erige La Rinconada, ese mítico capítulo 14, una de las creaciones más atrevidas y maravillosas de la lengua.

**LA RINCONADA ES EL PALACETE** en el que don Jerónimo de Azcoitia construye un universo autónomo para su hijo Boy, nacido con todas las deformidades existentes, para que conviva sólo con monstruos y, así, no cobre conciencia de su propia monstruosidad. Don Jerónimo busca monstruos por todo Chile, integra un ejército de deformes que, al juntarse, crea un nuevo orden en el que, cuando por error se asoma un ser humano “normal”, destaca por su grisura y por sus insoportables proporciones armónicas.

Donoso dinamita así las categorías de lo ordinario y de lo extraño, de la armonía y el caos, de la belleza y la fealdad, al tiempo que lleva al límite el deseo de todo padre de crear un mundo perfecto para su hijo, empeño imposible que suele tender a lo destructivo. Si La Rinconada incomoda no es por la meticulosa descripción de

las anomalías de sus habitantes, sino porque se erige como una alegoría terrorífica de la realidad que creemos conocer, cuando sólo somos pobladores de un pequeño espacio cerrado en el que convivimos con monstruos iguales a nosotros, convencidos de que encarnamos la muy opresiva y opresora normalidad. El espacio en el que nos desenvolvemos, por supuesto, según la mirada donosiana y al que por convención y megalomanía llamamos mundo, no es sino una gran ficción, la más grande de todas, en la que tiene lugar la trama de nuestra vida, a saber siendo escrita por quién.

Para Donoso, al igual que para el resto del Boom en sus dos décadas de esplendor, la literatura era sinónimo de ficción, y la ficción de novela. No obstante, tras la publicación de algunas novelas encantadoras y olvidables como *Tres novelitas burguesas* (1973) o *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1980), esta actitud cambió con *El jardín de al lado* (1981). Por más que Donoso avisara a los cuatro vientos que no se trataba de una novela autobiográfica, es imposible no leerla así, y sus prevenciones más parecen una invitación a hacerlo. En ella, el escritor Julio Méndez, quien vive con su esposa en una rutina en la que la depresión y la euforia se alternan con la misma velocidad que el whisky y el valium, acepta una invitación a pasar el verano en Madrid en un elegante departamento, donde podrá romper su parálisis literaria. Así sucede, aunque no de la manera en que él lo hubiera esperado, y Donoso aprovecha para ironizar sobre su preocupante estilo de vida, su legendaria relación tormentosa con la literatura, su frustración y su pertenencia al Boom latinoamericano.

**MUCHO HAY QUE DECIR** sobre esta última cuestión, y él lo sabía tan bien que lo hizo en forma de crónica-ensayo en *Historia personal del “boom”* y de ficción, en *El jardín de al lado*. No obstante,

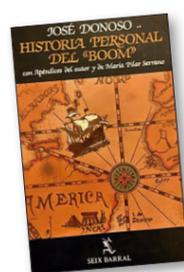
“EN DEFINITIVA, TODA LA OBRA DE DONOSO PUEDE LEERSE COMO UNA CONMOVEDORA APOLOGÍA DE LA FICCIÓN Y, A LA PAR, COMO EL CORRESPONDIENTE LAMENTO POR SU CONSUETUDINARIA DERROTA FRENTE A LA REALIDAD”.

la crónica parece todavía un aviso desesperado de que él también pertenecía al Boom y, por lo tanto, sus libros debían venderse a millares, mientras que la novela es ya el recuento delirante, resignado y afable de quien vivió el Boom en primera fila pero no fue uno de sus miembros más exitosos. Sin embargo, el relativo fracaso como novelista de ese grupo le permitió escribir esta novela en un registro diferente del de todas sus obras anteriores e incluso, por medio de una autoficción precursora y a ritmo no de cuecas chilenas sino de David Bowie, salir del camino ya agotado de la obra maestra del Boom y, de paso y discretamente, dejar la gran novelita latinoamericana sobre el exilio de los setenta y su desencantada y derrotada generación.

El sustrato autobiográfico de *El jardín de al lado* es sólo la primera muestra de la escritura íntima que Donoso practicó durante toda su vida en un diario, cuyas entradas se publicarían de forma póstuma. En ellas quedan asentadas de primera mano las historias que circulaban en forma de rumores y que, frente a las figuras monumentales del Boom, hacen de Donoso un ser más complejo y frágil. Allí se leen, por ejemplo, las enfermedades a las que se rendía al acabar exhausto cada una de sus novelas, los delirios inducidos por la morfina que le administraron en un hospital y se plasmaron en *El obscuro pájaro de la noche*, el temor que le producían sus constantes secas creativas, el trabajo obsesivo que le exigieron todas sus obras, la homosexualidad nunca asumida por completo, la lectura compulsiva de novelas, más su carácter tímido y su ego desmesurado, que lo llevaron a no sentirse nunca a la altura de los Fuentes y Vargas Llosa y, a la vez, a estar convencido de que él era el más talentoso de todos.

**SU HIJA, PILAR DONOSO**, fue quien publicó una selección de los diarios, *Correr el tupido velo* (2009), que se convirtió en uno de los libros más tremendos de la literatura latinoamericana. Al comentar cada pasaje según su propia perspectiva, el libro es a la vez una biografía de su padre y una dolorosa autobiografía. Escrito involuntariamente a cuatro manos cuando uno de los autores ya estaba muerto, *Correr el tupido velo* es una desoladora carta de amor al padre y también un largo reproche por haber convertido a la hija en uno más de sus personajes, el más importante de todos, al hacerla formar parte de ese universo atormentado y maldito que representa la obra pero también la vida de Donoso, y del que ella sólo pudo escapar mediante el suicidio, tras la publicación del libro.

“Uno no debiera conocer los pensamientos más íntimos de nadie”, afirma Pilar Donoso en algún momento. Esta advertencia podría extrapolarse a toda la obra de su padre, quien concibió cada una de sus novelas como una máscara de sí mismo, bajo el entendido de que la sucesión de máscaras es lo que conforma el verdadero rostro. Para trazar ese rostro escribió José Donoso, sin importarle que el acto de reconocerse en él haya resultado terrible y hermoso, como la lectura de sus libros. ■



## AL MARGEN

Por  
**VEKA  
DUNCAN**  
@VekaDuncan

## SEND NUDES: DESNUDOS EN LA VIRTUALIDAD

“MIGUEL CASCO  
HACE UNA  
REINTERPRETACIÓN  
A TRAVÉS DE  
LA PINTURA  
DE NUESTROS  
CUERPOS MÁS  
ENCUERADOS”.

En su icónico libro *El desnudo*, el historiador británico del arte Kenneth Clarke marca una distinción fundamental entre el desnudo artístico y el de nuestra vida cotidiana:

La desnudez corporal es aquella en la que nos encontramos desvestidos, despojados de nuestras ropas, por lo que esa expresión entraña en cierta medida el pudor que experimentamos la mayoría de nosotros en dicha situación. La palabra *nude*, el *desnudo*, no comporta, en su uso culto, ningún matiz incómodo. La imagen vaga que proyecta en nuestro espíritu no es la de un cuerpo encogido e indefenso, sino la de uno equilibrado, feliz o lleno de confianza: el cuerpo re-formado.

Según Clarke, esta diferencia se entiende a partir de dos palabras en lengua inglesa para designar ese mismo estado del cuerpo sin ropa: *nude* y *naked*, que en español bien podríamos traducir como *desnudo* y *encuerado*, respectivamente.

Hoy, MIGUEL CASCO, artista mexicano, está transgrediendo y desacralizando la barrera entre uno y otro con *Send Nudes*, una reinterpretación a través de la pintura de nuestros cuerpos más *encuerados*, en ese momento en el que, cachondos y sin vergüenza, los presumimos a través de fotografías íntimas para provocar a otro. El proyecto surgió hace cinco años, cuando el pintor se encontraba en una relación a distancia con su ahora esposa. Con la diferencia de horario y, por lo tanto, la dificultad de conectarse a algún servicio de llamadas en línea, comenzó un intercambio de fotografías eróticas, conocidas en el ámbito de las redes sociales como *nudes*, más *sexting*, es decir, mensajes de texto con contenido sexual. Poco después, y ya instalados como pareja en la capital mexicana, la provocación seguía rondando los rincones de su mente.

“Me había mudado de Puebla a la Ciudad de México y llevaba ya dos años viviendo aquí. Tenía un tiempo trabajando sobre el cuerpo, mi obra se centraba en una investigación sobre su erotización, el desnudo y la pornografía”, me explica en Atelier Mesones, un estudio que comparte con Elena Manero y en el que, además de trabajar su propia obra, ofrecen cursos de dibujo y pintura con modelos para artistas y amateurs que quieran perfeccionar su manejo del cuerpo humano. “Con las *nudes* surgió un nuevo interés, por la manera en la que erotizamos nuestro cuerpo a partir de filtros propios —porque no mandas *nudes* que a ti no te gustan”, subraya.

Miguel lanzó entonces una convocatoria a través de la cual invitaba al público en general a compartir con él sus *nudes*, para que a partir de esas fotos él pudiera desarrollar obra pictórica. “Ya había hecho una serie previa, *Watch My Porn*, también a partir de una convocatoria, pero sólo se hicieron cinco piezas”, recuerda, y abunda:

Decidí que debía hacer un formato que le diera más seriedad a la convocatoria de *Send Nudes* y la colgué en mi página. Como no tenía un estudio aún, necesitaba trabajar en formatos manejables, así que decidí utilizar papel en tamaños más pequeños y fáciles de transportar. Como técnica elegí la acuarela, también por su portabilidad.

Durante el primer año, la participación fue modesta y principalmente de amigos o gente cercana. Para 2019 llegaron unas cuantas más, pero en 2020 realmente el



Miguel Casco, de la serie *Send Nudes*.

Foto > Cortesía del autor

proyecto despegó y tuvo un punto de inflexión muy notable: la pandemia. “Llegaron muchísimas a partir del confinamiento. Al día de hoy llevo ochenta *nudes* pintadas, pero hay 260 en fila”, me comenta. El hecho de que el correo de Miguel se inundara de desnudos voluntarios a partir de la crisis sanitaria obliga a una reflexión más profunda sobre cómo se vivió la sexualidad en el encierro y el papel que jugó la virtualidad para mantenernos conectados, un tema que se ha abordado ampliamente en cuanto a lo social y emocional, pero mucho menos desde lo erótico. Al mismo tiempo, toca otro asunto del confinamiento sobre el que ya he escrito aquí: la observación mucho más minuciosa y consciente sobre lo cotidiano y doméstico, que desde luego pasa por el cuerpo.

Sobre esa mirada a lo propio y a la construcción de una autoimagen,

Miguel destaca un antecedente importante que fue inspiración fundamental para *Send Nudes*: el fotolibro *A través del espejo*, de Joan Fontcuberta. Ahí, el catalán reúne miles de *selfies* que los usuarios de redes sociales hemos subido, todas tomadas ante un espejo en el que el dispositivo se refleja y se integra a la imagen. El proyecto parte además de la idea de que al subir algo a internet ya no te pertenece, ni siquiera tu propia imagen.

COMO EN LA PIEZA de Fontcuberta, Miguel evita agregar un filtro adicional para respetar la imagen original lo más posible, sin embargo, la mirada del artista es inevitable. Su interpretación procura reservarse tan sólo a una cuestión de formatos. En primer lugar, recorta la imagen para brindar un formato homologado a todas las *nudes* pintadas: es un soporte de papel de 60 x 35 cm, que corresponde a la misma proporción que tienen las pantallas de nuestros teléfonos. En ocasiones también modifica la temperatura de los colores, pero nada más; “intento no hacer ninguna alteración del original, procuro respetar la estética de las imágenes que mandan”, me comparte. Una vez terminada la pieza, envía a los participantes una imagen digitalizada de la versión en acuarela y conserva las obras físicas para exhibirlas.

Recientemente, las *nudes* de Miguel han sido expuestas en San Antonio y Omaha, en Estados Unidos, y en versión digital en la galería virtual de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Por la intención erótica original de las piezas, me intrigaba saber cuál ha sido la respuesta del público y la opinión de Miguel me sorprendió: “La respuesta ha sido curiosa. Algunos espacios se espantan cuando les propones la idea, pero cuando las ven montadas entienden de qué va. La respuesta del público ha sido lo contrario, no sólo les gusta verlas expuestas: las toman como una invitación a participar”. Parece que las instituciones son más mojigatas que los espectadores.

SI BIEN HOY esto puede resultar llamativo, lo cierto es que en este tipo de imágenes a menudo se violenta un límite: el del consentimiento. “Para mí era importante darle formalidad y una protección legal al proyecto en la convocatoria”, señala Miguel, y añade que en una exhibición reciente del proyecto, le pidió a su amiga María José González que le ayudara a hacer una guía más conceptual y con perspectiva de género sobre la ética de enviar *nudes*. Estaba pensada para repartirse entre el público como una especie de manual que fuera más allá de los aspectos técnicos a considerar a la hora de tomarse una buena foto.

*Send Nudes* explora la desnudez desde la virtualidad hacia la materialidad y nos lleva a cuestionar cómo hemos construido nuestra autoimagen erótica. ■

### NUEVA TRANSILVANIA

Algunos pasajes me recuerdan a She Wants Revenge, le dije a la Wencesloca.

La diferencia es que éstos no son emo, me respondió. Estábamos en medio de la gente en el concier de She Past Away en el Circo Volador. La emoción flotaba sobre nosotros como una nube de vapor. Era el esperadísimo regreso de los conciertos a este espacio que durante la pandemia vio comprometida su supervivencia. Me consta, lo vi en las redes, el enorme esfuerzo que hizo la administración para mantener este recinto con vida. La recompensa es incalculable, pero aquella noche pudimos palparla con el exitazo que fue la presentación de la banda postpunk turca.

Mención aparte merece la comunidad dark de la Ciudad de México. De entre las distintas tribus sin duda es la más entregada. Su fidelidad no conoce límites. El deseo por volver a disfrutar de la música en vivo, más la agitación de volver a vivir su noche de brujas particular, inyectaron una energía especial a la tocada. Qué ambientazo se manejaban. El lugar, como obedece a protocolos de salubridad, no estaba al cien por ciento de su capacidad, sin embargo, aquello parecía una multitud. Una mancha humana que saltaba y bailaba al ritmo de los beats góticos de She Past Away.

Esa noche constaté que la respuesta de los fans mexicanos no se parece en nada a otras audiencias. La entrega es tal que a los grupos no les queda más remedio que entrar en modo corazón de pollo con el público nacional. Muy darks y la madre pero a She Past Away les costaba no mostrar el entusiasmo que les provocaba ver a un Circo brincoteando al unísono mientras en el escenario ellos cantaban rolas en un idioma que la mayoría ni siquiera somos capaces de atisbar. Pero la música no necesita google translate y el ambiente estaba bien prendido, a pesar de esta distancia idiomática todos los ahí congregados comulgábamos con la música. Cómo no hacerlo, con tremendo grupazo.

Quince canciones bastaron para elevar la temperatura del Circo al máximo. Además de gran show, el espectáculo lo dio la banda dark que se engalanó para tan preciada noche. Por unas horas la capital se convirtió en Ciudad Vampira y sus calles y el metro se inundaron de pequeños Nosferatu. La Ciudad de México como una nueva Transilvania que ostenta los mejores tacos de suadero del planeta.

**PARA MUCHOS CICLISTAS** la bicicleta y la música son inseparables. Es más, afinamos la bici como si fuera un instrumento musical: velocidades, frenos y aire en las llantas, antes de salir a pedalear un concierto con ritmo, melodía y armonía en las calles. Esto lo compartí con Gerardo Pimentel hace quince años que nos topamos en rila. Conocido como *El Zopi* en los escenarios, las calles y las ondas radiales, Gerardo es músico, ciclista, locutor/productor de radio, maestro musical, portavoz del rastafarismo y el ciclismo. Puras vibraciones positivas.

La música y el ciclismo los trae en los genes. Es hijo del legendario director de orquesta Gustavo *El Zopilote* Pimentel y estudió contrabajo en el Conservatorio Nacional de Música. Durante un viaje a Chiapas se hizo rastafari y al final de los ochenta formó a los Rastrillos, el grupo de reggae más popular en México, del que es bajista y cantante. Las ruedas le vienen del abuelo, un cartero estilo Vittorio de Sica que sostuvo a su familia en bicicleta. *El Zopi* aprendió a pedalear en esa bici. Desde entonces la cleta ha sido su medio de transporte/deporte habitual y las ha pedaleado todas: BMX, ruta, urbanas, plegables y su célebre Biciclana, la Shimano ruter que reconstruyó y pintó color Celeste Bianchi.

Su tercera pasión es el radio, al que ha llevado el reggae y el ciclismo. Desde hace más de quince años *el Zopi* conduce los programas *Reggaevolución* y *Biciclán* por Reactor 105.7 FM. Son emisiones dedicadas a difundir la música y la filosofía caribeñas, la cultura de la bicicleta y



She Past Away

“EN EL ESCENARIO CANTABAN ROLAS EN UN IDIOMA QUE LA MAYORÍA NI SIQUIERA SOMOS CAPACES DE ATISBAR”.

### HICIMOS CRAC

Y como ésta es la ciudad del movimiento rockero perpetuo, unos días después de She Past Away, Nacho Vegas se presentó en el foro Indie Rocks.

Con la fecha sold out, también como obedece al protocolo con el lugar no a su máxima capacidad, Nacho se plantó solo con su guitarra frente a un fiel y cariñoso público que lo esperaba con toda la ilusión recobrada. Fue una presentación no tan formal de *Oro, salitre y carbón*, el box set de dos discos que aglutina sus últimos EPs. Durante una de las pausas entre canción y canción Nacho amenazó, y qué bueno, que en 2022 va a volver con su banda.

*Oro, salitre y carbón* continúa con el camino comenzado en *Resituación*, demasiadas canciones de compromiso político que arrojan nueva luz en su carrera. Lejos de las poses, la militancia de Nacho es tan auténtica que es imposible no creerle de pe a pa cuando se manifiesta por ciertas causas.

Si bien su música se solidariza con el izquierdismo no deja de lado la sordidez de la realidad actual. Y es ahí donde radica también gran parte de su valor. Se asoma al abismo pero no sólo para ver lo malo, también para arañar un poco de belleza. Que en sus canciones hay mucha. Ya sea que hable de amor, desamor, lucha política, drogas o muerte, cada canción es un beso a la belleza. Y uno a la muerte también. Porque como él mismo dice: “en mi nueva vida hablaré con autoridad, ahora del tocino, ahora de la velocidad”.

Entre el repertorio, que ya da para un show maratónico, Nacho encontró espacios para regalarnos una hora de pura crema. “El ángel Simón”, que nunca había escuchado en vivo, “Norteña”, “Ciudad Vampira” y otras pusieron a todo mundo a cantar. La fuerza de ese Nacho, el íntimo, tiene una cualidad hipnótica. Y es en esos momentos cuando su honestidad realza sobre todas las cosas.

Simplemente hermoso. Hicimos crac. 📺



Teatros de México

“ES MÚSICO, CICLISTA, LOCUTOR/PRODUCTOR DE RADIO, MAESTRO MUSICAL, PORTAVOZ DEL RASTAFARISMO”.

la promoción del ciclismo urbano y deportivo. Además, hace veinte años coordina los talleres musicales en la Red FARO de Oriente. Un tipazo alivianado, amante de los animales, con quien he colaborado en el radio, en las calles y en los medios impresos.

En octubre se armó un programa dedicado a la música bicicletera. Pero unos días después de transmitido, *El Zopi* fue hospitalizado con leucemia. Resulta que el medicamento de Bayer, Nexavar, cuesta 73 mil 281 pesos. Y necesita varias cajas. Se crearon los hashtags #FuerzaZopi y #VaPorZopi para difundir las actividades de apoyo. El 24 de noviembre fue la rodada y el festival en el Teatro de la Ciudad. El 28 se armó el festival en Raztlán. El sábado 4 de diciembre hubo otro fest en Barra de Piedra, Guadalajara. Y el 9 un concierto en el Foro Cultural Hilvana. El domingo 19 será en el Soul Dread (Avenida Central 219). También se puede apoyar en la tarjeta Citibanamex 5204 1647 4030 2192 o en donadora.org/campanas/zopi. “El ritmo es fundamental en el ciclismo”, dice su lado bajista. “En bici trazamos una línea muy similar al dibujo melódico de una canción”, dice su lado ciclista. #FuerzaZopi 📺

### EL CORRIDO DEL ETERNO RETORNO

Por  
**CARLOS VELÁZQUEZ**

@Charfornication

SHE PAST AWAY  
+ NACHO VEGAS

### LA CANCIÓN # 6

Por  
**ROGELIO GARZA**

@rogeliogarzap

ZOPI

## FETICHES ORDINARIOS

Por  
**LUIGI  
AMARA**  
@leptoerizo

EL HUECO  
DE LA ALMOHADA

“LAS PRIMERAS  
QUE SE  
CONOCEN, DE  
MESOPOTAMIA Y  
EGIPTO, ESTABAN  
ESculpIDAS  
EN PIEDRA  
O MADERA”.

Semejante a una nube para apoyar la cabeza, remite a lo suave, al confort. Rellena tradicionalmente con plumas de ganso, con copos de algodón o esa estofa blanca del fruto del pochote, promete un no sé qué de etéreo, cierta filiación con lo alado, la ligereza necesaria para acompañar los altos vuelos del sueño.

EN EL PASADO, la almohada se elaboraba con materiales muy distintos: las primeras que se conocen, procedentes de Mesopotamia y Egipto, estaban esculpidas en piedra o madera. Quizás en un comienzo la almohada y la cabecera eran una misma cosa: una estructura para aliviar la tensión del cuello, una suerte de yugo paradójico que guiaba a través de la noche y servía de asiento al espíritu.

Su arquitectura y apariencia no escapaban a la superstición. Las míticas puertas de cuerno o de marfil, a través de las cuales los dioses deslizaban sueños verdaderos o falsos, seguramente guardaban una relación con el material de las almohadas. Y las distintas imágenes de divinidades y animales dibujadas en ellas sugieren que velaban la actividad onírica, o que servían para ahuyentar los malos espíritus nocturnos, entre ellos, el del insomnio. Según los antiguos chinos, una blanda robaría la energía del cuerpo, de modo que preferían el bambú, la porcelana o el bronce para su fabricación. Estaban convencidos de que una almohada de jade garantizaba un sueño reparador y saludable, que estimulaba el intelecto.

Ha corrido mucha tinta a propósito del título de *El libro de la almohada*, de Sei Shônagon, obra fundacional de la literatura japonesa, traducida también como el *Libro de cabecera*. En el epílogo, sobre el que ronda la sombra de lo apócrifo, la autora le insinúa a la emperatriz que los cuadernos que ha recibido de regalo ella los usaría de buena gana como almohada. Justo en esa última página estaría la clave del título y del origen del proyecto. Pero la estampa de una pila de papel que ofrece alivio a las cervicales —ya cercana al cojín—, puede ser engañosa: quizá se trataba de un cuaderno de notas casuales, tal vez nocturnas, tal vez matutinas, que escondía en un cajón de su almohada de madera, según se estilaba entonces con los diarios íntimos. Amalia Sato, traductora del libro al español, refiere que hay estudiosos que arriesgan una relación con los *utamakura* (“poemas almohada”) de aquel periodo: manuales que dictaban las reglas de composición literaria. De ser así, el *Makura no Sôshi* tendría una relación doble con lo duro: aludiría a la rigidez de descansar la cabeza sobre un tabique canónico. Cualquiera que lea sus textos fugaces y digresivos, sus listas de una sutileza sin precedentes, sus observaciones melancólicas que se suceden sin una orientación determinada, entendería que no es así: su prosa se debe más al libre correr del pincel que a la ambición de compendiar un *thesaurus*.

EN LA PELÍCULA de Peter Greenaway inspirada en el libro, la almohada es ya el objeto acolchonado que conocemos, pero también homenajea a las de tipo más íntimo, que albergan un cajón. Retorcimiento de las obsesiones de Sei Shônagon, el filme tiene la audacia de explorar la condición efímera de la escritura, al hacer del cuerpo una superficie de inscripción. Las delicias de la piel se entrelazan con las de la literatura —y también con su evanescencia y desdichas. En una escena, reinventado como sello viviente, el cuerpo imprime un poema sobre una funda blanca. Sin tanto despliegue, todos sabemos que el hueco que deja la cabeza en la almohada puede ser una forma secreta de escritura.

En el tránsito de la piedra a la paja y de la madera al hule espuma, la almohada ha permanecido como vaso comunicante con los arcanos nocturnos. Consejera



Almohada de cerámica de la dinastía china Jin (1115-1234).

enigmática pero fiel, la consultamos cuando somos presas de la vacilación; lo que no logramos resolver en la vigilia se lo confiamos a ella, como si nadie pudiera descifrar mejor nuestros deseos ocultos. Los viajeros que llevan la suya a cuevas y la suben al avión, acaso no se preocupen por sus vértebras: recelan de los susurros de las ajenas o promiscuas, como las babélicas de los hoteles.

Sin contar las antigüedades de museo o la estatuaria del Renacimiento, que desplegó su virtuosismo escultórico en encajes y texturas, una almohada de mármol se consideraría hoy una excentricidad, una broma sofisticada o una pieza de arte, comparable a la taza de té forrada de pieles de Meret Oppenheim, un juego de descondicionamiento que plantea la pregunta de si beber no será una forma de caricia.

A pesar de las supercherías milenarias chinas, rechazamos que lo suave absorba la energía, y trasladamos esa posibilidad a la conjetura de un monstruo, el parásito de “El almohadón de plumas” de Horacio Quiroga, que succiona a su víctima a un ritmo vertiginoso para su tamaño.

Sin salir de la esfera del vampirismo, no es impensable una almohada-bezoar que fagocita los cabellos que le ofrendamos cada noche para integrarlos a su cuerpo a manera de borra. La almohada engordaría a medida que avanza la calvicie. De este lado del horror, no hay que olvidar que, inocente y cándida, ha sido un arma asesina muy socorrida...

Algunos rellenos ancestrales se han puesto de moda, como las semillas o las cáscaras de trigo, siempre a favor de la mollicie. Las veces que he debido dormir en el suelo, sin más almohada que la palma de mi mano, desperté renovado, pero no se me ocurriría prescindir de las comodidades de una, entre otras cosas porque significa compañía, un cuerpo adyacente que, a falta de ternura, puede brindar tersura. Ignoro si la psicofísica, que estudia la relación sensual con los materiales, dedica un capítulo a los enseres de cama. Si los niños se aferran a una cobija como objeto transicional, durante las separaciones y divorcios nos queda el consuelo, patético y quizá definitivo, de una almohada mustia, como en la canción de José José.

POR LO QUE SÉ, las de madera o cerámica se preservan en dos espacios: las habitaciones de las geishas, a fin de no arruinar sus peinados fantásticos, y los fumaderos de opio, donde hacen las veces de cofre para la parafernalia de la adicción. Hay contextos en que la tiesura no importa: tras la primera calada, la almohada se difumina entre la nube de humo, de suerte que la cabeza flota en hilos más vaporosos que la seda.

Aun cuando remitan al potro de tortura, no excluyo el beneficio de las de piedra, de algún modo refractarias al vocablo concupiscente heredado del andalusí. La esponjosa podrá no ser muy ortopédica, pero nos ha regalado los almohadazos, ese viraje que transforma la cama en campo de batalla y permite, entre risas que vienen de la infancia, hacer también la guerra y no el amor. ▣