



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

PLUS ULTRA, *TERRA FIRMA* · *PAISAJES CARTOGRÁFICOS*
ESPECIES DE MAPAS EN EL TIEMPO

TESIS QUE PARA OBTENER
EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
DIEGO CASTRO MORALES

DIRECTOR DE TESIS:
LICENCIADA DIANA JESSICA ROSAS GUTIÉRREZ



CIUDAD DE MÉXICO

2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

I	Agradecimientos.....	7
II	Introducción.....	11
1	Relación general de las mapas antiguas en la cultura occidental: Las mapas como mensajes de las culturas espaciales.....	19
1.1	Franquear la imagen de las mapas, como condensación del movimiento y saber espacial	
1.2	Breves visualidades del mundo	
1.3	La experiencia temporal según Cosmas Indicopleustes	
1.4	La imagen del atlas de Urbano Monte transportada a la red digital	
2	El dibujo, las fuentes históricas, el sueño y la imaginación como herramientas auxiliares de la memoria y de la imagen de las mapas.....	71
2.1	El dibujo y las fuentes históricas	
2.3	El sueño y la imaginación como recursos de la imagen de las mapas	
3	La mapa occidental de la Ciudad de México-Tenochtitlán y la influencia de las fuentes del Nuevo Mundo en el humanismo renacentista.....	97
3.1	La mapa de Núremberg como fuente histórica y como sistema de comunicación	
3.2	La mapa de Núremberg	
3.3	Las Cartas de relación de Hernán Cortes, como fuente de motivos, experiencia y acontecimientos	

4 Plus Ultra, Terra Firma • Paisajes Cartográficos	129
4.1 La interpretación pictórica de las mapas	
4.2 El registro del movimiento, la corporalidad de la propuesta. Imágenes que expiran y espiran	
4.3 Plus Ultra Terra firma • Paisajes Cartográficos	
Conclusiones.....	209
Bibliografía y fuentes de información.....	213

“EL MOVIMIENTO ES EL MÁS PODEROSO Y EL MÁS PELIGROSO MEDIO CONOCIDO DEL ARTE”

MARTHA GRAHAM

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi madre, Arcelia Morales Muñoz, quien, no es sólo la persona que me dio la vida, es la mujer que me ha enseñado a tener orgullo y dignidad. También agradezco a mi hermano Rodrigo, sacerdote de la comunidad Mixe en Oaxaca, quien ha mostrado desde niño tener una vocación y ha buscado, de múltiples maneras, la forma de sostener lo que él cree; mi madre y hermano son una inspiración para mí. Agradezco a mis tías de Tulancingo de Bravo, Alejandra Ávila Muñoz y a Elvia Ávila. Asimismo aprovecho para darle mención a mis tías: Lourdes Valadez y Carmen Morales Muñoz, campeona en taekwondo; así como a mi familia del puerto de Veracruz, por haberme acompañado y haberse emocionado durante el proceso de esta investigación que habla sobre *las mapas*.

Agradezco a mi gran compañera de vida, la artista Mery Buda. Mery ha inquietado mi conciencia con sus imágenes y visiones de vida. A Mery agradezco profundamente sus amplios consejos que, de una u otra manera, me hacen ser la persona que soy ahora. Sin duda, la ENAP de Xochimilco, así como la temporalidad y las decisiones que hemos tomado Mery y yo, “cual fueran de especie de cuasiracionalismo”, nos han mantenido en una familia, de la cual, todavía no sabemos cuál será el propósito de nuestro choque cultural y emocional.

No puede faltar en mi espiral de agradecimientos, la doctora de la UAM-Iztapalapa, Lizet Quintanilla Aguilar, por sus inigualables consejos que dan cuenta sobre la vida, el amor, los viajes, la Ciudad de México, la literatura y el psicoanálisis.

Asimismo, me siento muy afortunado por contar con el apoyo y complicidad de Paola Guerrero, Nadia Zänä y Citlalmina Jaso, “*El club del hombre*”. Tres grandes amigas que el camino hacia la danza comenzó a unir en breves movimientos refinados de nuestros tiernos veinte años. El Museo Universitario del CHOPO es la espacialidad que nos unió como amigos y fue testigo de caídas desvanecidas que trasgredían las articulaciones naturales de las múltiples corporalidades presentes, que intentaban memorizar y seguir el montaje coreográfico del bailarín y maestro de danza, Víctor Vizcarra.

No podía faltar en mención de agradecimiento la fotógrafa mexicana, Lorelei Dom, de quien me siento muy afortunado de contar con su apoyo y cariño.

También quiero mencionar a la pintora inglesa Claire Price; a la activista estadounidense Melina Davis, y a la fotógrafa mexicana Nelda Cardenti, quienes han tenido un interés sincero en mi trabajo de investigación como artista interdisciplinaria; quienes, con su energía y actitud, han tejido una red que ha ampliado mi visualidad cultural contemporánea e histórica.

Deseo, asimismo, dedicar en gran mención a Tahis Xel-ha Godínez, quien junto a las licenciadas, Sara Zermeño, Diana Reyes y la maestra Blanca Luz Alaníz Cosiío, de la Universidad Nacional Autónoma de México, han alentado hacia una función útil mi investigación sobre las mapas, la danza y las grandes sofisticaciones culturales como la pintura y la arquitectura, la fotografía, etc.

De igual manera, agradezco a mis sinodales, la licenciada Albia Gabriela Muños Zempualtecatl y al Maestro Vicente Valdéz Dimas, por su disposición durante esta travesía de investigación, así como los comentarios que han enriquecido mi labor profesional.

También menciono de manera general al Instituto Nacional de Bellas Artes, en específico, a la Escuela Nacional de Danza “Nellie y Gloria Campobello” quien me acogió durante un periodo fundamental en mi formación como bailarín de danza contemporánea y como artista. En la *Nellie*, pude conocer en la praxis el sistema de profesionalización en danza aplicado en México. Como estudiante, bailé en distintos teatros de la CDMX, como: el Teatro de la Danza, el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris; entre otras espacialidades escénicas, tuve la fortuna de ser parte del festejo del 80 aniversario del Palacio de Bellas Artes. Durante las funciones de prácticas escénicas de la escuela de danza: Nellie y Gloria Campobello proyectaron mí trabajo *audiovisual* en animación, la cual fue la experiencia más bella y fuerte de mi vida profesional hasta ese momento. Esta experiencia me remitió a imaginar las funciones de cine en los teatros en el siglo XX en México. Jamás imagine que mí estancia como alumno de la escuela estuviera guiada por grandes personalidades de la danza en México, tal es el caso de la maestra Christa Lledías, bailarina y directora de la compañía de Danza y

Teatro “Zarambeques y Muecas”, a quien agradezco inmensamente sus valiosas y amplias recomendaciones bibliográficas, así como su complicidad y amistad. También quiero agradecer a mis amigas de la *Nellie*: Celene, Vanessa y Joss, quienes compartimos energía y pasión por el movimiento.

Agradezco, finalmente, por sus atenciones durante este proceso de investigación, a mí asesora de tesis, la licenciada Diana Jessica Rosas Gutiérrez, con quien cursé el taller de modelado en barro; a las maestras y artistas, Angélica Jarumi Dávila López y Ma. Del Carmen Rossette Ramírez, quienes han sido fundamentales y testigos, a su manera, de mi proceso y transformación como artista. Por esta razón, agradezco su disposición y los valiosos comentarios y energía que tuvieron al compartirme, de una manera intuitiva y reflexiva, cómo expandir y sostener futuras visualidades.

Comenzar este proceso no fue tarea fácil, había y hay bastantes intereses que juegan un papel importante en mi visualidad, que se entretujan entre “diferentes” quehaceres disciplinarios, como son: la danza, que es titulada por Albero Dallal como: La Danza Contra la Muerte. O el pensar sobre el disciplinar Historiográfico Crítico, que bien sostiene las investigaciones de la UAM-Azcapotzalco, planteando la Historia como un sistema vivo, reciente y que puede ser estudiado como un canal de comunicación abierta a múltiples interpretaciones. Los estudios historiográficos no buscan una definición absoluta sobre los fenómenos socio-culturales. Esta manera de ver que no busca totalizar una teoría como fin absoluto sostiene la idea de que el dibujo, la pintura, las cartas, los trazos, las mapas, y otras espacios documentales, pueden ser fusiones que se entrelazan por medio de acciones contextuales de la humanidad, la temporalidad y la espacialidad.

Concluir este proceso de investigación significa cruzar un umbral académico, que puede imaginarse como un horizonte que impulsa a seguir la acción del movimiento. Esto implica idear futuras posibilidades, en cuanto a reflexionar. ¿De qué otras maneras pueden ser contadas las especies de realidades culturales en la temporalidad? Llegar hasta aquí, se puede interpretar de muchas maneras, por esta razón agradezco aún más la complicidad, el apoyo y

la amistad de mis lazos fraternos. Gracias a mi segunda madre, la licenciada Rosa María Ramírez Juárez; a mis hermanitas Cielo y a Karen. También agradezco a mi amore Gina Labra, a mis “amiguis” Anahí Picasso, Sonia María, Lizbi; a Tania Acevedo, y a mis doctores Manuel Pérez, Manuel Suárez y Verónica Castle.

Gracias a mi querida amiga y colega, la pintora Marisol Plara, por ser parte e interesarse en mi proceso de investigación académica y de vida.

A cada uno de ustedes... Gracias por estar siempre presente en mis ideas y acciones locas. Les amo con el corazaun.

Por último, agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México, y a la Facultad de Artes y Diseño por brindarme la flexibilidad de ser el artista que quiero ser.

Introducción

Esta tesis es un proyecto de cartografía pictórica planteada como pintura abstracta que se ocupa de exponer sobre *las mapas* como conjunción entre memoria cultural y visualidad de las influencias y normativas culturales de una determinada espiral social, siendo el concepto de *espiral social* un término discutible para diversas culturas del mundo, cuyos resultados expongo en este documento a través de la acción del movimiento. Para esta tesis, este concepto es una reflexión sobre la manera en que los objetos socioculturales, como *las mapas*, son un método de praxis, identidad cultural, de comunicación y de supervivencia, y dan cuenta sobre los procesos no progresivos de la historicidad de la humanidad y de ciertos paralelismos e implicaciones en el presente.

En cuanto a referirnos a los mapas como *las mapas*, se comenta que no es una terminología feminista, hacerlo, sería conducirme sobre un oportunismo carente de sinceridad. Se plantea que el término *las mapas* es parte de un proceso reflexivo que se vincula como un constructo de la humanidad no binario. Con esto quiero decir que las mapas son imágenes caleidoscópicas, con múltiples matices híbridos del lenguaje en donde resuenan los dogmas políticos de toda la historia humana.

Esta investigación sobre *las mapas* occidentales es causa a mi interés sobre la imagen del mapa de Núremberg, contado en el capítulo 3 de esta tesis, como la mapa que confluye entre las fuentes documentales del siglo XVI, por ejemplo: las Cartas de Relación de Hernán Cortés, que han sido estudiadas para esta propuesta como imágenes contextuales que presenta a un mundo desconocido del cual se interponen alrededor de 500 años, por lo cual, se ha requerido imaginar e interpretar los dogmas, los convencionalismos y las ideas de una época distinta.

Estas cartas, fuentes de la Conquista de México-Tenochtitlán, muestran algunas condiciones inherentes a toda escritura relacionada con el *choque occidental con la América continental*, aspectos como son: El recurso de Analogía comparativa entre diferentes ciudades de México-Tenochtitlán y las ciudades medievales de Salamanca, Venecia o Constantinopla, etc.

Para el historiador norteamericano Alfred W. Crosby, autor del texto *El intercambio transoceánico: Consecuencias biológicas y culturales a partir de 1492*¹, señala sobre la singularidad del llamado Nuevo Mundo y se hace referencia a las mapas del siglo XVI como *las mapas* de Urbano Monte, contadas en el capítulo 1.4 de esta investigación, como espacios en continua revolución y confrontación terrestre y de la humanidad.

En tanto, expongo que las mapas y las fuentes literarias del siglo XVI son un medio para situar, figurar y deconstruir territorio, con base en la experiencia de la otredad. De esta forma, se pretende asociar el acto de dibujar el mundo, en cuanto al proceso de conceptualizar América en la cultura Occidental. Sobre esta premisa se hace referencia al libro *La invención de América*,² del doctor mexicano Edmundo O' Gorman, en donde O' Gorman habilita múltiples maneras de exponer el ser de las cosas en relación a su significación, dentro del amplio marco de la imagen de un determinado contexto. O' Gorman reflexiona sobre América como una identidad que no se encontraba pasivamente a la espera de su descubrimiento por los navegantes mediterráneos, considerando la posibilidad sobre lo que pasó en 1492 y, posteriormente, como un estallido. Un choque cultural que procesualmente fue revolucionando todos los ámbitos de la humanidad en donde grandes civilizaciones se enfrentan ante la novedad de la otredad y de sus diferentes maneras de racionalidad.

Las mapas son un proceso creativo, son un soporte, son un constante flujo de información paulatina entre las experiencias ligadas a la exploración y a la navegación; son la interpretación ocular de los testigos presenciales de alguna Orbe no conocida por las masas sociales. Son una interfaz de información entre mundos desconocidos, fantásticos y explorados.

La mapa de Núremberg me llevó a conocer los trabajos de varios investigadores y catedráticos, como la Doctora mexicana Ethelia Ruíz Medrano, el

¹ Crosby Alfred W. *El intercambio transoceánico: Consecuencias biológicas y culturales a partir de 1492*, México, UNAM, 1991.

² Edmundo O' Gorman, *La invención de América*. México, FCE, 2003, p. 193.

investigador Herbert Frey y la doctora Lucía Mier y Terán Rocha, entre otras investigaciones del campo de la historiografía crítica. De igual manera hago mención a las reflexiones teóricas de la doctora Silvia Pappe Willenegger de la UAM Azcapotzalco y al doctor Karl Schlögel, quienes han sido fundamentales para esta investigación. De esta manera, se expone que *las mapas* son estudiadas como imágenes de poder social, en donde resuenan los órdenes y dogmas políticos contextuales de la humanidad.

Se cuenta a lo largo de la investigación que *las mapas* son constructos socio-espaciales, sobre este concepto, se ha utilizado un método de analogía que fusiona a lo espacial de *las mapas* con lo espacial de la danza, llamando mi atención, especialmente, aquellas imágenes de mapas y de danzas como el Minué Barroco de la corte francesa (a nivel general), en las cuales se vincula al concepto de movimiento, repetición y orden como método de conocimiento, de praxis, de intuición, de imaginación, de identidad y del dibujo como trazo de comunicación sensoespacial.

Las mapas, al igual que la danza, son corporalidades sociales. A este respecto se ha planteado que la corporalidad es un frágil territorio y una espacialidad con fines estratégicos e ideológicos. La corporalidad en *las mapas* y en la danza son temporalidad, movimiento, repetición y espacialidad. Con esto se ha manifestado, a lo largo de la investigación, que las corporalidades de los objetos sociales en la historia de la humanidad, como las mapas, son vulnerables, efímeras, reivindicación, fantasía; son desaparición o una corporalidades por inventar. La espacialidad, según cuenta la bailarina y coreógrafa alemana Mary Wigman, contiene ciertos ritmos de vida (acciones sociales) que los contiene o expande en una energía propia. Wigman plantea la espacialidad entre distintos tipos de relaciones incestuosas entre *el movimiento del cuerpo y el espacio-como-ser-que-penetra-en-la-materialidad-de-lo-humano*,³ con lo cual, comunicarse a

³ Dallal, Alberto, *La danza contra la muerte*, México, Instituto de investigaciones Estéticas, UNAM, 1993, p.59.

través del movimiento es llegar a la unidad entre *Apolo y Dionisos*, es decir, fluir con la totalidad del universo de dos polos aparentemente opuestos.

La propuesta pictórica que corporaliza el capítulo 4 y ensambla los anteriores capítulos de esta tesis nace del movimiento contado a partir de las exploraciones de la humanidad sobre la espacialidad y sus momentos corporeizados en *las mapas*. Esto puede entenderse como un proceso migratorio y de expansión territorial de diversas culturas a lo largo de la temporalidad histórica. *Las mapas* son imágenes dinámicas como la danza. Son imágenes en movimiento que vinculan las ideas en la espacialidad temporal y en la materialidad del valor intangible de la experiencia de la humanidad; esto requiere toda unicidad cultural y natural en una acción abstracta y efímera. Tómese en cuenta la interpretación que Alberto Dallal hace en cuanto a la danza:

La danza es un pretexto que el hombre tiene en su proximidad con el espacio para horadarlo y asirse a él, para someterlo y entregarse a él. Ningún otro género artístico exige la realización de tan increíble y sencilla experiencia. Todos: pintura, arquitectura, literatura, cine, teatro, etcétera, incorporan a la vida y a la cultura elementos, vivencias, y sentidos que se combinan y que de una vez transformados, por así decirlo, decantados imponen tanto al practicante como al observador, a la sociedad misma, una experiencia configurada, ya hecha, cómoda, comprensible y transmisible.⁴

Dallal sostiene que la danza exige totalidad, unicidad, todo en el momento de un cambio que va de lo móvil inexpressivo hacia lo inmóvil expresivo: del movimiento natural, espontáneo, inconsciente que la humanidad realiza en sus más normales y comunes actividades hasta esa inmovilidad “absoluta” llena de significaciones que sólo el conocimiento y la experiencia permite expresar y captar, ver, asir y entender.

Se sugiere a lo largo de la investigación contar a *las mapas* a través del movimiento sociocultural como corporalidades danzantes, por todo aquello que rodea a la humanidad y su fusión con la espacialidad y las temporalidades que se interceptan con diferentes clases de sistemas naturales y culturales.

⁴ *Ibíd.*, p. 57.

Con esto planteamos la frase de Martha Graham expuesta al principio de la tesis, de la cual la bailarina y coreógrafa del siglo XX afirma que: “El movimiento es el más poderoso y el más peligroso medio conocido del arte”.⁵

Se ha reflexionado en la investigación la posibilidad de vincular la acción del *movimiento a las mapas*, como un estado de relevación de la humanidad. Es a partir del movimiento que se abstrae a la imaginación como impulso interior, que se fusiona con otros elementos disciplinarios como las fuentes históricas y la pintura. De esta manera, nace la propuesta pictórica expuesta en el capítulo 4 de esta tesis, como ejercicios dancísticos sobre *las mapas*. La pintura es contada como huellas del movimiento y como acción que congela al momento de la praxis. De cierta manera, este proceso artístico ha despertado aún más mi curiosidad creativa.

A lo largo de esta tesis se ha contado que la humanidad requiere de muchos lenguajes para cubrir los íntegros componentes de alguna de sus múltiples realidades, de aquí que el estudio de *las mapas* se encuentre vinculado a otros sistemas disciplinarios como la danza y la historiografía; se plantea que las mapas, a nivel general, parten de una estructura metodológica por la cual la sensibilidad cotidiana se torna intelectual y profesional. *Las mapas* constituyen sobre los fenómenos sistémicos y culturales de la humanidad que han proyectado la posibilidad de que haya otros mundos visibles más allá de la imagen de algún mapa. El poder de *las mapas* radica, para esta investigación, en proyectar mundos soñados y experimentados en pasado y producir una Kinesfera reflexiva en el presente de *las mapas* históricos occidentales estudiadas a lo largo de esta investigación.

Se sostiene que no se puede acceder a ninguna dimensión socio-cultural si no se pasa por la corporalidad, por la praxis y la imaginación, como un estado de abstracción que libera al ser. Se ha planteado que la corporalidad de *las mapas* son un ser icónico y simbólico. *Las mapas* son reflejo de la experiencia de la

⁵ Martha Graham: “A Modern Dancer’s Primer for Action”, en Lobett Steinberg (comp.): op.cit., p.50. Citado en: Dallal, Alberto, *La danza contra la muerte*, México, UNAM, 1993, p. 80.

humanidad, son intercambio y flujos de ideas; de sentimientos, de historias siempre móviles y fluctuantes y, además, *las mapas* han sido constantemente afectadas por la naturaleza cultural de la humanidad.

Cerca de esto, Juan Acha menciona sobre la necesidad de hacer real por medio de alguna técnica de comunicación la aparente realidad visible o mental de una imagen dada por el medio cultural que no es vista en su naturaleza; teoriza sobre la habilidad del dibujante al *retratar* una realidad desconocida. Acha describe que:

Como dicen los especialistas; “no fotografiamos la realidad con nuestro ojos, si no que éstos la llevan fotografiada a nuestra mente”. “Los ojos no ven; es el hombre quien los utiliza para lo que le interesa”. Sólo ante una realidad nueva, comenzamos a jugar con similitudes conocidas hasta construirle un patrón o *Gestalt*.⁶

De este modo, Acha reflexiona sobre la manera en que interpretamos la *realidad* asociada a la construcción de nuevas entidades producidas por el arte, proceso que requiere de un pensamiento flexible, híbrido y hábil para interpretar y significar cosas aparentemente distintas a alguna cotidianidad cultural,⁷ o desde algún medio de comunicación como la literatura, la pintura, la danza, *las mapas* o desde el dibujo, como un método de expansión y de interconexión disciplinar.

Cabe señalar que el primer capítulo aborda un breve enfoque sobre *las mapas* en documentos que establecen momentos y espacialidades historiográficas. *Las mapas* son contadas como imágenes contenedoras de mensajes híbridos y metalingüísticos en cuanto a canales de comunicación más abiertos y más flexibles en sus capacidades comunicativas para la humanidad. Este capítulo da cuenta sobre los movimientos sociales ligados a *las mapas* occidentales como es el caso de *la mapa* del comerciante Cosmas Indicopleustes, que sostiene la idea un mundo en cuanto a normas de la religión católica. Por otro lado, también se aborda en este capítulo, como subtema 1.4, la imagen del Atlas

⁶ Acha W, Juan, *Teoría del dibujo su sociología y su estética*, México, Ed, Coyoacán, 2004, p.120.

⁷ Hacemos referencia sobre el ejercicio de “relatar” a una realidad desconocida, al descubrimiento de América, contado a lo largo de esta investigación, que implicó a los europeos contar una experiencia totalmente nueva a la mirada histórica de Europa.

de Urbano Monte en la cual se muestra la importancia de la digitalización de las mapas antiguos como método de conservación de mapas y como un recurso que amplía el acceso a *las mapas* para su estudio atemporal.

El segundo capítulo de esta tesis sugiere contar a *las mapas* como huellas de comunicación histórica. Esto puede ser interpretado como mecanismo en el que se expone que *las mapas* son géneros visuales del conocimiento de la humanidad, en cuanto a sostener que la imagen de *las mapas* son obras específicas como de momentos históricos. Cabe mencionar que en este capítulo se explora al acto de soñar e imaginar como recursos del conocimiento que expande ideas en movimiento. Es a partir de la imaginación que se abstrae un movimiento como impulso interior que se contrapone con otros elementos perceptibles.

Por tanto damos cuenta que *las mapas* son una objetividad tangible de la memoria de un temporal y la experiencia arborescente del mundo, Deleuze y Félix Guattari describen a *las mapas* bajo un concepto rizomático de entradas múltiples “...en condiciones de discontinuidad, de ruptura y multiplicidad”,⁸ de transformación y producción de variables vértices de conocimiento y de comunicación.

Así, el presente trabajo plantea que *las mapas* son fuentes históricas que potencializan la investigación en diferentes disciplinas, conduciendo hacia una fusión disciplinar. Esto desempeña un papel importante para las investigaciones artísticas y el hacer del arte contemporáneo; las fuentes históricas ofrecen una robusta lectura crítica sobre cómo se cuenta alguna acción de la humanidad.

⁸ Deleuze Gilles, Guattari, Félix. *Rizoma*, México, Fontoroma, 2014, p. 48.

CAPÍTULO 1

Relación general de *las mapas* antiguas en la cultura occidental: *Las mapas* como mensajes de las culturas espaciales

A lo largo de esta tesis decidí nombrar a *mapas*⁹ como *las mapas*, en consecuencia a la experiencia de investigación que ha buscado dar cuenta que la imagen de mapas son espacialidades fértiles de la memoria de la humanidad.

Al enfocar el término *las mapas*¹⁰ en esta propuesta de investigación artística, se expone que *las mapas* son parte de los procesos de la humanidad no binario, es decir, que *las mapas*, a nivel general, son imágenes caleidoscópicas con múltiples matices híbridos del lenguaje y filtraciones comunicativas, en *las mapas*... resuenan las dogmas y las diversidades políticas, ideológicas e imaginativas de una determinada cultura espacial, así como de sus temporalidades contextuales que resuena en su imagen icónica.

Reflexionar a *las mapas* que dan corporalidad a esta investigación ha sido un proceso de interpretación que requiere diferentes elementos del pensamiento como la imaginación, la intuición, la espontaneidad y el movimiento, a manera de métodos de aprendizaje que han influido en la manera de reflexionar sobre las múltiples formas en que se puede contar el mundo a través de la imagen de *las mapas*. Este método de investigación *no formal*, para el campo de las prácticas racionales, nos sugiere que las mapas se encuentran fusionadas con una idea del pensamiento en movimiento, es decir, la humanidad se cuenta el mundo en *las mapas*, y el movimiento es un método de praxis que rompe con la imagen establecida de las mismas mapas.

En tanto, definimos que *las mapas* son canales de comunicación icónicos¹¹ que transmiten mensajes para las culturas espaciales.

⁹ Refiriéndose también a la existencia de *mapas*: geográficos, políticos, de guerra, culturales, míticos, falsificaciones cartográficas, islarios, mapas regionales, etc.

¹¹ Más adelante se da una breve relación, para definir el concepto de las mapas, como canales de comunicación y mensajes icónicos.

En cuanto a definir el término: “*culturas espaciales*”¹², se plantea dentro de un *ámbito de análisis*, al que se imagina, ubica, ordena, dibuja, etc., las especies de territorios sociales, en relación con las especies de naturaleza.

Así mismo, las *culturas espaciales* pueden ser interpretadas dentro de múltiples habidad culturales y disciplinarios. Cerca de esto, el estudio de *las mapas* puede ser franqueado y fusionado dentro de diferentes disciplinas como puede ser en la Arquitectura, la Historiografía, las Artes Visuales, la Antropología y la Sociología, la danza, el teatro, etc. De esta manera se ha recurrido a estudiar a *las mapas* occidentales que dan corporalidad a esta investigación desde una reflexión multidisciplinaria, con el fin de estimular inimaginables asociaciones intuitivas. Con esto se pretende liberar a *las mapas* de su *cárcel* geográfica o disciplinar.

Estudiar a *las mapas*¹³ sobre una dimensión multidisciplinaria puede acercarnos a interpretar, de una manera más fresca y propositiva, sobre la manera de producción, reproducción y representación de imágenes, tanto mentales como físicas, que pudieran ser interpretadas como mapas.

Las culturas espaciales y su hacer de imágenes de mapas,¹⁴ a nivel general, pueden sugerirnos sobre la representación de algunos aspectos simbólicos y culturales, interpretados como códigos de lenguaje, por ejemplo: la imagen de *las mapas* históricos, pueden ser un vínculo para la reflexión y la crítica en cuanto a dogmas contextuales, la vida cotidiana, la memoria histórica, etc., de una determinada cultura. Esto nos guía a sugerir a *las mapas*, como imágenes paradigmáticas que son empleadas como métodos de comunicación socio-cultural.

Las imágenes paradigmáticas están vinculadas a los acervos de signos lingüísticos no verbales que constituyen a una imagen. Los signos no sólo están

¹² Más adelante se hace un acercamiento para definir el término “culturas del espacio” planteado por el catedrático José Ortega Valcárcel.

¹³ Según el diccionario de la Real Academia Española, la palabra *mapa*, significa: representación geográfica de la tierra o parte de ella en una superficie plana en la que se da información relativa a una ciencia determinada, por ejemplo: los mapas lingüísticos, topográficos, demográfico, etc.

¹⁴ Según el diccionario de la Real Academia Española, el arte de trazar mapas geográficos, corresponde a la cartografía: *de carta y –grafía*. Ciencia que estudia a los mapas.

relacionados a las imágenes visuales, también existen otra clase de signos que pueden ser reconocidos por la acción de oler, tocar, escuchar, etc. Los sentidos corporales y su fusión con la memoria personal y cultural pueden ayudar a interpretar o resignificar un signo físico o inmaterial a partir de la traducción de contenidos semióticos¹⁵ del lenguaje. De esta manera, los signos pueden generar comunicaciones y significaciones sociales. Para el científico Charles Sanders Peirce, en su teoría de los signos,¹⁶ Un signo tiene una *materialidad* que senzo percibimos con uno o varios de nuestros sentidos. Los signos pueden ser percibidos por la vista, por ejemplo: al ver alguna mapa, al percibir un color o un gesto corporal, etc.

Cerca de esto, los signos pueden ser oídos a través de la articulación del lenguaje y son presentes de múltiples maneras, por ejemplo: un grito, la expresión musical o ruido, etc., pueden ser sensopercebidos por el oído. Los signos también son reconocidos por el olfato a partir de olores, por ejemplo: los refinamientos de los olores corporales como los perfumes, el champú, los desodorantes y el jabón, etc.; también los signos olfativos están presentes en los cúmulos de polvo de un determinado espacio en abandono, etc.; los signos percibidos por el olfato y la vista pueden remitir a alguna señal de alerta como el humo. En tanto, los signos también pueden ser tocados o aun saboreados.

Mencionamos que los signos corresponden a una estructura más específica o concreta en cuanto a decodificación. En cambio, los símbolos que percibimos tienen un lugar a partir de alguna otra cosa; es la particularidad esencial del signo estar ahí presente para designar o significar otra cosa ausente, concreta o abstracta. Para Peirce, *“un signo es algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter”*. Esta definición tiene el mérito de mostrar que un signo mantiene una relación solidaria al menos en tres polos [...] la parte perceptible del

¹⁵ La semiótica nace a partir de la palabra griega *semeion* que quiere decir “signo”, el signo sirve a las sociedades humanas para comunicarse. El signo, comprende el estudio de lenguajes particulares que van más allá de la lingüística como la imagen, los gestos, el teatro, etc., como medios que expresan ideas.

¹⁶ Véase al respecto: Peirce, Charles, *La ciencia de la semiótica*, trad, Beatriz Bugni, Argentina, Nueva Visión, 1974.

*signo: “representamen”, o significante, lo que representa: “El objeto” o referente y lo que significa: “interpretante” o significado.*¹⁷

Esta triangulación representa la dinámica de todo signo en cuanto a proceso semiótico, cuya significación depende tanto del contexto de aparición como de la expectativa del receptor.

Para Abraham Moles, las imágenes paradigmáticas son métodos de comunicación funcional que pueden sustituir “la realidad” a través de códigos de comunicación específica que requieren de habilidades culturales para entender el valor de lectura de algo que se quiere comunicar. Se plantea que *las mapas* son imágenes paradigmáticas debido a que se requiere de una especialización interpretativa de lectura para decodificar los códigos de su imagen.

Estas habilidades de lectura se fusionan para apreciar una fotografía, o en este caso, a las mapas, o cualquiera que sea el mensaje visual metalingüístico. Las imágenes al tratarse de mensajes híbridos, involucran cualquier cantidad de códigos combinados, por ejemplo: los signos sensoriales por los sentidos corporales, como son: el oído, la piel, la vista, el tacto, el olfato y la energía dinámica de alguna acción dancística, por citar algunas fuentes de energías extra corporales.

En tanto, también los signos están presentes en los refinamientos culturales como en los más cuantiosos códigos del lenguaje de la escritura y, desde luego, desde las imágenes como las mapas.

Las imágenes son códigos del lenguaje más abiertos tanto en el plano expresivo como en el plano de la expresión, del cual, *las mapas* (planteando sobre un plano general la existencia de múltiples mapas) pueden estimular inimaginables asociaciones intuitivas, así como capacidades visuales e intelectuales, que incluso pudieran activar conexiones que derivan tanto de los signos visuales presentes de

¹⁷ Joly Martine, *Introducción al análisis de la imagen*, Trad. de Marina Malfé, Buenos Aires Argentina, la marca, 1993, p. 36,37,38.

la obra misma (plano sintagmático), así como de evocaciones externas, lejanas o recuerdos. Estas características del lenguaje según cuenta Moles son los elementos del plano paradigmático.

Esta idea de comunicación para Moles, designa con el nombre de imagen, a un sistema que no necesariamente se encuentra dentro del campo de la vista, las imágenes, para Moles, contienen datos sensoriales estructurados de una escena, como métodos de agrupación, relación y proceso, que plantean a la imagen como texto y ensamble de signos, que pueden incluir una amplia variedad de objetos comunicativos observables e imaginarios, por ejemplo: el cine, la publicidad, las partituras musicales, las pinturas, la danza y por supuesto; las mapas, etc.

Moles plantea sobre la imagen que:

Toda imagen es, por principio, figurativa en la medida en que se pretende un soporte de la comunicación, soporte igualmente de la transferencia de un “fragmento del mundo”, ya sea que éste se sitúe en nuestro universo geométrico (los universales de la geometría) o geográfico (los planos y mapas del mundo o de lugares) o que se localicen en un mundo de sueño o de ficción que requiera, por otra parte, sus elementos a los anteriores. Las formas abstractas del arte óptico, las de la música, se extraen de la geometría y de la combinatoria, se integran necesariamente en la gran hipótesis estructuralista que ven en el mundo y en sus escenas la suma de átomos de percepción combinados en un cierto orden a través de algunas reglas.¹⁸

Abraham Moles considera interpretar la imagen *histórica* sobre un estudio sensoperceptivo; sugiere que las imágenes del pasado pueden ser un producto único de un artesano único. Por ejemplo, se habla en este capítulo sobre *La idea del mundo según Cosmas Indicopleustes* y *La imagen del atlas de Urbano Monte*. Estas imágenes de mapas sostienen la idea sobre *las mapas* como un valor único, irrepetible y mágico, que pueden tener cierto estatus de reflejo de la realidad de un contexto pasado. Por otra parte, se interpreta que las “visualidades”¹⁹ de Cosmas Indicopleustes y Urbano Monti son imágenes paradigmáticas que viajan en la

¹⁸ Moles, A. Abraham , *La imagen, comunicación funcional*, trad. de Gastón Melo Medina, México, Trillas, 2004,p.14

¹⁹ En cuanto a exponer el término “visualidades”, se expresa de una manera más clara en la página 16.

temporalidad del espacio. Estas mapas materializan un fragmento de la experiencia del sujeto creador único y muestran, por medio de la lectura de su imagen, el influir de su entorno racional y visual, figurando un concepto constituido que habla sobre la *idea del mundo* por medio de un proceso de recreación imaginativa, que figura lo aparentemente real de la experiencia personal y cultural de una sociedad.

Esta idea sobre el imaginario geográfico en movimiento, puede plantear *las mapas* contadas a lo largo de ésta tesis sobre un amplio mundo de imágenes que se constituyen a partir de esquematizaciones sociales. Moles sugiere hablar acerca de la clasificación de las imágenes del pasado occidental a través de diversos aspectos:

Una imagen se caracteriza, entre otros aspectos, por su modo de figuración que corresponde a la idea de representación a través de la imagen de los objetos y seres conocidos intuitivamente a través de nuestra vista como pertenecientes al mundo exterior [...] y sabemos que corresponde a la tesis platónica que supone la existencia de una especie de envoltura ficticia que se desprende desde los objetos hasta nuestros ojos, que penetra nuestro cerebro y constituye el *icono*. Llamaremos *grado de iconicidad* al opuesto del grado de abstracción, la condición de identidad de la representación en relación con el objeto representado.²⁰

Las mapas pueden ser explicadas (en síntesis), como un ensamble de signos combinados y yuxtapuestos asociados a la imagen perceptible de un particular método de comunicación metalingüístico. *Las mapas* dan cuenta sobre el conocimiento mental y tangible del espacio significado. El *espacio significado* es un método de interpretación racional en el que determinadas culturas comunican e interpretan un determinado mensaje a partir de la imagen de mapas.

Hacer una interpretación sobre *las mapas* puede mostrar sobre alguna *visualización* del tránsito temporal y el imaginario geográfico de algún contexto histórico, entendiendo al concepto de visualización²¹, como una manera de

²⁰ *ibíd.*, p. 34-35.

²¹ Según John Berger en su libro *Modos de ver*, existe una diferencia entre visión y visualidad, La visión según cuenta en autor, comprende a un hacer orgánico de los individuos. Mientras tanto, el concepto de visualidad comprende a una mirada que obedece a convenciones mentales y

visualidad que obedece a una red de convenciones culturales que proporcionan múltiples formas de ver los valores de lectura de cada signo, así como los recurso de composición de las palabras y los mensajes enviados.

La interpretación de *las mapas* nos dirige sobre las preguntas: ¿Qué podemos interpretar sobre la imagen de mapas antiguos del mundo occidental, contados en esta tesis, sobre el imaginario y las múltiples realidades de la humanidad en movimiento?

En cuanto a hacer un ejercicio interpretativo en relación a *las mapas*, podríamos considerar la idea e imagen del mundo, del comerciante y cosmógrafo medieval *Cosmas Indicopleustes*²², expuesto en el subtema 1.3 de esta tesis.

La *Mapa del mundo, según Indicopleustes*, es un acercamiento sobre el concepto: “*imaginario geográfico*”. El imaginario geográfico del mundo, según Cosmas Indicopleustes, se encuentra influenciado por la doctrina cristiana del siglo VI, D.C., una de sus características son: *hacer una idea del mundo en relación a la visión de la simbología del cristianismo*, la cual nos sugiere interpretar sobre una acción que refuta el conocimiento geográfico empleado por la antigüedad Clásica occidental. De esta manera, decimos que *la mapa* de Indicopleustes y *las mapas antiguas*, a manera general, son un recurso comunicativo que diferentes culturas tienen para sostener determinadas ideas de comunicación, que influyen en la manera de contarse la memoria cultural, temporalidad y contextual presente de un determinado grupo social.

Al respecto, sugerimos sobre Atlas del mundo del cartógrafo italiano Urbano Monte²³, contado en el subtema 1.4 de esta tesis, del cual se hace un despliegue

culturales. De esta forma interviene que lo que sabemos o creemos saber afecta a nuestra mirada, de modo que nunca vemos el objeto por sí mismo, sí que reaccionamos en base a lo que establecemos con cada objeto.

²² El estudio sobre el mapa del mundo según Cosmas Indicopleustes, se aborda en el subtema 1.3, del Capítulo 1. Del cual hacemos relación entre la imaginación e imaginario y su contexto como detonante que interviniera y afectara la imagen y visión del mundo para Indicopleustes, en relación con el mundo establecido por la antigüedad clásica. Nótese que Indicopleustes, fue un viajero que tránsito por diversos puntos geográficos y territorios culturales, en relación al mar mediterráneo, oriente medio y África del sur.

sobre *la idea del mundo*, modulada por el imaginario que fluye entre lo fantástico y las especies de realidades imperantes de su contexto renacentista, perteneciente a la segunda mitad del siglo XVI.

Por ejemplo, el atlas de Urbano Monte sugiere sobre la influencia de las sociedades occidentales en movimiento y su necesidad de informar, a través de cartas, diarios de navegación y dibujos, lo que fuere en relación a los múltiples viajes de exploración y conquista de América, siendo, las especies de viajeros continentales, los ojos y la memoria de la experiencia in situ relatadas en las fuentes del siglo XVI. Este tipo de documentos, catalogados como históricos, dan cuenta sobre la influencia de la mirada que tuvieron los occidentales para describir al Nuevo Mundo, al cual se sugiere que este tipo de mapas, como el Atlas de Urbano Monte, sean la imagen de un proceso de imaginación cultural, que fuera influido por los materiales o fuentes escritas por las personas que tuvieron la experiencia de primera mano con la nueva espacialidad proyectada sobre la dimensión multicultural de occidente.

Urbano Monte proyecta una interpretación particular en relación a describir, por medio de imágenes, la influencia de las sociedades occidentales en movimiento durante el siglo XVI. La obra de Monte tiene una imagen sobre símbolos míticos e imaginarios de occidente, imágenes que acompañan al proceso de la imagen del Nuevo Mundo y a su categorización e hibridación simbólica. Para el catedrático de la Universidad de Valladolid, José Ortega Valcárcel, esta condición de categorizar un espacio desconocido para alguna realidad social, como un determinante de códigos del lenguaje empleados por las culturas espaciales, lo define como:

Este *saber* forma parte de la cultura universal en la medida en que se fundamenta en prácticas que acompañan el proceso de dominio sobre la naturaleza y de construcción del

²³ Al respecto del Atlas de Urbano Monte, se aborda en el subtema 1.4, del Capítulo 1. Del cual, planteamos a la idea del mundo de Urbano Monte, como un mundo multisensorial, que fluye entre la imagen física de las más de cincuenta laminas individuales (elaborado en la segunda mitad del siglo XVI), que componen al cuerpo del Atlas de Monte, VS su contemporaneidad a modo de cuerpo digital, que hace posible la unión intangible de las más de cincuenta laminas que componen al Atlas, habilitando su existencia visual de un mundo ensamblado que finaliza en un mundo esférico proyectado en la web.

espacio humano desde las más primitivas formas de organización social. Las redes de caminos, las marcas que señalan distancias, los hitos que identifican territorios como puntos de referencia simbólica o funcional [...] constituyen componentes básicos de la construcción del espacio individual y de las representaciones espaciales que cada comunidad o sociedad posee²⁴.

Valcárcel reflexiona sobre la idea: *culturas del espacio*, como un proceso en que las sociedades desde la antigüedad han buscado significar a una espacialidad natural a través de diferentes ideas, objetos y usos sociales, por ejemplo: la comunicación escrita, las imágenes como las mapas, las corporalidades arquitectónicas, las danzas, o las referencias *naturales* y cósmicas en relación a un determinada espacialidad, etc., estos elementos o constructos *sociales* son particulares a una determinada cultura y temporalidad espacial. Cerca de esto, se plantea que las sociedades están en un continuo proceso trasformativo, debido a su naturaleza humana de constante movimiento social, imaginativo, artístico, político etc., así como de adaptación e hibridación cultural. Se plantea la visión de Valcárcel, en cuanto a mirar a las huellas del pasado cultural como sistemas de comunicación estandarizados, codificados y determinantes en cada contexto histórico, que influye en los valores de lectura de cada imagen.

²⁴ Ortega, Valcárcel, José. *Los horizontes de la geografía*, España, Ariel, S.A. 2000, p. 29-30.

1.1 Franquear la imagen de las mapas, como condensación del movimiento y saber espacial

Franquear la imagen de las mapas, como condensación del movimiento y saber espacial, puede vincular a explorar *las mapas* como una acción que personifica en imagen y, al movimiento, como manifestación de la vida cultural de una sociedad, debido a que el *movimiento* tiene relación con las experiencias migratorias a nivel social. De esta manera, se plantea el movimiento sobre una idea que enfrenta o rompe los convencionalismos determinados por un contexto histórico, pues el movimiento es un detonante para contar de diferente manera sobre alguna realidad dogmática.

Cerca de esto categorizamos al concepto “*movimiento*” sobre un término asociado a la naturaleza de los múltiples pasados de la humanidad.²⁵ El movimiento como modo de interpretación en *las mapas* sugiere estar inmerso en las fuentes históricas, por ejemplo en las *Cartas de Relación* de Hernán Cortes dirigidas a Carlos V y a su madre, la Reina Doña Juana de Castilla, que pudieran haber dado lugar al mapa de Núremberg (1524),²⁶ de la cual se sostiene que el movimiento o la acción de avanzar hacia el horizonte conocido hasta el siglo XVI enfrentó sobre todas las categorías racionales, religiosas y míticas conocidas por la idea del mundo occidental, en consecuencia del choque cultural producido por la otredad del Nuevo Mundo.

²⁵ En respecto se toma en consideración al subtema 1.3, que da cuenta sobre la visión del mundo del Cosmógrafo Cosmas Indicopleustes, a modo de reflexionar, sobre la vinculación entre el movimiento de los sujetos sobre el espacio y el tiempo, y la manera en que se reconoce y se cuenta la “especie de realidad” presentada en *las mapas* del autor.

Tomando en cuenta que Valcárcel presta atención sobre el saber del espacio y el esfuerzo de la representación del mundo de la época clásica, más allá de la simple cultura práctica del saber universal del espacio. Valcárcel señala sobre un “saber sobre el espacio” Los griegos *descubren* este objeto porque *imaginan* una *representación* de la realidad, es decir, del entorno conocido, más allá de la percepción etnocéntrica, para identificar y acotar este saber reflexivo sobre la tierra como objeto [...] El término geografía aparece en los griegos en el siglo III. [...] La geografía equivale a representación cartográfica, de tal modo que hacer geografía equivale a diseñar cartas o mapas [...] Es la acepción que utiliza Ptolomeo y por ello es la que se generaliza en el siglo XVI, como muestra Alfonso de Santa Cruz, que identifica geografía con pintura” *ibíd.*, p. 35-41.

²⁶ Al respecto, el Mapa de Núremberg se aborda con más precisión en el capítulo 3 de esta tesis.

Las mapas se encuentra ligadas al movimiento como acciones que dibujan el saber espacial de una determinada sociedad. Esto tiene que ver con las experiencias que les proporciona su actividad cotidiana y sus experiencias extra cotidianas, que influyen en la relación del propio espacio dibujado sobre las espacialidad de otros grupos sociales. Esta relación podría ser entendida como un método de *representación* de la temporalidad espacial que difiere de una sociedad o comunidad de otra, misma que podría ser consecuencia de la información obtenida e interpretada que cada sociedad constituye. José Ortega Valcárcel plantea sobre las sociedades y sus elementos de representación, que:

[...] la *representación* que cada una constituye para encajar todos los elementos de que dispone, y la jerarquía y posición que atribuye a cada uno. La universalidad de este tipo de saber, y de estas representaciones, en cuanto aparecen desde muy antiguo y parecen consustanciales a la sociedad humana y se manifiestan en la totalidad de las sociedades históricas. [...] Hacer de la representación del mundo un objeto intelectual en el marco de la filosofía natural, marca un tránsito fundamental del saber del espacio a la *representación* del espacio a la representación de la tierra²⁷.

Para Valcárcel, el saber sobre el espacio se manifiesta en tres instancias: sobre el ámbito empírico, en relación con la observación del entorno terrestre y la vida social que impera; en el lenguaje, con sus complejos y estructurados conjunto de términos, y en el mundo de los símbolos, debido a que “la experiencia empírica y la construcción lingüística se integran en un sistema de representaciones simbólicas de carácter mental. Esta fusión entre los sistemas de la experiencia y la construcción lingüística dan coherencia al conjunto de la experiencia”²⁸ de las personas y corporalidades sociales.

Las evidencias sobre los diferentes saberes espaciales son múltiples y diversas. Estas experiencias sociales se pueden manifestar en pequeñas huellas arquitectónicas o grandes construcciones culturales, como un acueducto de gran altitud espacial.

²⁷ *Ibíd.*, p. 33.

²⁸ *Ibíd.*, p. 112.

La interpretación espacial se encuentra fusionada en las imágenes tangibles de una sociedad como las mapas; también se encuentran recreadas en alguna narrativa como puede ser la relación espacial de una sociedad descrita en un texto de la dimensión teatral.

En cuanto a interpretar a mapas sobre la dimensión teatral, citamos la obra del siglo XVI de Lope de Vega, "*La famosa comedia del nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*"²⁹. De la cual, dentro de la narrativa del primer acto (entrevista entre Colón y el Rey de Portugal), Lope de Vega afirma que:

-REY [...]Si de engañar vivir sueles,
¿cómo te atreves a mí?
Los cosmógrafos famosos
en tres partes dividieron
la tierra, siempre estudiosos,
África, Asia, Europa fueron
sus nombres claros y hermosos[...]

De la cual se sugiere que Lope de Vega hace relación al mapamundi en forma de T-O del cosmógrafo Isidoro de Sevilla, impreso en 1472. De esta manera, se interpreta que *las mapas* no necesariamente contengan una materialidad tangible, también pueden estar presentes y deconstruirse entre las redes de los espacios socio-temporales imperantes a modo de narrativa teatral en las artes vivas. Esto visiona sobre múltiples expresiones del lenguaje y visiones culturales que dan cuenta sobre el saber espacial de una sociedad y sobre la influencia que tiene la experiencia o visión de un contexto sobre la humanidad, así como sus búsquedas y reflexiones artísticas.

¿Qué sabemos sobre el pasado de la humanidad sobre lo espacial en la historia? Diversas instituciones especializadas en el estudio, en el acervo, así como en la catalogación y digitalización de mapas antiguos³⁰ han generado

²⁹ El fragmento de la obra de Lope de Vega, está tomado de la edición electrónica de Ricardo Castells. *La famosa comedia del nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*. Lope de Vega, p.5.

³⁰ Acervos como: Archivo General de la Nación (México), Archivo digital de la Biblioteca General de Francia (BNF), Biblioteca del Congreso en Washington, el Archivo General de Indias y la Biblioteca Nacional de España (BNE) por mencionar algunas instituciones especializadas en la digitalización de archivos históricos. En cuanto a la Biblioteca Nacional de España, el acervo digital

propuestas y/o desafíos sobre las formas en que se piensa el espacio, así como un momento histórico determinado e interpretado en *las mapas* antiguas.

Los acervos digitales de *las mapas* con libre acceso al público especialista o general pueden, en un momento determinado, dirigir a las sociedades hacia una fácil consulta de archivos digitales. Esto responde, en muchos casos, a los objetivos de los usuarios al mover información de mapas tangibles al sistema digital.

Trasladar información de mapas físicos a la red digital implica no sólo conservar mapas antiguos o mapas que no contengan un material lo suficientemente fuerte para perdurar en el tiempo, sino darle una segunda vida al mapa como documento digital de la humanidad y como instrumento de consulta de red global³¹. La atemporalidad que brinda la red de consulta digital no recurre a la necesidad de los sujetos por desplazarse por territorios y espacios públicos o privados. La digitalización de *las mapas* facilita el acceso a esta clase de información documental y a los universos que implican el estudio y divulgación de las mapas. Para esta investigación, la digitalización de *las mapas* hizo posible adentrar en un mar de mapas en el tiempo y en el espacio; así como la elección de las mapas, imágenes que vinculan la mar y su fusión con las corporalidades celestes y naturales y los dogmas contextuales que articulan en la imagen de *las mapas* que componen esta tesis.

Los medios digitales como las publicaciones de la revista *ph* de la Universidad de Valladolid³², o el ciclo de conferencias: *Cartografía y Navegación*

tiene por nombre: Biblioteca Digital Hispánica, que fuera creada en 2008 con alrededor de 10.000 obras entre los siglos XV y XIX. Entre los que se encuentran libros impresos, dibujos, grabados, fotografías, mapas, atlas, y partituras, entre otros objetos de interés histórico-social. Entre los objetivos de la Biblioteca Digital Hispánica, se encuentra el contribuir en la creación de la futura Biblioteca Digital Europea que ofrecerá libre acceso y multilinguaje. Para saber más al respecto véase: <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/>

³¹ En relación al subtema 1.2. La imagen del atlas de Urbano Monte, *Especie de espacio-temporal, afectado por la red digital*.

³² Véase al respecto: Gutiérrez, P. (febrero 2011). *La cartografía histórica como fuente para la investigación histórica y patrimonial (Antigüedad y Edad media)*: *Revista ph*, (77), p. 54-61.

en Nueva España, del Instituto de Investigaciones históricas de la UNAM³³ (por citar a algunas redes digitales), de la cual, no sólo fue una conferencia presencial, si no fue parte de las conferencias realizadas por el Instituto *vía streaming*. Los medios de comunicación digital de alguna manera rompen las maneras en que se había dado el acceso a este tipo de experiencias comunicativas.

Así mismo, el estudio de mapas, también, puede franquear diferentes maneras expositivas sobre el panorama disciplinario, como puede ser los estudios de mapas en cuanto a geografía y territorio, *las mapas* antropológicos o sociales, *las mapas* de guerra, *las mapas* en las artes visuales; así como en el teatro y la danza, entre otras disciplinas³⁴.

Franquear en otras disciplinas a *las mapas* expuestas en esta tesis ha permitido interpretar y pensar de otras maneras las múltiples significantes en que se pueden reflexionar a *las mapas* y pensarlas conjuntamente con la espacialidad de la experiencia de la humanidad vinculada al desplazamiento de las sociedades en movimiento³⁵.

Respecto a la manera de reflexionar sobre las interpretaciones de *las mapas* y vincularlas a los movimientos sociales, pensamos, por ejemplo, en el estudio cartográfico de 1503 sobre los canales del río Arno que transita por la región Toscana en Italia, figura 1.1. Según Eugène Müntz, en sus estudios sobre los grandes maestros del renacimiento italiano³⁶, Leonardo da Vinci fuera parte del proyecto para alterar el caudal natural del río Arno en dirección a la ciudad de

³³ El ciclo de conferencias del Instituto de Investigaciones Históricas UNAM, sobre Cartografía y Navegación en Nueva España, tuvo lugar del 6 de septiembre al 25 de octubre del 2016. Cuyas conferencias fueron transmitidas en vivo a través del portal de internet del Instituto.

³⁴ No es mi intención desbordar hacia una descripción o definición de mapas; geográficos, antropológicos, en artes visuales, etc. Debido a múltiples definiciones, usos y cometidos que giran alrededor de esta clase de mapas y por la amplia información teórica existente, como como la tesis de pregrado, sobre *las mapas* en el arte, de la maestra Blanca Alaníz. Véase al respecto: Alaníz Cosío, Blanca Luz. (2012) *El mapa, especie de espacio. Situación de la cartografía en el arte contemporáneo*. Facultad de Artes y Diseño UNAM, México.

³⁵ En relación al subtema 1.3. *El mundo según Cosmas Indicopleustes*.

³⁶ Müntz, E. *Leonardo de Vinci*. Numen, México, 2007

Pisa, proyecto que nunca fuera concluido (véase al respecto figura 1.2³⁷). La figura 1.2 da cuenta sobre los planos elaborados por Leonardo a principios del siglo XVI. Este tipo de imágenes son “*maquetas, prototipos o bosquejos rápidos*”, sobre la esencia de una idea, de un medio de pensar y trabajar, de concretar, clarificar o dar cuenta sobre las ideas de un *sujeto* que imagina sobre otra especie de posibilidad en relación a la naturaleza como medio y materia modificable a los deseos socio-culturales de una población. De esta manera se clarifica la esencia conceptual de un proyecto a un cliente o a las autoridades correspondientes, por medio de la imagen.

Actualmente, estas series de documentos imaginados por Leonardo son parte del acervo físico como digital, de la Biblioteca Nacional de Madrid (Figura 1.1). Eugène Müntz, afirma que:

[...]Leonardo era apasionado de los estudios geográficos; en sus escritos, se encuentra frecuentemente itinerarios, indicaciones, descripciones de localidades, esquemas de mapas y de croquis topográficos de diferentes regiones [...]³⁸

Figura 1.1. *Estudio cartográfico, canales derivados del Arno, cerca de Pisa, Códice Madrid II. 1503. Pluma y tinta, témpera, 21x30 cm*



39

³⁷ La figura 1.2 muestra el desplazamiento de la corriente del río Arno de la ciudad de Pisa. El dibujo del nuevo caudal sugiere como alternativa un arco que rodee a la ciudad de Pisa, y que encauce nuevamente en dirección a la ciudad de Florencia Italia.

³⁸ *Ibíd.*, p. 90.

El presente digital de *las mapas* antiguas puede guiar múltiples interpretaciones y redes de lectura sobre textos y subtextos que habitan en la imagen de mapas, debido al fácil y rápido acceso de información que brindan las redes digitales.

Las mapas antiguas en el presente digital pueden interpretarse como un modo de comprender la aparente realidad del texto de su imagen y ayudar al especialista o público interesado a contextualizar las interacciones humanas y sobre lo que pudieron ser sus modos de imaginar, ver e interpretar el mundo, así como para reflexionar acerca de la manera en que lo habitaron.

Figura 1.2. *Esquema de un canal para librar el Arno*, 1503-1504. Pluma y tinta en tiza negra, 33,5 x 48.2 cm



40

³⁹ Leonardo da Vinci. (1503). *Códice Madrid II*. 2012, de BNE. Sitio web: <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Leonardo/Exposicion/Seccion4/subsec4/obra04.html?seccion=15&obra=7&origen=galeria>

⁴⁰ Biblioteca Real, Castillo de Windsor. Véase al respecto: Müntz, E. (2007). *Leonardo de Vinci*. Numen. México. p. 91.

1.2 Breves visualidades del mundo

Durante el proceso de investigación, se cuenta que *las mapas* son visualidades del saber de la humanidad. En *las mapas* se figura sobre cómo las sociedades, *a través de sus experiencias*, instalaban en la piedra el camino hacia la cartografía.⁴¹ De ahí mi mención en este subtema sobre la importancia de las corporalidades arquitectónicas empleadas como punto de referencia y ubicación socio-espacial.

Las “piedras” son elementos identificados en la naturaleza y han sido materialidades empleadas por las sociedades para determinados fines culturales. En la Arquitectura, por ejemplo, se han empleado diversas materias naturales modificadas por las sociedades para construir espacios sociales, como son las piedras, las maderas, los metales, etc. Esto permite que la corporalidad humana pueda ser contada como una espacialidad que expande sus ideas y somete a diversos elementos naturales a un refinamiento y empleo social.

Las materialidades empleadas para un fin social usadas en la historia de alguna cultura pueden ser mecanismos sobre el cual se han explorado ciertas visualidades del pasado de la humanidad, y son consideradas como elementos que hablan de la experiencia del pasado a través del estudio de la materialidad arquitectónica, en donde la materia hace visible el paso del tiempo por medio de la observación del desgaste de alguna estructura.

Los restos arquitectónicos de las civilizaciones antiguas pueden ser vistos como sitios de referencia para las sociedades en movimiento. Esto se puede interpretar como puntos de medición espacial y temporal entre una determinada cultura con otra. De esta manera, se pretende exponer que las corporalidades arquitectónicas son sistemas de comunicación y referencia visual para las sociedades en movimiento.

⁴¹ Periodo historiográfico conocido por los mapas mesopotámicos dibujados sobre tablas de arcilla. Al respecto se toma en cuenta las observaciones de Thrower Norman en *Mapas y civilización*, que a lo largo de este capítulo se exponen de manera más detallada.

La memoria de los objetos producidos por la humanidad, por ejemplo los caminos de las civilizaciones romanas, tienen un cometido interpretativo en nuestro contexto, de la cual se despliegan múltiples ejercicios imaginativos en cuanto a *contar* sobre la distancia espacial y resistencia temporal de los objetos antiguos y su función como objetos culturales que pueden guiarnos sobre la ubicación de un sitio. Al igual que la descripción “aparente” de un lugar en específico, por ejemplo: la ciudad medieval de Ávila en España (figura 1.1), que habla de un sitio característico y peculiar, debido a que la muralla de piedra resguarda en su interior una pequeña ciudad del medievo ibérico.

La muralla de Ávila, en su corporalidad, conecta con la espacialidad y la temporalidad, dando bienvenida y hospitalidad a innumerables generaciones que, en la piedra, materializan la duración y lo temporal social convertida en forma.

La muralla de Ávila, en su gran perímetro, quizás, sirviera como identificación visual para los caminantes, los comerciantes, los guerreros, así como las diversas manifestaciones socio-culturales (figura 1.1). La imagen da cuenta sobre la vista de la ciudad de *Ávila* desde el cerro de San Mateo. También se muestra la relación respecto al espacio interno de la muralla y la demarcación que genera la espacialidad exterior de la muralla. La imagen fue elaborada por el paisajista flamenco del siglo XVI, Anton Van Den Wyngaerde.



Figura 1.1. Ciudad amurallada de Ávila.⁴²

⁴² Anton Van Den Wyngaerde. C. 1562. Tinta sobre papel. 74X23 CM., Biblioteca de Viena. Por Egbert Haver Kamp-Bergemann. Ciudades del siglo de Oro/por Richard L.Kagan. Las ciudades del siglo XVI y el urbanismo renacentista/por Fernando Marías. Referencia de la imagen: <https://www.flickr.com/photos/avilas/5204808015/in/photostream/>

Los elementos arquitectónicos, como son los caminos romanos, acueductos antiguos o murallas medievales, entre otras construcciones sociales, son corporalidades de mapas y también podrían ser la materia prima de *las mapas* en el tiempo, porque muestran una espacialidad natural apropiada por alguna cultura en particular, dando cuenta sobre la imagen de territorios y fronteras y sus transformaciones socio-espaciales a través de los siglos, como muestra la figura 1.1.

Cerca de esto exponemos que los elementos naturales conviven con las materialidades manipuladas por la humanidad. Quizá esto nos sugiera la identificación de la ruta de migración o los desplazamientos comerciales de pueblos, como son las carreteras romanas y el acueducto romano de la ciudad de Segovia en España (figura 1.2).

El acueducto es considerado un delta fluvial de materia histórica en el que desembocan especies de vida que vienen de temporalidades y espacialidades muy lejanas; denota la capacidad de la ingeniería romana para el estudio del espacio y el posterior recorrido del agua.



Figura 1.2.⁴³

Existen múltiples ejemplos que puedan guiarnos sobre la relación entre las corporalidades arquitectónicas y los elementos naturales empleados como referencia de sobre algún lugar o cultura específica. Es importante mencionar que la arquitectura y la naturaleza se fusionan sobre diversos imaginarios sociales, por ejemplo: el imaginario de las columnas de Hércules en el estrecho de Gibraltar,

⁴³ Imagen cedida por el Turismo de Segovia para National Geographic España, 2016. *El Acueducto de Segovia es más reciente de los que pensábamos*. Recuperado de: https://www.nationalgeographic.com.es/historia/actualidad/acueducto-segovia-mas-reciente-que-pensabamos_10826/2

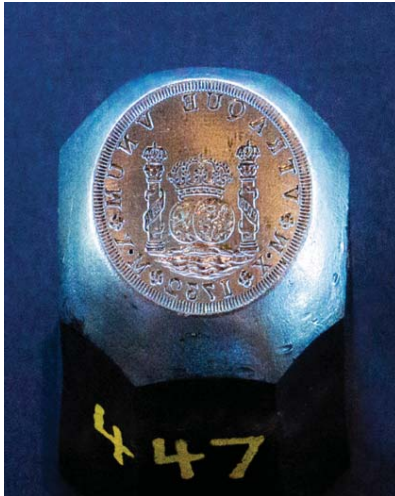
en el que estas formaciones rocosas separan a dos continentes en su corporalidad geográfica: Europa y África. El estrecho de Gibraltar separa al mar mediterráneo y al océano atlántico y es considerado un puente natural que se ha fusionado con la mitología clásica⁴⁴ y el imaginario colectivo de una determinada sociedad, es decir, amalgama lo real con lo imaginario que interactúa entre los lenguajes sociales empleados en la simbología “cortesana”, tal es el caso del *escudo de la bandera de España*, que da cuenta sobre la imagen de las columnas de Hércules con el lema: *Plus Ultra*.

Hacemos mención sobre la hazaña de Colón al atravesar las columnas de Hércules como un modo de movimiento histórico y no como el descubrimiento de América. Otro ejemplo de las columnas de Hércules podría ser el “*Columnario*” de 1732, un tipo de moneda “real” del imperio español, que circulo por todo el mundo. El columnario es la primera moneda acuñada en prensa en América que se hiciera en la Casa de Moneda de México⁴⁵ (imagen 1.3).

⁴⁴ Jean- Pierre Vernant afirma que un mito es un relato griego –Un relato, desde luego. Entonces cabría preguntarse cómo se constituían, consolidaban, transmitían y conservaban esos relatos. Ahora bien, en el caso griego, éstos sólo nos han llegado en forma acabada como textos escritos, los más antiguos, los cuales pertenecen a obras literarias que participan de todos los géneros – épico, poético, trágico, histórico, incluso filosófico- y en los cuales, exceptuando la *Iliada*, la *Odisea*, y la Teogonía de Hesíodo, generalmente, aparecen dispersos de manera fragmentaria, en ocasiones como mera alusión. En una época tardía, a principios de nuestra era, los eruditos compilaron estas tradiciones múltiples, más o menos divergentes, para presentarlas unificadas en un *corpus* a la manera de los anaqueles de un *Biblioteca*, como título Apolodoro su complicación, convertida en uno de los grandes clásicos en la materia. Así se constituyó aquello que se ha convertido en llamar la mitología griega.

En efecto, “mito” y “mitología” son palabras griegas vinculadas a la historia, y a ciertos rasgos de esta civilización. (Vernant, Jean-Pierre. “Érase una vez... *El universo, los dioses, los hombres*”. -2ª ed. 6ª reimp.-Buenos Aires: FCE, 2010. p. 8)

⁴⁵ Según cuenta el Museo Numismático Nacional/Casa de Moneda de México: “En 1700 llegó al trono de España una dinastía abierta a las ideas de la Ilustración que inició una serie de cambios conocidos como *reformas borbónicas* [...] las *Columnarias* fueron concebidas para su acuñación exclusiva en las cecas coloniales a partir de 1732 y están consideradas entre las monedas más bellas jamás acuñadas. Resultaron tan exitosas que se consolidaron como el principal objeto de exportación novohispano y fueron moneda de curso legal en diversas partes del mundo. En Estados Unidos, por ejemplo, las llamaron *pillar dollars*”. –fragmento tomado de la segunda sala de la Galería Numismática del Museo Numismático Nacional de México.



La imagen da cuenta sobre una de las caras del matriz para reverso de 8 reales llamado Columnario. Por su diseño, estas monedas se conocen como columnarias o de mundos y mares. En él se observa dos globos terráqueos a modo de hemisferios: Oriental y occidental, con una corona que representa al imperio español, que recae sobre ambas figuras. Por debajo de los hemisferios, se muestra la mar que separaba a Europa de América. Al lado de los globos, se aparecían dos columnas de Hércules coronadas, con el lema en latín: “PLVS VLTRA”, que significa “más allá”. En la parte superior que rodea al perímetro de la moneda, se aprecia la leyenda escrita en latín: “VTRAQUE VNUM” que significa: “ambos son uno”.

Figura1.3.⁴⁶

Las corporalidades arquitectónicas de la antigüedad occidental, las características naturales de algún espacio y la imaginación se exponen como las mapas. Estas especies de mapas pueden parecer estériles y sin vida; sin embargo, las imágenes de *las mapas* son textos emocionales, imaginativos, políticos, religiosos, etc. En tanto en *las mapas* se articulan percepciones, pensamientos, ideas y los actos sensoriales que dan sentido a las experiencias de

⁴⁶ Es importante observar y dar cuenta sobre el valor intrínseco de las monedas en el espacio y en el tiempo, que pueden determinar sobre la memoria del pasado de una sociedad. El valor intrínseco de las monedas puede ser definido como configuraciones del recuerdo que deconstruyen al subtexto de la imagen de las monedas. Las monedas, según cuenta Salvador García Lima, son una especie de documento que puede narrar sobre la vida de un determinado cuerpo social, que acuñó monedas en el pasado, más aún, las monedas nos hablan sobre sus materiales, así como los métodos y técnicas de fabricación de un determinado contexto social que le imparte identidad a la imagen de la moneda, y difunde los símbolos que una sociedad determina y reconoce. Salvador García Lima expone sobre el *Columnario* que:

El predominio de la plata novohispana en los mercados internacionales comienza cuando Andrés de Urdaneta descubre la ruta del tornaviaje desde la Filipinas y así posibilita el establecimiento de la ruta comercial con el lejano Oriente a través de la famosa “Nao de china” o Galeón de Acapulco” [...] La moneda “Columnaria”, también conocida “De mundos y mares”; ambos sobrenombres se deben al sobrio y magnifico diseño [...] esta magnifica alegoría del imperio español de la época acuñada en plata es considerada hasta nuestros días una de las más bellas jamás acuñada, a lo que contribuyo sin duda su excelente factura, ya que se trata de la primera moneda acuñada con maquinaria en la Nueva España, es perfectamente circular y su canto está bellamente “acordonado”.

Esta moneda se acuñó durante 40 años, en 1772 fue sustituida por la moneda llamada “de busto” por ostentar la esfinge del monarca en turno. García Lima S. “*Las 5 monedas más bellas de México*”. Casa de Moneda de México, CECA. México, Año 2, No 2. Enero- Marzo 2013. p. 10.

las sociedades y su manera de contarse el mundo. En sentido de establecer a *las mapas* en un punto de lectura que sea anclaje para interpretar la temporalidad socio-espacial histórica, en una dimensión de *eternidad social* no progresiva.

Las mapas, para este subtema, son reflejos de significaciones de signos del pasado, esto puede implicar “*fijar* o detener la temporalidad” de perfiles culturales pertenecientes a otras épocas. *Las mapas* pueden hacernos vivir en mundos de mera invención particular o colectiva.

En tanto, *las mapas* pueden representar, en el presente, espacios extintos u olvidados. En su libro *Mapas y civilización*, Norman Thrower indaga sobre el sentido de los mapas en relación al esfuerzo de la humanidad por representar gráficamente las distribuciones de la tierra. Thrower también señala sobre la importancia de trazar las espacialidades de interactividad humana y las demarcaciones territoriales, señalando a *las mapas* como uno de los medios de comunicación de carácter artístico y científico, refiriéndose a su contexto de creación. Norman Thrower expresa sobre la producción de *las mapas* en la antigüedad que se han conservado, y que en algunos casos tenemos conocimiento de trabajos perdidos gracias a los registros escritos, que:

«La pérdida de muchos de los primeros mapas, cartas náuticas, planos y globos puede ser atribuida a los materiales utilizados en su elaboración, que, con frecuencia, militaban contra su preservación.»⁴⁷

Para Thrower es importante señalar que *las mapas* contienen una gran variedad de objetos, simbolismos, escalas y una gran diversidad de materiales empleados, haciendo énfasis a *las mapas* que fueron realizadas en piedra, en metales, así como en papel pergamino o materiales menos resistentes al transcurso del tiempo, a las condiciones climáticas o a las transformaciones sociales, por ejemplo, *las mapas* elaborados con metales, piedras, etc. Posiblemente sufrieron transformaciones de su forma, debido a circunstancias contextuales específicas y, quizás, *las mapas* elaboradas en metal o piedra hayan sido reutilizadas como objetos de distinto uso social, debido a su fundición o

⁴⁷ Thrower Norman, *Mapas y civilización*, España, Serbal, 2002, p. 21.

transformación formal que dio pie a otro objeto cultural. Quizás *las mapas* no perduraron en el tiempo debido a su materialidad orgánica que las transformó sin influencia de algún determinado grupo social. Al respecto, Norman Thrower señala que:

«Con la hegemonía romana se difundieron determinadas prácticas. Entre estas están la cartografía catastral, que constituye muy posiblemente un legado de Egipto (la geometría surgió allí como resultado de las actividades cartográficas), así como los mapas itinerarios. Científicos griegos posteriores, dependientes en buena medida de los fenicios que viajaron extensamente tanto por el interior como por el exterior del Mediterráneo, sentaron las bases de la cartografía para las generaciones venideras.»⁴⁸

Thrower hace mención sobre los alcances de conocimiento espacial y disciplinario de la antigüedad clásica y del retroceso cartográfico a la caída del Imperio romano. Las culturas antiguas utilizaron como soporte para la realización cartográfica el hacer proyecciones representativas del espacio sobre materiales específicos elegidos por los saberes científicos y tecnológicos de una determinada sociedad y de su contexto histórico.

Las *proyecciones* o maquetas⁴⁹ representativas de la espacialidad de la antigüedad dan cuenta sobre las características físicas del espacio geográfico, así como la observación de las estrellas y su relación con la distancia de un determinado punto geográfico y de ubicación social.

Observar *el horizonte de las estrellas*, ubicar los cuerpos celestes y figurar sobre las características geográficas de un determinado espacio terrestre u marítimo, puede ser interpretado como la manera en que las sociedades accionan y reconocen un determinado territorio en cuanto a la necesidad de encontrar alguna manera de ubicarse dentro de las características observables o imaginativas de una espacialidad en específico.

Las características visuales de un determinado territorio creadas por una sociedad, por ejemplo, *La ciudad amurallada de Ávila*, (figura 1.1), son

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 34

⁴⁹ En relación con el capítulo 2 de esta tesis, que describe más o menos la relación o el vínculo entre *las mapas* como especies de dibujos de la realidad social.

corporalidades arquitectónicas. Tómese en cuenta, para aproximarnos hacia una definición del concepto “corporalidades arquitectónicas”, el término empleado por el Catedrático Alberto Campo Baeza, quien sugiere que la arquitectura es para la humanidad que controla la gravedad con base en el material que ordena y constituye el espacio que domina la luz como elemento protagonista de la arquitectura, y la luz como medidora del tiempo. Baeza define sobre arquitectura que:

El punto de partida de la arquitectura es el hombre como ser corpóreo y pensante. Y su capacidad de crear, de tener ideas y construirlas. Estas ideas de arquitectura deben de ser construibles. Habrá que saber cómo se constituyen, cómo se trazan, su geometría, su composición. Y cómo se levanta, su construcción. La construcción depende de la traza. El cómo físico depende del cómo geométrico. El cómo geométrico se expresa a través de las medidas, de las dimensiones, de los números. Y estas medidas hacen relación siempre con el hombre⁵⁰.

De esta manera, buscar la relación entre *las mapas* como herramientas producidas por la humanidad y para la humanidad, al igual que sincronizar hacia una *aproximación* que sugiera la existencia de las corporalidades arquitectónicas como especies de medidas espaciales de *las mapas*, así como especies de gráficas que miden en coordenadas la espacialidad humana y las formas naturales que la conforman, es decir, graficar en coordenadas espaciales, es un equivalente a los elementos que circulan entre lenguaje común y los fenómenos sociales del lenguaje⁵¹. Estos elementos pueden ser vistos como maneras colectivas o fondos de ideas y valores que se han ido solidificando y deconstruyendo a través de la temporalidad social y de las experiencias tanto colectivas como de cada personas.

Las mapas son fenómenos sociales del lenguaje como son la sintaxis y la semántica de una determinada sociedad. Podrían ser interpretadas como expresiones de pensamientos, de imaginarios, de ideas y pueden influir sobre la

⁵⁰ Baeza, Campo A, *Pensar con las manos*. -2a Ed. Buenos Aires: Nobuko.2009, p.46

⁵¹ En cuanto a aproximarnos a definir los conceptos como son: el lenguaje común y los fenómenos sociales del lenguaje, podríamos decir que los primeros, se toman en cuenta partiendo de la idea del lenguaje como un sistema cotidiano de interacción. El segundo elemento se definiría como un fenómeno del lenguaje, del cual intervienen las especies de hibridaciones culturales.

deconstrucción de los códigos del lenguaje y en la manera en que una sociedad se puede interpretar a sí misma.

La arquitectura es el instrumento principal de nuestra relación con la temporalidad y la espacialidad y de nuestra forma de dar una medida humana a esas dimensiones espacio-temporales. Con esto queremos exponer que la sociedad domestica el espacio eterno y el tiempo infinito para que la humanidad tolere, lo habite y lo comprenda. Como consecuencia de esta interdependencia entre la espacialidad y lo temporal, entre la dialéctica del espacio exterior e interior, entre lo físico y lo espiritual, entre lo material y lo mental, entre las prioridades inconscientes y conscientes que incumben a estos sentidos, así como sus papeles e interacciones relativas, tenemos un impacto fundamental en la naturaleza de las artes y de la arquitectura”⁵². A lo cual, Juhani Pallasmaa sugiere que:

La expresión artística tiene que ver con los significados preverbales del mundo, significados que se incorporan y se viven más que entenderse de forma meramente intelectual. En mi opinión la poesía tiene la capacidad de devolvernos momentáneamente al mundo oral y envolvente [...] Es evidente que la arquitectura de las culturas tradicionales también está fundamentalmente conectada con el saber tácito del cuerpo en lugar de estar dominada visual y conceptualmente. En las culturas tradicionales la construcción está guiada por el cuerpo de la misma manera que un pájaro conforma su nido mediante sus propios movimientos.⁵³

Cerca de esto, Baeza sugiere sobre los aspectos de las corporalidades arquitectónicas como una práctica en relación a la temporalidad que lo estructura:

Y de la misma manera que la mayor parte de los edificios que constituyen la Historia de la Arquitectura antigua se levantan con muros portantes donde es indelible el portar, el soportar del conformar (el mismo material que soportaba lo conformaba), en la Arquitectura moderna, por mor del acero capaz de concentrar las cargas, las estructuras puntuales, los

⁵² Harley, David, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Basil Blackwell, Cambridge, 1992, pág.327 (Version castellana: *La Condición de la Posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrurtu, Buenos Aires, 1998). Citado por Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel, La Arquitectura y los Sentidos*, Gustavo Gili, SL, España, 2014, p. 22.

⁵³ Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel, La arquitectura y los sentidos*. Barcelona. Gustavo Gili. 2014. p. 29-30.

esqueletos, son también claramente la base y raíz del espacio: conforman ya el espacio, lo anuncian, lo “estructuran”⁵⁴.

Las representaciones espaciales del pasado que han llegado hasta nosotros dan cuenta sobre las diferentes maneras de percibir, traducir e interpretar, el suelo a través de la espacialidad de la temporalidad cartografiada, a modo de especie de memoria socio-cultural que envuelve sobre el sentido de lo historiográfico de las sociedades en relación con *las mapas*.

Las mapas nos pueden guiar sobre la idea “*humanidad-movimiento-experiencia en la temporalidad*”, instalada en los textos y subtextos⁵⁵ de la imagen y espacialidad fijada en *las mapas*.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 63.

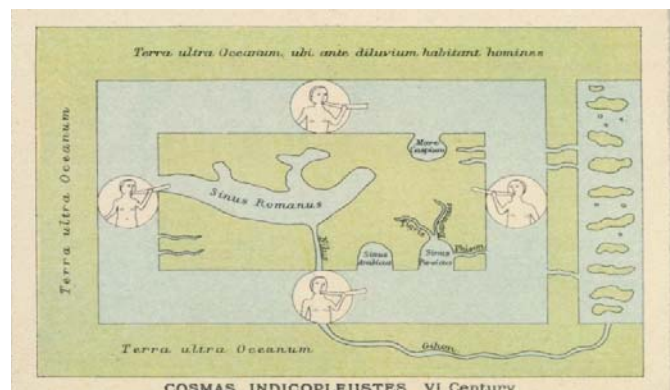
⁵⁵ Karl Schlögel, sostiene los conceptos de texto y subtexto de mapas en torno a qué logran los mapas, y qué no. En el capítulo dos se aborda un despliegue más amplio sobre el Autor y su visión sobre el hacer historiográfico.

1.3 La experiencia temporal según Cosmas Indicopleustes

Con el propósito de ligar la experiencia “*humanidad-movimiento-experiencia en la temporalidad*” sobre el espacio cartografiado en la obra del comerciante y cosmógrafo Cosmas Indicopleustes del siglo VI, D. C (figura 1.1). El mapa señala el interés por comprender y trazar la ruta de actividad económica entre el Golfo Romano, Golfo Árabe, Golfo Pérsico y Mar Caspio. El historiador Salvador Claramunt hace mención del Mapa de Cosmas⁵⁶ en el que expone las relaciones del mundo helenístico en los puertos del mar rojo, cuya estructura se ubica entre los enlaces comerciales y culturales, entre Oriente y Occidente conocido en su contexto. Salvador Claramunt se refiere a Indicopleustes como:

«El gran viajero Cosmas Indicopleustes, contemporáneo de Justiniano, nos ha dejado sugestivas descripciones de Ceilán, el mercado por excelencia de los pueblos situados entre el África oriental y China; a la vez que Zingron (Zanzíbar) y Barbaria el puerto del incienso en Somalia.»⁵⁷

Figura 1.1. Mapa del mundo de Cosmas Indicopleustes siglo VI.



58

⁵⁶ Véase al respecto: Claramunt Salvador. *El mundo Bizantino: la encrucijada entre Oriente y Occidente*. España, Montesinos, 1987.

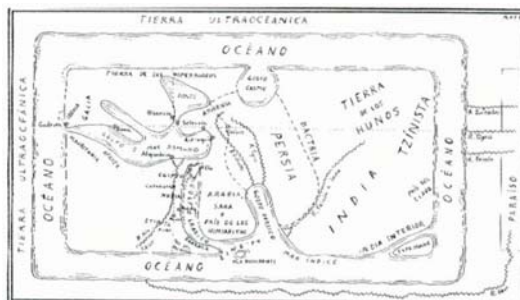
⁵⁷ ibídem p.76

⁵⁸ Rumsey, D. (2018) Colección de mapas históricos. Recuperado de: https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY-8-1-3058-430017:Mapping-of-the-world-?sort=pub_list_no_initialsort%2Cpub_date%2Cpub_list_no%2Cseries_no&qvq=q:Cosmas%2BIndicopleustes;sort:pub_list_no_initialsort%2Cpub_date%2Cpub_list_no%2Cseries_no;lc:RUMSEY-8-1&mi=0&trs=1

Asimismo, Miguel Ángel Elvira, en el capítulo “*Cosmas Indicopleustes, un viajero atípico*”,⁵⁹ resalta el trabajo de Cosmas y cuenta que su labor cartográfica es un documento sobreviviente y de oposición espacial al mundo establecido por los lineamientos cartográficos del mundo Clásico de Eratóstenes y Claudio Ptolomeo.⁶⁰

La espacialidad proyectada por Cosmas atiende una particular visión del mundo Cristiano, haciendo énfasis sobre la ruta de exploración de Cosmas Indicopleustes a Etiopía, experiencia de la cual, Cosmas toma por objetivo demostrar que «*más allá del sur, no puede haber más tierra, y que sólo se puede concebir allí el paso del océano*».⁶¹ Así pues, tomamos en referencia visual al mapa elaborado por el autor⁶² como imagen ilustrativa según los aspectos y visión de Cosmas (véase al respecto figura 1.2).

Figura 1.2.
Interpretación
del
Mapamundi
de Cosmas
Indicopleustes



63

⁵⁹ Véase al respecto: Arrese, M. *Caminos de Bizancio*, España, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. p.105.

⁶⁰ «Ese conocimiento de la antigüedad fue sistematizado por Eratóstenes, bibliotecario de Alejandría (276-196). Éste, a quien se tiene por padre de la Geografía científica, calculó por vez primera el perímetro de la Tierra. Aceptada la forma esférica, el siguiente paso era la medición. [...] En el siglo II a.C. Claudio Ptolomeo no se apoyó en la medición de Eratóstenes del perímetro terrestre si no la del astrónomo griego Posidonio, con lo que vino a hallar un perímetro más restringido [...] Su Geografía contiene indicaciones sobre proyección cartográfica; propuestas de división del gran mapa del mundo en mapas regionales [...] No sabemos si Ptolomeo era cartógrafo o bien se trata sólo de un nombre colectivo para todo un corpus de obras cartográficas» Schlögel, Karl. *En el espacio leemos el tiempo*. España. Siruela 1ª 2007, p. 154-155.

⁶¹ Arrese, M. *Caminos de Bizancio*. España, Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. p. 116

⁶² *Ibíd.*, p.117.

⁶³ Versión elaborada por Elvira Barba Ángel Miguel. *Caminos de Bizancio / Coordinador, Arrese Cortés Miguel: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 2007. p.117*

Gonzalo Menéndez Pidal ha seguido el estudio de Cosmas como un referente concebible del espacio cristiano descrito por la Biblia, en sí, plantea a Cosmas como un contradictor de la cosmografía clásica tolemaica:

«Indicopleustes, disconforme con la cosmografía clásica, se forjó una concepción propia. Partiendo del prejuicio pseudocristiano de considerar los textos bíblicos como enseñanza divina [...] teniendo su obra por propósito básico el denunciar como falsa la doctrina de la esfericidad de la tierra.»⁶⁴

Cosmas Indicopleustes fundamenta sus teorías espaciales sobre elementos teóricos-experimentales en lo que podríamos interpretar como una intención por describir las posibilidades del mundo. En tanto, Cosmas hace imaginar las formas contextuales de los espacios y la experiencia desarrollada por el comerciante, información que se conserva hasta hoy en los viejos códices de la *topografía cristiana*.⁶⁵

A propósito de ligar la cartografía occidental y la experiencia de acción humana, como es el caso del viajero Cosmas Indicopleustes, provoca adentrarnos a explorar *las mapas* sobre un análisis de imágenes que aporta distintos enfoques historiográficos,⁶⁶ que influyen en cuanto al sentido estético y técnico del lenguaje expresado. De allí que autores como Pierre Bourdieu⁶⁷ sostenga que la imagen y el código artístico pueda ser entendido como un sistema de clasificación de valores propios del texto y de la imagen. Esto permite, según Bourdieu, percibir los diferentes códigos que varían en la espacialidad temporal de

⁶⁴ Santo Tomás, opúsculo IX. Citado en Gonzalo Meléndez Pidal. *Hacia una nueva imagen del mundo*. España, Centro de estudios constitucionales, 2003. p. 30-31

⁶⁵ Referencia al Manuscrito *Códice Laurenciano del siglo X*

⁶⁶ El término *Historiográfico* se refiere al concepto de *Historiografía Crítica*, del cual tomamos por definición los términos/teorías de la Doctora Silvia Pappé. Silvia Pappé. (2001) señala que... “[...] no sólo nos interesa los datos informativos (qué, quién, cuándo, etc.) sino también los datos relacionados con el cómo y el porqué del uso de esos datos [...] la historiografía crítica radica en que analiza cómo y porqué algo del pasado adquiere interés para la historia, investigando siempre a partir de un conocimiento doble: el pasado que aconteció y que es comunicado, y el pasado que recupera la historia desde el presente y para el presente” (p.16). Lo que nos sugiere sobre la posibilidad de mostrar múltiples acepciones de los objetivos de escribir la historia, en relación con la espacialidad social y las diferentes corrientes/épocas.

⁶⁷ véase al respecto Bourdieu, Pierre. *La génesis social de la mirada, en Historia y grafía*, México, Universidad Iberoamericana, Artículo: Núm, 4. 1995, p. 27-38

una determinada cultura. Con ello la autora sugiere reflexionar nuestra forma de percepción estética, en cuanto a medida que seamos capaces de historizar⁶⁸ las evidencias del pasado de la humanidad y a sus autores, tratando las imágenes como *objetos culturales y literarios*⁶⁹.

Por ejemplo, en el sentido de clasificar la imagen como texto temporal planteado por Bourdieu, sugerimos contar *las mapas* como imagen-guía para un análisis historiográfico de una determinada obra o práctica del pasado. Con este concepto se plantea interpretar al mapa de Cosmas como “*fragmentos*” de una *red de comprensión histórica* y de elementos historiográficos que sugieran percibir, interpretar y teorizar, los códigos culturales del pasado. La obra cartográfica de *Cosmas Indicopleustes* es un elemento narrativo que ha sobrevivido varias épocas socio-espaciales y es un eco del pasado cultural occidental. Estas imágenes de mapas exponen una manera de interpretar su espacialidad.

La mapa de Cosmas permite interpretar y recorrer, imaginativamente, un mundo católico emergido y rodeado por el océano. A lo cual se expone que las prácticas o la experiencia de la humanidad en la temporalidad no son progresivas y son determinadas por los dogmas preponderantes de cada contexto socio-cultural.

⁶⁸ Para Bourdieu el concepto *historizar* no trata del discurso histórico generado a partir de las imágenes. En síntesis, es profundizar en los aspectos que modelan y rodean al propio discurso de la imagen, en los cuales se desarrollan múltiples lecturas.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 28.

1.4 La imagen del atlas de Urbano Monte, transportada a la red digital

Con el propósito de contar *las mapas* como instrumentos de la memoria atemporal de una determinada cultura y colocarlas como objetos de múltiples interpretaciones históricas, sugerimos ir más allá de situarlas como un simple objeto o imagen de tradición que interpreta la espacialidad. Se ha buscado *visualizar las mapas* desde otras posibilidades reflexivas, por ejemplo, acercarnos al contexto en que se producen *las mapas* como fuente activa en que se fusiona el contexto socio-cultural y político en una determinada imagen de mapa.

En tanto, se plantea colocar *las mapas* como acciones que dibujan *ideas* capaces de ser transportadas a una materialidad que converge y reúne ciertos fragmentos comunicativos que dan cuenta sobre las huellas del pasado histórico de un determinado grupo social. Así mismo, se describe el concepto de *ideas*, para esta investigación, como posibilidad de manifestar algo que se quiere decir. Esta postura implica manifestar que las ideas son movimientos sociales que involucran una determinada cultura o individuos a contarse de otra manera las realidades impuestas por las normas o la tradición cultural determinada por un contexto.

Se expresa en cuanto a definir los conceptos de *espacialidad y memoria*, como un sistema que integra y proyecta imágenes, ideas, pensamientos, e imaginación, como elementos que se fusionan sobre la experiencia humana que da cuenta sobre sus visiones espaciales. Cerca de esto se expresa que el estudio de *las mapas* antiguas son una experiencia que vuelve a evocar sobre algunas de las circunstancias de un instante atrapado en la eternidad de la temporalidad. La opinión del arquitecto Juhani Pallasmaa hace mención sobre el concepto “espacios de memoria”, en relación con el espacio urbano como *seres corporales y espirituales*:

Tenemos la capacidad innata para recordar e imaginar lugares. La percepción, la memoria y la imaginación están en constante interacción; el dominio de la presencia se fusiona en imágenes de memoria y fantasía [...] La memoria nos devuelve a ciudades remotas y las novelas nos transportan a través de ciudades invocadas por la magia de la palabra del escritor. Las habitaciones, las plazas y las calles de un gran escritor son tan reales como

cualquiera que hayamos visitado; las ciudades invisibles de Ítalo Calvino⁷⁰ han enriquecido para siempre la geografía urbana del mundo⁷¹

Pallasmaa imagina la espacialidad como un lugar peculiar de intercambio entre personas, sus emociones y las asociaciones sociales de un determinado grupo cultural. Así Pallasmaa expone que la espacialidad nos presta su atmosfera que atrae y emancipa múltiples percepciones y pensamientos. Este sistema multirelacional integra estructuras físicas y mentales que trabajan en todo sentido con todo su cuerpo y con el yo. De este modo, llegamos a interpretar la obra de Urbano Monte como un trabajo creativo que da lugar a una poderosa interpretación poética, que actualmente se ha logrado tener otro sentido al sostener *las mapas* de Monte desde las proyecciones digitales.

El atlas de Urbano monte (figura 1.1) exige un trabajo de identificación significativa, empatía, apertura corporal y mental. Esto puede ser producido por el campo de las imágenes que van más allá de una corporalidad física. Con esto se sugiere interpretar *las mapas* de Monte desde una experiencia interior del ser que da alguna significación con capacidad corporal y mental, imaginativa y espiritual. La obra de Monte es característica al autor y sobresale a otros mapas de su época, por ejemplo, el mapa de Willem Janszoon, 1571-1638 (véase al respecto figura 1.2).

⁷⁰ Ítalo Calvino fue un escritor italiano del Siglo XX. Tómese como referencia las imágenes literarias de la obra "Las ciudades invisibles de este autor".

⁷¹ Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel, La arquitectura y los sentidos*. Barcelona. Gustavo Gili. 2014, p. 80.

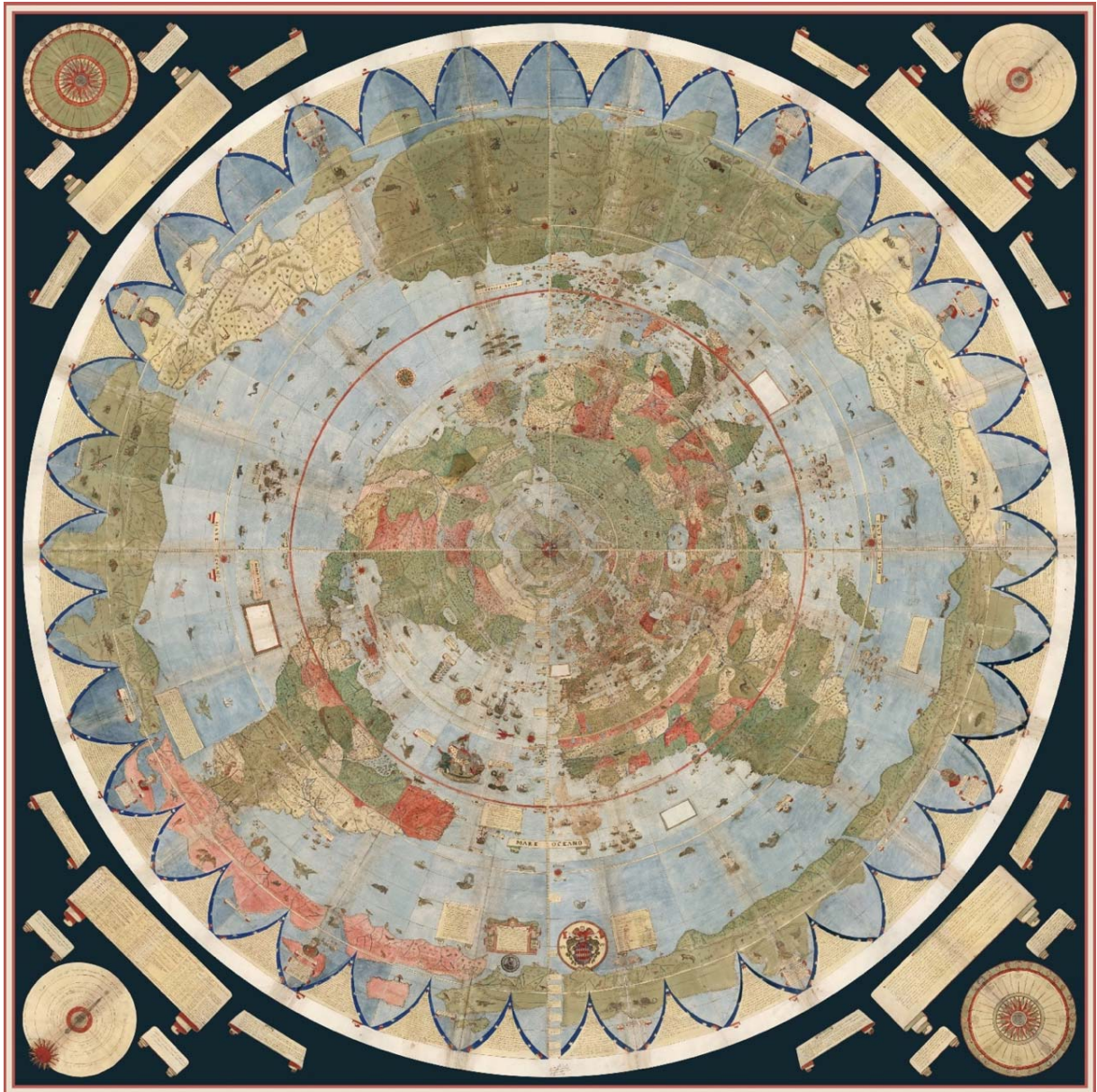


Figura 1.1. Atlas de Urbano Monte, compuesto por esferas y etiquetas adicionales en las cuatro esquinas que dan cuenta sobre experiencias celestes.⁷²

⁷² La imagen corresponde a la serie de mapas de Urbano Monte que fueran digitalizadas por la colección David Rumsey. Sitio web: <https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~303661~90074314:Composite--Tavola-1-60---Map-of-the?sort=Pub List No InitialSort%2CPub Date%2CPub List No%2CSeries No&qvq=q:URBANO%20MONTI;sort:Pub List No InitialSort%2CPub Date%2CPub List No%2CSeries No;lc:RUMSEY~8~1&mi=0&trs=95>

Figura 1.2. El atlas de Willem Janszoon da cuenta (a modo de síntesis) sobre los ríos o interfaces acuáticas. Estos son interpretados como características geográficas importantes para la ubicación de las conexiones acuático-terrestres.



73

El atlas de Urbano Monte se compone de imágenes muy atractivas⁷⁴ debido a la emoción brindada por el color y las formas trazadas por Monte. Esta imagen de atlas brinda múltiples escenarios en los cuales es notorio la necesidad de interpelar y describir el contexto histórico y su influencia renacentista y, quizás, hasta una postura humanista. Sobre el humanismo, citamos que:

Es cierto, el renacimiento no es una flor que brota de repente en el desierto. [...] En el medioevo se manifiestan “tendencias” que presagian los nuevos tiempos; tendencias que, sin embargo, contrastan con el modelo cultural, oficial, de la Edad Media. [...] Dejando de lado el hecho de que el medioevo no conocía el griego y tuvo acceso a los clásicos a través de las traducciones árabes, asimiló la cultura grecolatina, así como cualquier elemento de vida y de cultura, sin ninguna preocupación histórica, transformándola y adaptándola al servicio de pensamiento cristiano. Al contrario, los humanistas, a través del conocimiento del griego, regresan a las fuentes originales de la sabiduría clásica, liberándola de las deformaciones medievales y restituyéndola a su forma auténtica, a su “historicidad”. [...] En este sentido, el humanismo no fue imitación servir de la antigüedad como se considera a

⁷³ Colección David Rumsey, sitio web:

https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~285940~90058458:Nova-Totius-Terrarum-Orbis-Geograph?sort=Pub_List_No_InitialSort%2CPub_Date%2CPub_List_No%2CSeries_No&qvq=q:Willem%20Janszoon;sort=Pub_List_No_InitialSort%2CPub_Date%2CPub_List_No%2CSeries_No;lc:RUMSEY~8~1&mi=10&trs=118#

⁷⁴ Tomando en cuenta que el atlas de Monte se compone de sesenta laminas independientes, que la colección Rumsey ha digitalizado, para componer la imagen total del atlas. Más adelante daremos cuenta sobre esta experiencia visual.

menudo, y si la hubo fue de los mediocres —“simios”, como se los llamo en el renacimiento —que no faltan en ningún movimiento cultural. El retorno a la herencia clásica significó el retorno a los valores terrenales descuidados por el cristianismo medieval; el acercamiento al mundo antiguo fue determinado por el interés hacia la humanidad que había logrado vivir libre y en armonía con la naturaleza que no conocía la escisión maniquea entre el cuerpo y alma, introducida por el cristianismo que predicaba la renuncia y el sacrificio en vista del más allá.⁷⁵

Hay que mencionar que el “Descubrimiento de América” es un punto clave para entender el Renacimiento, y es *“precisamente en Florencia, donde se sientan las bases para el acontecimiento que hace 500 años dio inicio a nuestra historia moderna. Porque si España y Portugal concretaron la llegada al Mundus Novus, fue en Florencia donde el largo impulso de Occidente hacia las “tierras desconocidas” maduró a nivel epistemológico.*⁷⁶ En tanto, mencionamos que el Renacimiento en Florencia se encuentra vinculada a las mapas, tómesese en cuenta que:

El siglo XV se inaugura en Florencia bajo el signo del Descubrimiento, cuando el florentino Palla Strozzi descubre un manuscrito de la *Geografía* de Tolomeo, que hace traducir al latín. El éxito es inmediato. La cosmovisión del siglo se renovó gracias a ese libro y otros datos de la ciencia griega. [...] En Tolomeo se basaron las nuevas obras de cartografía y de geografía, así como la *Imago mundi* de Pierre D’Ailly publicada en 1410, que era uno de los libros de cabecera de Cristóbal Colón. La Geografía, [...] además, pudo alcanzar en Florencia un gran desarrollo gracias a sus intensas relaciones con Portugal, que en la primera mitad del siglo estaba a la cabeza de la navegación marítima.⁷⁷

Sobre esto, Annunziata Rossi expone acerca del renacimiento florentino y su estrecha fusión con el descubrimiento de América. El descubrimiento de América, según cuenta la autora, es un proceso de la exigencia de los europeos por la conquista de la espacialidad temporal, fruto que no fue un ingenio aislado, sino un resultado de intuiciones en cuanto a plantear que la humanidad, en el tiempo histórico renacentista, anula a expirar toda distancia terrestre. El

⁷⁵ Rossi, Annunziata, *Ensayos sobre el renacimiento italiano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2002, p. 31,35.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 40.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 67.

Renacimiento es testigo de la primera conexión de la humanidad a través de naos y cartas, etc., por ejemplo: el Galeón de Manila que desembarcaba en el Puerto de Acapulco, durante el siglo XVI, cuya mercancía llegaba a la Nueva España y embarcaba nuevamente en el Puerto de Veracruz, para dirigirse al Viejo Mundo. Durante el renacimiento, se amplían los horizontes de la tierra, en cuyos espacios se relacionan en un todo unitario, cerca de esto, tómesese en cuenta la figura 1.5 que corresponde al mapa de Claudio Ptolomeo y la figura, 1.1 correspondiente al atlas de Urbano Monte. Ambos mapas contienen una idea particular de la espacialidad en cuanto a su existencia como producto cultural de la sociedad que lo crea.

Las imágenes o la visión del mundo contenido en *las mapas* antiguas como la obra de Monte son documentos de múltiples discursos de estudio, por tanto, pensamos por ejemplo: en el Atlas realizado en 1587 por el cartógrafo italiano Urbano Monte⁷⁸ (figura 1.1). El autor imagina una mapa de *contraideología* en cuanto a la ideología oficial del cristianismo; brinda un mundo maravilloso, mostrando imágenes que fluyen con la naturaleza; presenta un mundo un tanto peculiar debido a que se hace posible lo imposible; se trata de un imaginario subversivo materializado en sesenta láminas independientes que contiene el mapamundi manuscrito (véase al respecto figura 1.3, “TAVOLA XI CHE HA SVA SVPERIORE LA TAVOLA QVARTA. LIBRO TERZO”), en la cual se muestra la península de Florida, el mar del norte, la isla de Cuba y al Golfo de México, entre otros elementos geográficos y territoriales, como son, la representación del puerto de la “*vera-cruz*” (Veracruz) y su relación con el valle de México, del cual se sugiere que la ciudad imaginada y trazada por Monte corresponde al territorio de la *Nueva España*, debido a las características visuales que traza Urbano Monte⁷⁹.

⁷⁸ Urbano Monte, Milán Italia, 1544-1613.



Figura 1.3. "Tavola XI che ha sva svperiore la tavola qvarta. Libro terzo".⁸⁰

Citamos el Atlas del mundo de Urbano Monte, bebido al proceso de digitalización⁸¹ al que el mapa fue sometido y expuesto en 2018 en medios de la red digital, tal y como lo muestra el fotograma de la figura 1.4. Del cual se parecía una imagen global, según la visión del mundo interpretado por Urbano Monte. La figura 1.4 es una captura de pantalla que corresponde a *Largest Early World Map-Monte's 10ft. Planisphere of 1587* in Google Earth, publicado por la colección David Rumsey en YouTube. Esta figura brinda un fácil y múltiple acceso a

⁸⁰ Monte, U. (1587). tavola XI che ha sva svperiore la tavola qvarta. libro terzo. 2018, de Colección David Rumsey Sitio web: https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~303568~90074179?qvq=q%3Aurbano%20monti%3Bsort%3Apub_list_no_initialsort%2Cpub_date%2Cpub_list_no%2Cseries_no%3BLC%3ARUMSEY~8~1&mi=19&trs=95#

⁸¹ El proceso de digitalización fue posible, gracias a la colaboración entre la Colección David Rumsey, y la Universidad de Stanford, EU.

información que gira entorno a la imagen de mapas antiguos sobre el universo digital.

El Atlas fue realizado de hace 430 años (aproximadamente). La corporalidad del atlas lo compone alrededor de 60 hojas individuales que han sido digitalizadas y pueden componer una imagen plana como muestra la figura 1.5. Estas láminas conforman al mapa más grande del siglo XVI conocido hasta ahora.

Las mapas trasportadas al mundo digital, como la obra de Urbano Monte, generan al pasado de una acción, nuevos ropajes y perspectivas diferentes, en cuanto a mostrar nuevos enfoques interrogativos que permitan la similitud y distinción de conceptos e ideas o planteamientos de la imagen de *las mapas* trasportados a sistema digital.

Esta clase de mapas implica a reflexionar desde su historicidad socio-espacial⁸², contemplando *las mapas* como una posibilidad de guía sobre el estudio de los pasados. Así como de las especies de humanidad *racional* y sus procesos de ruptura, desarrollo, constitución y continuidad de saberes, y de reflexiones en relación con la complejidad sociológica en cuanto a los agentes que intervienen en su contexto y dan corporalidad a la mapa, permitiendo contar *las mapas* como fuente de conocimiento científico y epistemológico⁸³ de la imagen.

Considerando el conocimiento científico o epistemológico como una red del desarrollo teórico que sustenta las historias de la geografía dentro de un panorama más amplio y multidisciplinario, en relación con el estudio de las mapas,⁸⁴ y en cuanto a campo de estudio multidisciplinario que acerca las *ideas*

⁸² Utilizamos la reflexión teórica del concepto *historiografía* empleado por la doctora Silvia Pappe, profesora e investigadora de la Maestría en Historiografía, UAM-Azcapotzalco. El término historiografía puede ser planteado, como el estudio de la historia en que se analiza cómo y por qué, de las experiencias en el tiempo y en el espacio. La historiografía estudia, así, huellas del pasado, fuentes, discursos, así como sus manifestaciones y representaciones socio-culturales.

⁸³ El sentido epistemológico podría ser una construcción de dale a un objeto estatuto científico, en un capo de conocimiento –de una episteme, según cuenta Foucault.

⁸⁴ Al respecto existen autores como John Brian Harley, quien realiza una reflexión interesante en torno a la relación de los mapas tratados como textos culturales. Harley Brian John. *La nueva naturaleza de los Mapas*. México, FCE, 2005.

de un periodo histórico-espacial más que de una biografía de un personaje “relevante” para la constitución de una historia sobre las mapas.



Figura 1.4.⁸⁵

El atlas de Monte posee una mirada muy particular en cuanto a su dibujo. Juhani Pallasmaa expone que el dibujo es un proceso de fusión entre los elementos de la observación, la expresión y la imaginación. Cerca de esto Pallasmaa sugiere que:

Dibujar es un proceso de observación y de expresión, de recibir y dar al mismo tiempo. Siempre es resultado de, incluso, otro tipo de perspectiva doble; un dibujo mira simultáneamente hacia dentro y hacia fuera, hacia el mundo objetivado e imaginado, y hacia el propio dibujante y el mundo mental [...] Todo dibujo también constituye una excavación del pasado y de la memoria del dibujante.⁸⁶

Las mapas de Urbano Monte⁸⁷ son característicos al autor por el contenido y tratado de sus ilustraciones, así como en sentido estético y técnico de su

⁸⁵ Para saber más al respecto, visite el siguiente enlace en el cual se muestra el mundo esférico de Urbano Monte digitalizado por la fundación Rumsey: <https://www.youtube.com/watch?v=QTCiJ6BpN30>

⁸⁶ Juhani Pallasmaa, *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, España, Gustavo Gili, 2009, p.100.

⁸⁷ Sobreviven tres versiones de su obra cartográfica: Fondo Valentini de la biblioteca del seminario arzobispal de Milán, así como el tratado propiedad de la Biblioteca Ambrosiana y la versión del

lenguaje expresado que figuran lo que se cree y dice del mundo cultural y geográficamente conocido y explorado hasta entonces.

La obra de Monte dimensiona un mundo en constante transformación geográfica, así como en su condición social de espacialidad territorial y de apertura de lo temporal. Sobre este punto de *trasformación* socio-temporal y espacial objetivado en la imagen de mapas, tomemos en cuenta por ejemplo, la imagen cartográfica de Claudio Ptolomeo⁸⁸ (figura 1.5). La figura 1.5 es empleada como referencia ilustrativa del mundo establecido por la normatividad clásica occidental.

Citamos la cartografía de Ptolomeo para hacer un paralelismo con los mapas elaborados por Urbano Monte (figura 1.1), cuya existencia de la obra pertenece al renacimiento italiano del siglo XVI.⁸⁹

coleccionista David Rumsey. El atlas de Urbano Monte se compone de sesenta páginas individuales, debido a la tecnología digital contemporánea las sesenta láminas han podido ser ensambladas digitalmente para dar forma al globo terráqueo y visión del mundo, según Urbano Monte.

⁸⁸ La imagen cartográfica de Claudio Ptolomeo fue recuperada, traducida al latín, grafada en diagramas y sesenta y seis mapas de colores, elaborados por Maximus Planudes 1260-1330. Esta obra pertenece al acervo del Museo Británico, puede ser *vista* físicamente y en formato digital a través del portal web del museo.

⁸⁹ Tomando en cuenta al siglo XVI como la era de los grandes descubrimientos geográficos, la revolución en el espacio cartográfico y la institucionalización de la cartografía occidental por la Casa de Contratación de Sevilla en 1507.

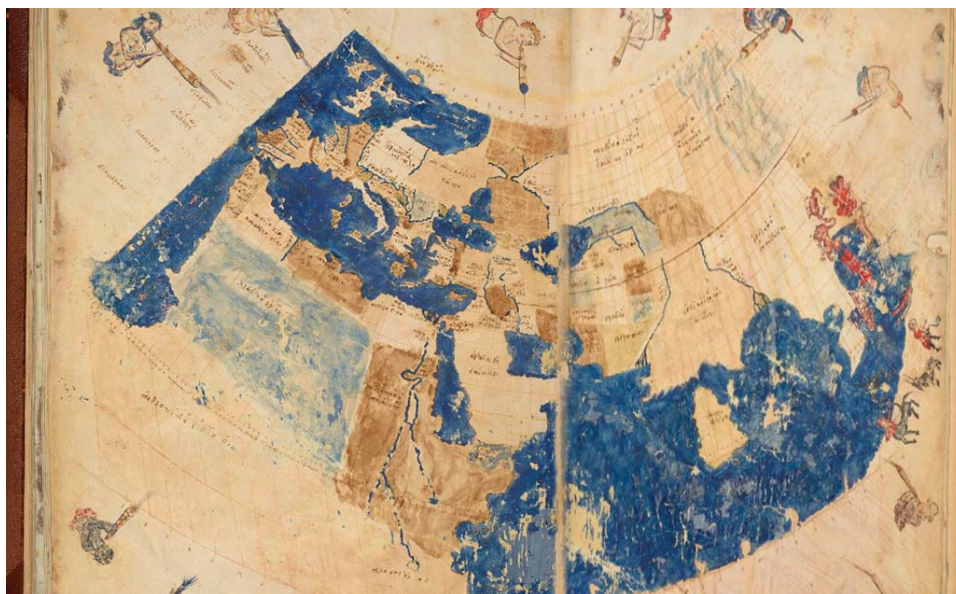


Figura 1.5. Imagen del mundo, según Claudio Ptolomeo⁹⁰

Ambas obras son contenedoras de memoria socio-cultural, espacial y temporal, de sus contextos históricos, las cuales nos permiten hacer analogías en cuanto a la imagen⁹¹ descrita entre los recursos decorativos y las imágenes geográficas establecidas en ambas mapas, tomando los recursos cartografiados y los elementos decorativos como textos que trabajan en conjunto de la imagen total de ambas imágenes, al respecto obsérvese los querubines que conforman los márgenes decorados del mapa de Ptolomeo (figura 1.4).

En tanto, *las mapas* de Ptolomeo y Monte nos permiten discutir sobre ideas, discursos políticos y la técnica empleada para fortalecer la información de su imagen, etc. Para Brian J. Harley *las mapas* son texto e imagen de una idea del

⁹⁰ Thrower Norman en *Mapas y civilización*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, p. 225.

⁹¹ Según el Doctor José A. Rozón, podemos definir a la imagen como:

«Todo aquello que manifieste una representación e incluso un imaginario, tal es el caso de la fotografía, el cine, la pintura, los videos, los mapas, etc. De esta manera, las imágenes son consideradas como textos, lo cual conduce a sostener que los textos van mucho más allá de lo escrito y se refieren a todo aquello que genera símbolos y hablan del pasado.» Rozón J. Jerónimo S, (Coords.). *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea*. México. UAM, 2003, 133p.

mundo, así mismo podríamos categorizar al contenido de *las mapas* como una ficción controlada de la estructura de su imagen, Brian J. Harley señala que:

En toda la historia de los mapas se pueden encontrar distorsiones deliberadas del contenido de un mapa con fines políticos y el cartógrafo nunca ha sido un artista, dibujante o técnico independiente. Detrás del cartógrafo está un conjunto de relaciones de poder que crean sus propias especificaciones. Ya sean impuestas por una persona individual, por una burocracia del estado o por el mercado, estas normas pueden ser reconstruidas tanto a partir del contenido de los mapas como del modo de representación cartográfica. Mediante la adaptación de proyecciones individuales, la manipulación de la escala, la magnificación o el cambio de signos o de tipografía, o el uso de colores emotivos.⁹²

Puntualizando sobre otras características formales, en cuanto al atlas de Ptolomeo y Urbano Monte, (figura 1.5-1.1) es distinguible a la vista las diferentes proporciones en cuanto a la demarcación geográfica y territorial y sus posibilidades culturales ejecutables del mundo conocido; así mismo podemos percibir visualmente los materiales empleados para la elaboración de ambas mapas.⁹³ La obra de Urbano Monte rebaza, en su ser, los límites cartográficos e intelectuales del mundo establecido, copiado y reproducido por la antigüedad clásica. Límites que las culturas occidentales ya se habían abierto pasó años atrás sobre la exploración de lo que se creía que era la posibilidad del mundo al horizonte.⁹⁴

La obra de Claudio Ptolomeo y Urbano Monte, contienen una rica labor intelectual ilustrada en los márgenes de sus mapas, también es visible la importancia que tiene figurar los ríos que conectan a la mar, como es el caso del río Guadalquivir de la península Ibérica, tal y como muestran las figuras 1.6 y 1.7. Tomando en cuenta que

⁹² Harley Brian John. *La nueva naturaleza de los Mapas*. FCE, México. 2005. p.92

⁹³ Características del atlas de Urbano Monte: Elaborado con tinta sepia y lavado en papel grueso, realzado en oro y plata para las ilustraciones. Las sesenta hojas que componen el Atlas se caracterizan por ser hojas de doble página, ilustrada con diversos nombres de las características geográficas y naturaleza, así como de criaturas mitológicas.

Cada pieza que confirma el Atlas, cuenta con el título: *Tavola Primo a Travola LX*. y subencabezado: Libro *Terzo*. Cuentan con una escala graduada dibujada al margen inferior al mapa.

⁹⁴ Cerca de esto, tómese como referencia al libro: "La invención de América" de Edmundo O' Gorman. Expuesto en el capítulo tres de esta tesis.

el Guadalquivir es un río que desemboca en Sanlúcar de Barrameda (Golfo de Cádiz) y fuera la fuente fluvial que conectara a los Navíos del puerto de Sevilla con el Nuevo Mundo durante los siglos XVI, XVII.



Figura 1.6.⁹⁵



Figura 1.7.⁹⁶

Situar en mapas la ubicación geográfica de la mar y su conexión fluvial con tierra firme, como es el caso del río Guadalquivir, apertura a visualizar la importancia de representar y ubicar, en coordenadas, la posición y características físicas de los ríos que cuentan con una profundidad suficiente para la navegación de embarcaciones pesadas. En tanto, la apertura e interfaz acuático-terrestre

⁹⁵ Figura 1.6, Detalle de la cartografía de Claudio Ptolomeo. Thrower Norman en *Mapas y civilización*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, p. 225.

⁹⁶ Figura 1.7, Detalle, *TAVOLA QVINTA, CHE HA SVA SVPERIORE LA TAVOLA PRIMA. LIBRO TERZO*. Sitio Web: https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~303562~90074185:Tavola-Quinta,-Che-Ha-Sua-Superiore?sort=Pub_List_No_InitialSort%2CPub_Date%2CPub_List_No%2CSeries_No&qvq=q:URBANO%20MONTI;sort:Pub_List_No_InitialSort%2CPub_Date%2CPub_List_No%2CSeries_No;lc:RUMSEY~8~1&mi=3&trs=95

puede ser estudiada como una consecuencia derivada de los objetivos de las exploraciones costeras⁹⁷, la posterior navegación de altura de las embarcaciones Occidentales a finales del siglo XV.⁹⁸

No obstante, el trazo de *las mapas* posibilita vislumbrar un conocimiento codificado sobre un espacio cartografiado, contrapuestos a los espacios vacíos previos al acto de hacer mapas.

Cerca de esto, el geógrafo británico Harley Brian expone que *las mapas* necesariamente apuntan hacia direcciones y temporalidades en el momento mismo de producir la imagen. Para Brian, los espacios no cartografiados pueden entenderse como recursos de “vacío” empleados para registrar, de cierto modo, un espacio en “nada” o información imprecisa, tendenciosa, ideológicamente distorsionada o, simple, ignorada por los no cartógrafos y el cartógrafo mismo (véase al respecto figura 1.1, en la cual existen pequeños recuadros “blancos” entre la información visual del mapa de Monte). Existen otras clase de espacios no cartográficos para Harley Brian, como pueden ser “*los espacios negativos*” que refieren al contenido y al tema de mapas en particular, de los cuales pueden expresar «“*esta no es una ciudad*”, “*este no es un río*”». ⁹⁹

Otro punto interesante sobre las espacialidades en “blanco” de la obra de Monte sería relacionarlas como *el silencio en las mapas*. Estas características visuales son contadas como distorsiones de los símbolos del texto de la imagen. Con esto se plantea que las espacialidades en “blanco” son imágenes silenciosas, que pueden ser modificadas en cuanto a escala y jerárquica socio-cultural y de territorio. Harley señala sobre el concepto de silencio, que:

*«Implica un ocultamiento intencional de información [...] a veces el silencio, forma una categoría propia con una enorme importancia ideológica.»*¹⁰⁰

⁹⁷ Navegación portuguesa al cabo de la buena esperanza realizadas entre 1428 y 1543.

⁹⁸ Naos, Carabelas y más embarcaciones

⁹⁹ Harley Brian John, *La nueva naturaleza de los Mapas*. FCE, México. 2005. p.36

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p.36-37.

Fraternizar *las mapas* como un texto ligado a la humanidad que sostiene la dimensión de mapas, con base en una representación social de la espacialidad, apertura a contar *las mapas* como la obra de Monte, es decir, como imágenes-instrumento y como texto de repetición y reforzamiento del poder ilustrado de una sociedad.

La investigadora Annalisa D'Ascenzo¹⁰¹ hace un acercamiento interesante respecto a la obra de Monte. Ella expone que Monte brinda una mirada cartográfica, la cual nos permite acercarnos sobre el difícil proceso deconstructivo de la imagen del mundo. Según D'Ascenzo, Monte dibuja una grafía donde habitan las ambiciones, las fantasías, las necesidades prácticas para la navegación, empleando diversos recursos iconográficos en relación con la descripción de los elementos característicos del mundo, mostrando un orbe repleta de criaturas persistentes por la mitología clásica occidental, por ejemplo: unicornios, sirenas, monstruos con forma de pez, aves cargando elefantes, seres cuasi-demonios, etc., (véase al respecto figura 1.8) trasportados al siglo XVI, según señala D'Ascenzo.

¹⁰¹ Viella, *Cultura geografica e cartografia in Italia alla fine del Cinquecento, Il Trattato universale di Urbano Monte*, (La cultura geográfica y la cartografía en la Italia a finales del siglo XVI, El Tratado Universal de Urbano Monte), Italia, 2012, p, 56-78.

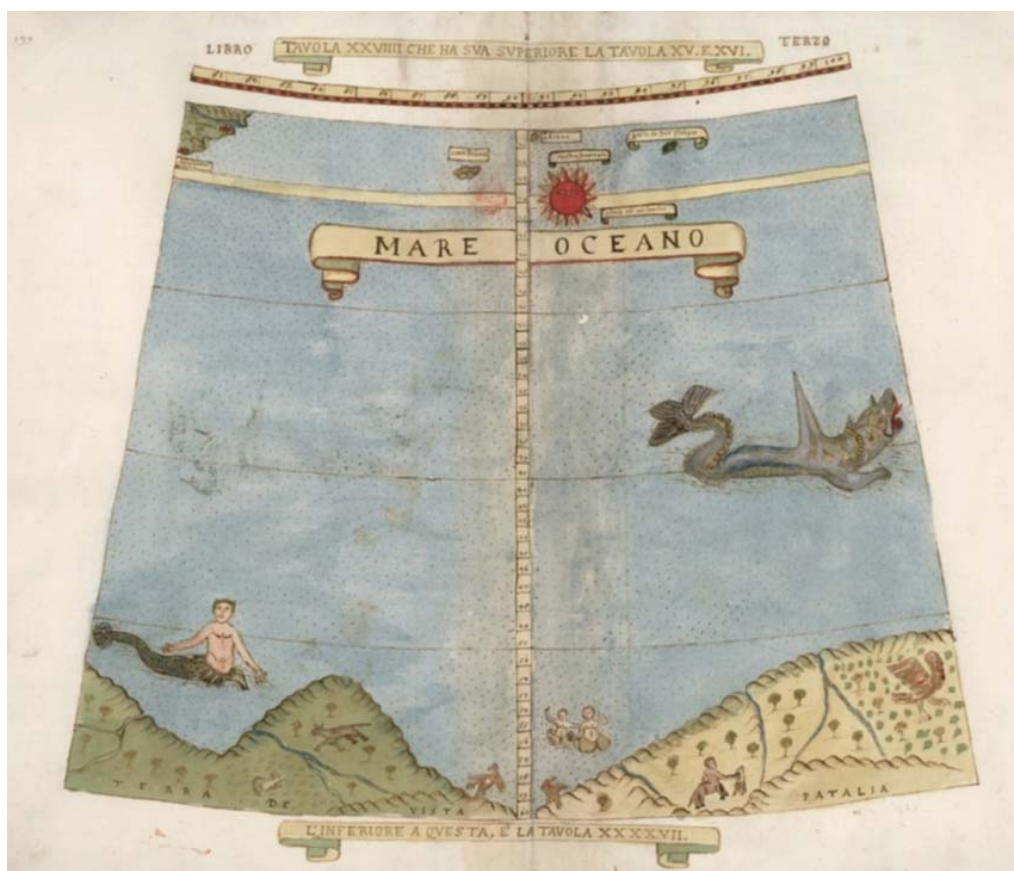


Figura 1.8. Tavola XXVIII. Che Ha Sua Superiore La Tavola. XV. E. XVI. Libro Terzo.¹⁰²

Esta diversidad de posibilidades ilustrativas, conlleva a *las mapas* de Monte a conducir sobre un análisis historiográfico particular, que debe atender al discurso, formatos y clasificación¹⁰³ de esta clase de mapas tan personales y tan únicos como su autor.

Las mapas de Urbano Monte también hacen presente la relación de las formas en tanto a la figuración de la imagen con sus subtextos *propagandísticos* del Imperio Español en el siglo XVI. Para ejemplificar esto, véase al respecto

¹⁰² Colección Rumsey, sitio web: https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~303586~90074239:Tavola-XXVIII--Che-Ha-Sua-Superior?sort=Pub_List_No_InitialSort%2CPub_Date%2CPub_List_No%2CSeries_No&qvq=q:URBANO%20MONTI;sort:Pub_List_No_InitialSort%2CPub_Date%2CPub_List_No%2CSeries_No;lc:RUMSEY~8~1&mi=36&trs=95

¹⁰³ Tomando en cuenta las categorías de mapas y género.

figura 1.9, en la que se observa a Felipe II de Habsburgo navegando sobre las costas de Brasil.

Acción de movilidad que sólo actúa en el imaginario socio-político con fines propagandísticos, esta clase de imágenes propagandísticas desafían la aparente honestidad de este *arte de escribir*. De ahí que se derive la multiplicidad de significantes, de lecturas, de interpretaciones e imaginarios compuestos por los sujetos no cartógrafos, el cartógrafo implicado y la sociedad, que se apropian de la imagen y la traducción de su texto.



Figura 1.9. Detalle de Tavola. Tavola XXIII. Che Ha Sua Superiore La Tavola. XII. Libro Terzo¹⁰⁴

¹⁰⁴Colección Rumsey, sitio web:

https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~303581~90074244:Tavola-XXIII--Che-Ha-Sua-Superiore?sort=Pub_List_No_InitialSort%2CPub_Date%2CPub_List_No%2CSeries_No&qvq=q:URBANO%20MONTI;sort:Pub_List_No_InitialSort%2CPub_Date%2CPub_List_No%2CSeries_No;lc:RUMSEY~8~1&mi=4&trs=95

La figura 1.9 muestra a Felipe II navegando por las costas de Brasil, de igual manera, se reconocen los escudos de armas del reino de Castilla, de León, de Navarra, Aragón, Granada, Portugal, así como Borgoña, Austria, Flandes, etc.

Este tipo de escudo real multiétnico es consecuencia de las alianzas dinásticas y herencias de las casas reales de la Península Ibérica con el resto de las cortes europeas.

La figura 1.9 da cuenta sobre una manera de establecer *las mapas* como un medio de propaganda socio-político imperial de la familia de los Habsburgo españoles durante la segunda mitad del siglo XVI. De la cual, interpretamos que este fragmento de mapa es una especie de unión corporal con otras partes del Atlas de Urbano Monte, que fraterniza y une una idea sobre el mundo y su contexto, esto correspondiente, por ejemplo a la figura 1.9, de la cual se sugiere que la imagen puede ser interpretada como un acuerdo dinástico entre las casas reales europeas que corresponden al sometimiento, control e interés que desató el Nuevo Mundo durante la *era de los descubrimientos*; la imagen muestra al heredero de Carlos V sobre una nao navegando en el mar atlántico, del cual dos de sus tres tripulantes llevan consigo dos *esferas del mundo*. Esta “acción” se puede interpretar como una experiencia, en cuanto a sentirse acompañado.

La acción de sujetar un globo terráqueo por estos personajes es una especie de contacto con el mundo, debido al acercamiento que ambos personajes tienen con las esferas terráneas. Esta imagen puede sugerir sobre una especie de fraternidad y tranquilidad por el hecho de estar protegido por el conocimiento náutico.

Esa imagen con los tres personajes navegando en el mar y la sirena entregándoles una especie de *corona de laurel* hacen un complemento de emoción imaginativa de gran belleza.

Urbano Monte consiguió elaborar una idea muy particular de la extensión del mundo (véase al respecto figura 1.1), podríamos considerar la obra de Monte como un acervo gráfico con carácter estético e informativo. Para el coleccionista

David Rumsey, la obra de Urbano Monte es catalogada como un documento histórico que entrelaza ciencia y arte del más alto nivel gráfico. Rumsey apunta que:

Monte hizo un mapa para servir no sólo como una herramienta geográfica sino también, para mostrar el clima, las costumbres, la duración del día, las distancias dentro de otras regiones, en otras palabras, para crear un planisferio científico universal.¹⁰⁵

El atlas Urbano Monte (figura 1.1) es un referente cuantitativo, en cuanto a la capacidad imaginativa de su autor para ilustrar el mundo desde una perspectiva aérea sobre el Polo Norte; el planisferio nos muestra los alcances cartográficos e imaginativos de Monte,¹⁰⁶ así como la gran soltura técnica para producir sesenta láminas con un detalle y “decoración” sorprendente. Monte hace referencia intelectual a los trabajos cartográficos de Ptolomeo, Piccolomini, Olaus Magnus, Genardus Mercator, etc., según plantea Annalisa D’Ascenzo.¹⁰⁷

Así, a partir de estas pistas de texto e imagen sobre la visión del mundo de Urbano Monte, es posible apuntar que las áreas de estudio sobre la imagen *de las mapas* son amplias y aún queda por explorar otros ángulos de conocimiento y análisis de las huellas del pasado cultural que emiten signos y significantes distintos en torno a la corporalidad de la imagen y de sus múltiples representaciones en las mapas. De ahí que José Ronzón señale y considere a la imagen, como fuente historiográfica y como una construcción de signos, significantes y significados:

[...]la representación generada adquiere matices que tienen que ver con el horizonte de enunciación, por lo que no sólo representan diferentes miradas, sino incluso diferentes mensajes y diferentes recepciones del mismo, es decir, numerosos horizontes de recepción[...]las imágenes han permeado e incidido en diversos procesos sociales y

¹⁰⁵ Rumsey, David. El mapa del mundo temprano más grande. Planisferio de diez pies de Monte de 1587. EUA. 2017. Lugar de publicación: Colección de mapas de David Rumsey, Cartografía Associates. Recuperado de <https://www.davidrumsey.com/blog/2017/11/26/largest-early-world-map-monte-s-10-ft-planisphere-of-1587>

¹⁰⁶ Tomando en cuenta a los alcances cartográficos, como un híbrido multi cultural.

¹⁰⁷ Véase al respecto: Viella, *Cultura geografica e cartografia in Italia alla fine del Cinquecento, Il Trattato universale di Urbano Monte*, (La cultura geográfica y la cartografía en la Italia a finales del siglo XVI, El Tratado Universal de Urbano Monte), Italia, 2012.

hablan de las líneas y patrones de cultura que tiene que ver con el uso, la recepción y las representaciones que genera en el ámbito social –que no necesariamente es el instruido o supuestamente apto para realizar su lectura[...]Los signos, significantes y significados realizan trayectorias que conforman percepciones diferenciadas tanto en el público especialista como en el simple espectador. Esto conlleva, pues, al análisis de las lecturas de las imágenes y el discurso que generan.¹⁰⁸

Cerca de esto, la obra *Eclipse de sol, libro cuarto, de Urbano Monte* (figura 1.10) traza la herencia clásica de Monte en cuanto a información de lo que se sabe y se cree del cosmos, desde la perspectiva del renacimiento. Monte pone en *marcha ese cambio que de estabilidad llevó al movimiento, premisas de las ideas científicas de Copérnico y de Galileo que sacarán la tierra de su posición céntrica, privilegiada y llena de Heliocentrismo*.¹⁰⁹ Así, pues, hacemos referencia al sistema geocéntrico de la cosmología Tolemaica, que plantea entre sus teorías, que la Tierra se encuentra inmóvil sobre el centro del universo, mientras los planetas, la Luna y el Sol, ejecutan movimientos alrededor de la Tierra, como se sugiere en la imagen del eclipse de sol. En tanto las hipótesis planteadas por Copérnico¹¹⁰ mostraban sobre una teoría que denominó *Heliocéntrica*, que plantea al Sol como el centro del Universo y refutaba a la vieja tradición sobre las corporalidades celestes y su relación con la tierra. Es importante mencionar que las teorías “copernicanas” no tuvieron mucha influencia social en la Europa renacentista debido a la censura de la Santa Inquisición.

La posición de la tierra en el universo católico puede interpretarse como un rígido eje que somete a los fenómenos de la naturaleza, el universo, etc., en

¹⁰⁸ Ronzón José, *Reflexiones en Torno a la historiografía contemporánea, La imagen como fuente para la historiografía, Construcción de sus significados*. México. UAM, 2002. p.142

¹⁰⁹ Rossi, Annunziata, p.71.

¹¹⁰ Entre 1510 y 1514 Copérnico elaboró un manuscrito en el que exponía por primera vez sus ideas heliocéntricas. Este manuscrito tenía un título muy largo en latín, pero nosotros lo conocemos simplemente como *Commentariolus* [...] expresaba su desconecto con el sistema solar de Tolomeo y sus equantes. En las primeras páginas escribía: “Nuestros antepasados tenían una razón espacial para creer en un gran número de esferas celestes: el movimiento de los planetas debía regirse por el principio de regularidad [...] Pues le parecía absurdo que un cuerpo celeste no se desplazara siempre con velocidad uniforme sobre un círculo perfecto. Régules, S. *El renovador involuntario*, Segunda edición, Pangea Editores, México, p. 47.

disposición de *la palabra de Dios*, que no distingue frontera entre la ciencias y la fe, por ejemplo, en los Salmos, el libro de Josué y en muchos otros pasajes de la biblia, ya se trataban las ideas y definiciones sobre lo que podrían ser las corporalidades celestes y estas materias estaban mejor a cargo de los padres de la iglesia, que ya tenían bastante con el hecho de instaurar la contrarreforma para combatir al mayor enemigo de la fe católica: Martín Lutero. Así como el asombro de las miradas Europeas con la oleada generada por las conquistas imperiales en el Nuevo Mundo e instaurar la fe católica en los paganos naturales de esas tierras. Ahora la iglesia tenía otro enemigo. Las hipótesis planteadas por Nicolás Copérnico fueran eje para explicar la posición de las corporalidades celestes planteada por Galileo Galilei en su teoría de las mareas, de la cual sugerimos que:

Para ello, el mes de diciembre de 1615 llevó a Galileo hasta Roma con el propósito de esgrimir nuevos argumentos a favor de Copérnico derivados de las observaciones de la Tierra y no de los cielos. Los movimientos de las mareas en los grandes océanos, creía Galileo, daban testimonio constante de que el planeta se movía y atravesaba el espacio. Si la tierra se mantenía quieta, ¿qué era entonces lo que hacía que las aguas tuvieran ese vaivén de sube y baja a intervalos regulares a lo largo de las costas? [...] Estado hospedado en la embajada toscana, Villa de Médicis, Galileo dedicó la primera parte del mes de enero de 1616 a plasmar por escrito por vez primera su teoría de las mareas.

Galileo necesitaba la prueba de las mareas para apoyar a Copérnico porque hasta la fecha sus descubrimientos astronómicos no habían conseguido demostrar el movimiento de la tierra. Estaba muy bien defender, como hacía Galileo, que si la Tierra girara sobre su eje y se moviera alrededor del Sol contribuiría a hacer más racional el Universo en lugar de pedir al inmenso, infinito número de estrellas que giraran diariamente alrededor de la Tierra a una velocidades fantásticas. Era como si nos subiéramos a una cúpula para ver el paisaje y esperáramos que fuera *el paisaje* el que se moviera en lugar de ser nosotros los que movemos la cabeza. Este razonamiento, sin embargo, no decía nada acerca de cómo había creado Dios el firmamento en realidad.¹¹¹

Por otro lado, también la figura en la lámina, la recepción de la experiencia y del acto de observar y representar los eclipses solares vistos desde el horizonte

¹¹¹ Sobel Dava, *La hija de Galileo*, Trad, Ricardo García, título original: "Galileo's Daughter, Madrid, Debate, 1999, p. 80-81.

teórico de la tradición y la era renacentista del último periodo del siglo XVI occidental¹¹² (véase al respecto figura 1.10).

En tanto, *las mapas crean significados* que varían en distintas temporalidades sociales, que dirigen al acto cartográfico bajo un organismo de conocimiento teórico y práctico, dentro de un proceso capaz de aprehender de la observación de las características del habitat terrestre, sus conexiones con la superficie acuática y la interacción con las lecturas de los astros.

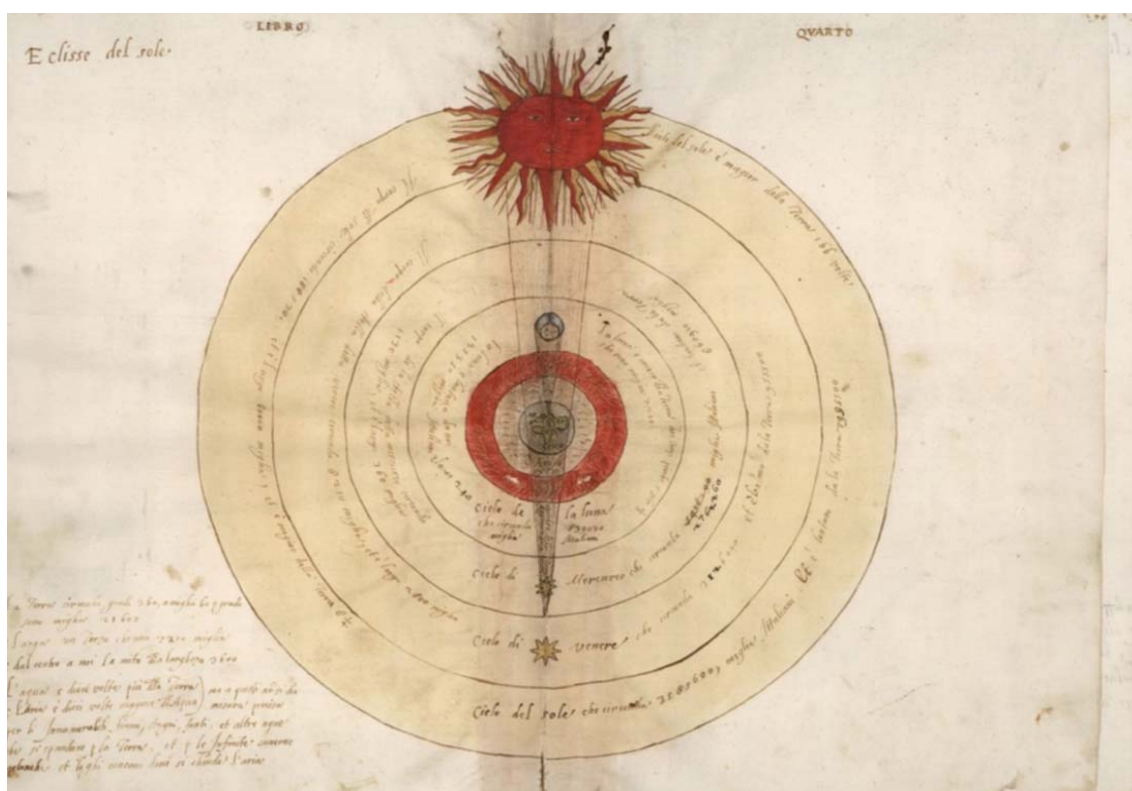


Figura 1.10. Eclisse del sole. Libro Quarto

CAPÍTULO 2

El dibujo, las fuentes históricas, el sueño y la imaginación, como herramientas auxiliares de la memoria y de la imagen de las mapas

Las mapas, al igual que cualquier otro *objeto visual* de la sociedad, son varias ideas o definiciones a la vez, por eso, se plantea que *las mapas* son otra de las maneras de escritura y de comunicación de la humanidad, es decir, *las mapas* han hecho presente, en la temporalidad, la acción transitoria de la experiencia efímera y deconstructiva de las sociedades. *Las mapas* han transportado una dimensionalidad más amplia y perdurable de los múltiples procesos que dan cuenta sobre alguna manera de contarse y escribir realidades. Cerca de esto, mencionamos que la escritura, según expone Alfred Charles Moorhouse, en *La historia del alfabeto*,¹¹³ es uno de los descubrimientos intelectuales más importantes de la humanidad, porque es un método de comunicación que puede conservar su mensaje por un lapso de tiempo más largo, esto en cuanto a ser tangible la acción de escribir ideas como método del dibujo. La escritura, según Moorhouse, es una herramienta auxiliar de la memoria, en la cual se contempla dentro de estos métodos auxiliares a:

- 1) La escritura pictórica, que está contada como representación de un acontecimiento o escena.
- 2) Los pictogramas, que son facultades de la escritura con tendencia a representar la naturaleza u objetos culturales a través de distintos signos.
- 3) Los ideogramas, que representan un conocimiento más amplio sobre situaciones e ideas que presentan emociones o instantes de algunos sujetos, en relación con la naturaleza y su fusión cultural con la humana. Moorhouse expone sobre los ideogramas, que:

Éstos son signos que representan ideas, cualidades, acciones y algunas veces objetos [...] los ideogramas, son creaciones nuevas que estimulan las facultades inventivas de sus autores.¹¹⁴

¹¹³ Véase al respecto: Moorhouse, A. C, *La historia del alfabeto*, tr, Carlos Villegas, México, FCE, 1961.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 28.

En tanto, exponemos que el dibujo es un sistema de escritura que expresa los signos de la fonética, llamados fonogramas.¹¹⁵ Siendo el dibujo, según cuenta Moorhouse, el antecedente directo de la escritura que conocemos actualmente. Por otra parte, Moorhouse hace mención que los signos, los cuales son elementos que significan algo para una determinada cultura. Así, pues, exponemos que el dibujo pictórico, los pictogramas, los ideogramas y los fonogramas, son escrituras que muestran los diferentes procesos del lenguaje escrito. Tomando en cuenta que la escritura y el dibujo son elementos auxiliares de la memoria y de la supervivencia e hibridación de los sistemas de comunicación de una determinada cultura, por lo que mencionamos que:

Hoy disfrutamos el beneficio que entraña el poder pasar la vista por los muchos sistemas diferentes de escritura que se han utilizado en todo el mundo desde que por primera vez se dibujaron figuras con el fin de transmitir una idea. [...]Encontramos pictogramas, ideogramas y fonogramas que coexisten en un mismo sistema.¹¹⁶

En síntesis, se relaciona al término “*escritura del mundo, de las culturas espaciales*” a las mapas, en cuanto a establecer a mapas como canales de comunicación sociocultural que dan cuenta sobre ideas dibujadas. *Las mapas* se hacen presentes entre múltiples materialidades físicas e imaginativas y presentan ideas e informaciones sobre la experiencia de los sociedades en la superficie de algún temporal.¹¹⁷

¹¹⁵ Los fonogramas pueden entenderse como representaciones visuales de una palabra hablada, se sugiere, que son signos que representan sonidos.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 41-45.

¹¹⁷ En cuanto aproximarnos al término “culturas del espacio”, este, se ha explicado de un modo más específico en el capítulo 1 de esta tesis.

2.1 El dibujo y las fuentes Históricas

Las mapas pueden ser contadas como organismos del dibujo. El dibujo, según cuenta Juan Acha,¹¹⁸ son fenómenos socioculturales. Esta definición sobre el dibujo permite visualizar a *las mapas* como acciones socio-culturales y como proceso y acción que fusiona las facultades motrices, intelectuales e imaginativas de algunas personas y comunidades.

El dibujo de *las mapas* anida en varios paradigmas de comunicación práctico-utilitarios e icónicos que cambian dependiendo de su contexto social y político.

En tanto, se menciona que el dibujo, contado sobre una perspectiva general, reúne un conjunto de señales de la escritura como son el punto, los trazos, la línea, los garabatos, etc. En síntesis, estas “cualidades del dibujo” dan a entender algo a través del conjunto su imagen ideográfica.

En el dibujo, según cuenta Juan Acha, intervienen varios modelos o características de estudio, de las cuales podemos señalar que:

Así, en todo dibujo intervienen los siguientes componentes que estamos obligados a enfocar cuando emprendemos cualquier estudio sociocultural del dibujo o de cualquier otra imagen:

- 1.– El dibujante
- 2.– La actividad de dibujar
- 3.– La realidad dibujada
- 4.– La imagen dibujada
- 5.– El espacio vital de ésta

Cada cultura y época adjudicará diferente importancia a cada uno de estos componentes. A lo largo de la historia, el ser humano los estructura en sus sensorialidad, sensibilidad, mente y fantasía personales, con la diferente jerarquía o prioridad que le permite su tiempo y lugar.¹¹⁹

Los dibujos, en las mapas, son imágenes que pueden estar asociados a un ensamble de signos que más o menos permanecen en la temporalidad con capacidad de lectura para una determinada sociedad. De esta manera podemos asociar *las mapas* como medio y capacidad comunicativa, mismas que

¹¹⁸ Véase al respecto: Acha W, Juan, *Teoría del dibujo su sociología y su estética*, México, Ed Coyoacán, 2004.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 31-32.

pertenecen, de algún modo, a los estudios realizados por Juan Acha, quien menciona acerca el dibujo como medio de comunicación que:

[...] trae consigo una elíptica (o esquemática) iconicidad y sus vacíos o enrarecimientos nos incitan a fantasear, como si buscásemos llenarlos, participando activamente en su lectura o interpretación con las vivencias personales que traemos sobre nuestras espaldas. La inmanencia de la imagen dibujada aumenta, en tanto disminuye su trascendencia o realidad dibujada e incrementa nuestros fantaseos.¹²⁰

Ante esto se plantea que los dibujos de *las mapas* son mecanismo de comunicación que fusionan conceptos de la realidad perceptible. Así mismo se menciona que *las mapas* son una invención de la humanidad que se fusiona con las capacidades de la naturaleza cultural dibujada. Esto sugiere contar las mapas, como documentos o huellas de comunicación que pueden ser interpretadas como: ideas visuales del conocimiento de la humanidad.

Las mapas, en general, pueden dar cuenta *a modo de mirada que toca* (apoyándonos en el término empleado por el arquitecto Juhani Pallasmaa, planteado en el capítulo anterior) a sus signos plásticos e icónicos, que expresen todo un significado de una sola vez, o un pequeño trozo de conocimiento que se hace presente al instante de lectura de una imagen, cuya organización simbólica queda fijada por técnicas materiales, donde es posible realizar significados más o menos completos sobre los procesos no progresivos a nivel histórico-social, antropológico, tecnológico y artístico, que determina alguna cultura o culturas en particular. Juan Acha atribuye que los dibujos icónicos son reconocibles por cualquier persona y ésta se imputa las denotaciones o significados establecidos en su colectividad; sin embargo Acha hace hincapié sobre los dibujos aníconos, mencionando que:

Los dibujos aníconos, en cambio, requieren un aprendizaje de su decodificación [...] Es que todo producto, natural o humano, puede poseer en sus formas virtudes estéticas y expresivas, de suyo psicológicas [...] He aquí más razones para aceptar el dibujo como una facultad

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 114.

humana que se concreta en imágenes y signos de diferentes finalidades y que constituye la matriz de todos los lenguajes visuales.¹²¹

De esta manera, se toma en cuenta que *las mapas* son un sistema de escritura y comunicación visual. Juan Acha hace referencia, en su investigación sobre la teoría del dibujo, a la obra de Ferdinand de Saussure, al cual supone la necesidad de diferenciar al dibujo de su caga estética:

Para este científico de la lingüística, todo signo, conjunto de signos o imagen gráfica, porta lo sensible de sus formas y lo inteligible de sus significados. En otras palabras, todo lenguaje práctico o sistema lingüístico utiliza lo sensible o sensorial para ofrecer inteligible. El usuario común pasa rápidamente por sobre lo sensible para llegar a lo inteligible que es lo idiomático, lo único en interés para él. En cambio quien busque lo estético o el lenguaje artístico, se detendrá en lo sensible que lo entrafne y pasará por alto lo inteligible o lo que dice el mensaje.¹²²

A lo que Saussure se refiere como *un estado variable de comunicación* entre la imagen o lo inteligible de la obra y lo sensitivo de las formas y colores de estas y el tema, es que, a su vez, es el mensaje lingüístico que precisa el énfasis sobre lo que se quiere decir y no en lo que se dice. Este enfoque requiere de diferentes sistemas previos de razonamiento que pueden ser convenciones o reglas de comunicación. Según cuenta Juan Acha, los sistemas de razonamiento son entendimiento y son de uso distinto para cada cultura y cada época socio-espacial que intervienen en los planos comunicativos del dibujo:

Como lenguaje, el dibujo lo estudiaremos según los planos comunicativos de sus mensajes: el semántico que exalta el parecido y consta de las relaciones de los signos o figuras y la realidad visual dibujad; el sintáctico o composición con sus relaciones de los signos o de las imágenes entre sí; y el paradigmático que busca la sorpresa o acentúa las relaciones entre la imagen dibujada y el receptor de la misma.¹²³

Las mapas muestran las consecutivas “*miradas*” en que el hombre imagina, sueña, piensa, explora, construye, trasforma y redefine sus dinámicas intelectuales, materiales y reflexivas. Quizás estas múltiples *miradas* influyeron en

¹²¹ *Ibíd.*, p.39.

¹²² *Ibíd.*, p.40.

¹²³ *Ibíd.*, p.41.

la materialización de las ideas que conformaron la imagen del mundo, sus límites y posibilidades en la temporalidad espacial de alguna determinada cultura.

Las mapas, a nivel general, comunican imaginativamente sobre lo que sucede en el exterior e interior de una espacialidad cultural; son ideas que figuran lo que se dice en cuanto a territorios desconocidos o lejanos; así como lo que se puede comunicar en relatos de exploradores o comerciantes, por ejemplo, el relato de la ruta comercial de Marco Polo (1254-1324). Esta fuente literaria es una muestra de información en cuanto a las visualizaciones occidentales sobre el mundo oriental, que da cuenta sobre una manera en particular de relatar la ruta comercial de la seda. El gran comerciante veneciano inundó de información sobre China a Europa, por su relato *Libro de las maravillas*. Por lo que, exponemos acerca de Marco Polo que:

Marco Polo, de hecho, constituye una etapa importante del largo camino europeo que, después de haber dado vueltas y más vuelta, se dirigió a América. [...] De él surge la señal para otros viajes y aventuras y el impulso concreto hacia el Nuevo Mundo. Eso por un lado; por otro, y no es la contribución menos importante del veneciano, él fija en la fantasía popular, y de manera definitiva, la imagen inolvidable de un mundo fabuloso, privilegiado. —China—, a cuya búsqueda se aventurarán por el atlántico los viajeros del siglo XV.¹²⁴

El *Libro de las maravillas* muestra un mundo oriental de ricas diversidades étnicas y de costumbres diferentes en cuanto a las culturas de occidente. Marco Polo da cuenta sobre su experiencia en China y llena de imágenes mentales a los lectores al dar relación sobre la fantástica isla de Cipango (Japón), un lugar que nunca conoció Marco Polo, pero sí describió como una isla llena de oro, de caníbales con cabeza de perro, amazonas, etc. *La exploración de Marco Polo se volverá una fuente autorizada de informaciones geográficas y tendrá una influencia enorme en el desarrollo de las ideas geográficas de Portugal, de España y el resto de Europa.*¹²⁵

Es posible que las imágenes mentales que Marco Polo generó sobre la Isla y el gobernante de Cipango, El Gran Kan, motivara a Colón para llevar una carta de

¹²⁴ Rossi, Annunziata, p. 57.

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 65.

los reyes Católicos en su primer viaje a *Asia*, dirigida al gobernante de Japón. Ante esto, la investigadora Annunziata Rossi sintetiza sobre el primer encuentro de la humanidad occidental en contacto con el Nuevo Mundo:

El encuentro europeo con el “otro” se realizó, pues, bajo el signo de la antinomia: los viajeros llegaban a América no sólo para encontrar la “Nueva Jerusalén”, un espacio virgen —es decir, no contaminando por la historia, por la “usura del tiempo que gasta al mundo humano y cósmico” —, en el cual situar sus ideales utópicos, sino también para encontrar una fuente de riquezas, de ese oro cuya presencia aparece obsesivamente en los escritos de Colón.¹²⁶

Las fuentes sobre el Nuevo Mundo, por ejemplo los escritos de Colón, pueden influir sobre la manera en que se puede contar, imaginar, soñar y visualizar el mundo. De acuerdo a convencionalismos culturales de una determinada época en particular, los particulares sistemas comunicativos de una sociedad, como las mapas, son determinados por sus códigos de lectura tanto en imagen icónica, pictórica, figurativa, imaginativa y dibujística.¹²⁷ Los sistemas de comunicación mencionados son mecanismos para la labor interpretativa de la historia del mundo en general o de determinadas culturas. De esta manera, pensamos, por ejemplo, en la era de los viajes colombinos en la última década del siglo XV occidental.

Los viajes Colombinos son un ejemplo de las capacidades imaginativas de los sistemas de escritura, mismos que están relacionados a *las mapas* del siglo XV. La imaginación puede ser detonada por los canales descritos de las fuentes históricas de la era de los descubrimientos. La acción de imaginar sobre una fuente histórica es una compleja red de asociaciones mentales, que son el puente para acercarse a la experiencia generada por él, así como las sociedades, que dan cuenta sobre alguna idea u experiencia en común, como fuera el caso de las navegaciones colombinas, que navegaron, según su cuenta y su visualidad cultural,¹²⁸ sobre un archipiélago asiático.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 96.

¹²⁷ Tomando en cuenta que la acción de: “Contar”, se cuenta dentro de una dimensión múltiple de representaciones y fusiones entre elementos mentales, corpóreos, historiográficos y materiales.

¹²⁸ El concepto “visualidad” se encuentra más explicado en el capítulo 3 de esta tesis.

Existen varios sistemas de escritura que arrojan un orden predeterminado y progresivo en cuanto a la composición de sus mensajes. Un texto escrito puede ser decodificado por los recursos de la escritura y las reglas de enunciación. La escritura es asociada a múltiples sistemas de comunicación, por ejemplo: las cartas y los diarios colombinos, que son considerados como medios de comunicación y fuentes históricas, donde el receptor del texto estimula inimaginables asociaciones intuitivas e intelectuales para entender los mensajes y los signos visuales de la experiencia presente en la narrativa. Un ejemplo sobre las fuentes históricas como medio de información expansivo vinculada a las mapas, que dan cuenta sobre alguna idea del mundo en particular es *el diario de a bordo* de Cristóbal Colón, del cual nos sugiere la investigadora Carmen Bernand y Serge Gruzinski que:

En 1500, Vesputio no había inventado ni el nuevo mundo ni la América. Nuestro florentino aún está “esperando aportar grandísimas noticias y descubrir la isla de Taprobana, que se encuentra bajo el mar Índico y el mar Gangético”. Para los geógrafos de la antigüedad, como Plinio *el viejo*, la Taprobana era “otro mundo llamado Antíctona”. Ya Pomponio Mela había expresado sus dudas a propósito de la Taprobana: ¿era una gran isla, o era la primera parte de “otro mundo”? Colón empezó a emplear la expresión relacionada con su tercer viaje: “Aquella tierra de allá es otro mundo”: en el almirante la terminología clásica alterna con fórmulas bíblicas del estilo de “del cielo y de la tierra nueva yo me hice mensajero” En suma, no pocos navegantes —Vicente Yáñez Pinzón, Diego de Lepe, Colón y Vesputio —buscaban la isla mítica de una mezcla de informaciones, rumores, tradiciones, antiguas y geografía clásica.¹²⁹

Carmen Bernand y Serge Gruzinski abordan sobre algunas características que rodean la era de los descubrimientos, como son las competencias marítimas, comerciales y diplomáticas entre las casas reales para tomar en posesión al Nuevo Mundo. Este tipo de carrera sobre la adjudicación occidental de la nueva Orbe también se sustenta en la controversia del mérito del “descubrimiento de América”, contado como una serie de dudas o alteraciones que podrían haber influido o llevado a la sombra los viajes y hazañas de Colón y sus tripulantes, tal como describen Carmen Bernand y Serge Gruzinski:

¹²⁹ Bernal C, Gruzinski S, *Historia del Nuevo Mundo*. FCE, México, 1996, p. 158.

Pero otro texto de viaje, publicado bajo el nombre de Vespucio, debía contribuir a su celebridad: *Las cuatro navegaciones*, que aparecen en Italia y después en latín, en Saint-Dié, en el ducado de Lorena. En esos relatos, nuestro florentino se atribuía el reconocimiento del continente americano un año antes que Cristóbal Colón, durante un viaje efectuado en 1497. Según él había navegado a lo largo de las costas de América, ¡desde Venezuela hasta la altura de la actual Bahía de Chesapeake! La edición Lorenza de *Quatuor navigationes* (1507), que obtuvo un éxito asombroso, contiene una presentación cosmográfica debida a Martin Hylacomylus Waltzemüller (Waldseemüller), quien proponía dar al nuevo mundo el nombre de Vespucio: Amerigo: nació así América, “la cuarta parte del mundo que desde que Américo la ha descubierto, puede llamarse América. [...] *Las cuatro navegaciones* y la *Carta del Nuevo Mundo* fueron considerablemente retocadas y alteradas con fines sensacionalistas por una o varias manos, de inspiración muy libre, [...] La autorización de textos, expresamente concebidos para complacer al público, la evocación macabra del canibalismo —no menos eficaz hoy día— y las imágenes exóticas que muy pronto sirvieron de ilustraciones, construyeron el renombre europeo de Vespucio, ¡Cuántos europeos no soñaron con esas historias de penes monstruosamente agrandados por indias lúbricas, o esas confesiones de devoradores de hombres, recogidas en medio de terroríficas salazones de carne humana!¹³⁰

Las fuentes occidentales de los primeros contactos con el Nuevo Mundo requieren de una gran capacidad interpretativa en cuanto a evocar un gesto sobre las experiencias humanas de hace más de 500 años, como cuentan las crónicas de “*indias*” narradas por Pedro Mártir de Anglería:

Su texto tiene algo de periodismo, pero de un periodismo exigente, que se nutre de las mejores fuentes. Se entra en él de lleno en la medida en que la forma que elige —la carta— hace innecesario el apartado de referencias y justificaciones. Además de un ritmo ágil, Pedro Mártir tiene el don de crear formulas: es el primero que, sin darle sentido hoy tiene, laza en 1493 el concepto *orbis novus*, “mundo nuevo”. El término era lo bastante vago para contener las diferentes hipótesis que fueron debatidas durante más de 10 años: ¿islas situadas frente a las costas de Asia, extensión de Asia de la que Cuba sería una avanzada continental, tierra firme desconocida por los antiguos...? [...] Pedro Mártir da pruebas de una flexibilidad y de una amplitud de criterio que le ayudan a interpretar mejor las ideas recibidas y a asimilar los informes llegados del otro lado del Atlántico. Así rechaza la idea de que Colón ha descubierto la fabulosa isla de las arenas de oro, Ofir, y pone nombre de *Antiglia* (Antillas) [...] ¹³¹ .

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 158-159.

¹³¹ *Ibíd.*, p. 155-156.

Por lo que podemos decir que, la reinterpretación de textos que da cuenta sobre la experiencia del Nuevo Mundo por los occidentales como Las cartas de relación de Hernán Cortés¹³² (contado en el capítulo 3 de esta tesis), son una fuente que da cuenta sobre la visión europea “*renacentista*” en la América continental. Así mismo sugieren imaginar sobre el choque con culturas y especies de naturaleza desconocidas para lo que se podría denominar *el viejo mundo*. Las cartas de relación también son el relato de la conquista de México-Tenochtitlan y, en específico, sobre el mapa de la antigua ciudad de Tenochtitlan atribuido a Hernán Cortés.

Las cartas de relación y otras fuentes históricas del *Descubrimiento de América* invitan a devolver al pasado un poco de la densidad de lo vivido. De cierta manera, el mapa elaborado por Cortés contado en el capítulo tres de esta tesis es una guía sobre la exploración de la imaginación de un texto que da cuenta sobre la experiencia de un particular que influye sobre las diferentes raíces de la memoria de la humanidad que se fusiona en las mapas.

En tanto sostenemos que *las mapas* son dispositivos de la humanidad, del mundo, de su pasado, de su presente y futuro, que interactúan y fluyen con lo material, lo espiritual, lo multidisciplinar y lo sensorial.

¹³² El primer libro impreso en español sobre las Indias no se publica hasta 1519, llevando por título: *Suma de Geografía* del conquistador Martín Fernández de Enciso, tratado que aborda el mundo entero. Hubo que aguardar el advenimiento del emperador Carlos V (1519) y la conquista de México —la primera *carta* de Cortés aparece en Sevilla en 1522— y la impresión en 1526 del *sumario* de Oviedo para que una información en español se vuelva fácilmente accesible al lector ibérico que practicaba poco el latín. Sólo en 1535, con la *Historia general y natural de las Indias* del mismo Oviedo, se dispondrá de un relato en castellano de los viajes de Colón, o sea ¡unos 40 años después del acontecimiento! Los españoles, como muchos europeos de la época, preferían devorar novelas de caballerías, sólo que, conforme a los vientos que soplaban, esos héroes de ficción gustaban ahora de hacerse a la mar para explorar mundos insulares. *Ibíd.*, p.160-161.

2.2 El sueño y la imaginación como recursos de la imagen de las mapas

El concepto de *sueño* viene de la idea de pensar a *las mapas* desde otra postura que no sea necesariamente la descripción formal de la imagen. Se ha buscado fraternizar la imagen desde otra *visión mental o subconsciente*. De esta manera, se plantea que el lector se acerque y acaricie las experiencias que llevaron hacia la producción de las mapas.

La acción de *soñar* se emplea como un recurso utilizado por la imaginación, para definir la imaginación como un método que es utilizado para crear, sostener mundos, ilusiones y esperanza, así como para contar o definir de otra manera sobre la idea de algo. Se hace referencia a las reflexiones empleadas por el arquitecto y sociólogo mexicano, Fernando González Gortázar, quien hace un despliegue que da cuenta, —que la acción de soñar está intervenida por todos los elementos de la creación interior donde uno mismo necesita madurar a su manera ante cualquier imposición; puede romper el desarrollo de la imaginación y la creación:

Tenemos que reivindicar las utopías posibles, el sueño que podemos volver real; quizás si la realidad fuese menos brutal tendríamos menos necesidad de soñar. Y así como niego la validez de que una imagen diga más que mil palabras, también niego la de ese otro lugar común que dice que “soñar no cuesta nada”. Pregúntenle si cuesta o no soñar a la gente que se ha partido el alma por una causa: a muchos les costó la vida, nada menos. Todos los que están en los monumentos, los altares, las biografías y los museos son personas que soñaron¹³³

González expone, sobre la acción de soñar, como una experiencia que va más allá de un acto que pueda considerarse pasatiempo o frivolidad. González hace referencia al lema de su universidad en Guadalajara: “Piensa y trabaja”. Este lema es definido por el autor como un método por el cual la acción de soñar está relacionada con ejercer un acto de racionalización, así que, *soñar* implica un acto que encarna el trabajo. Los sueños son considerados por González como un

¹³³ González G. Fernando, *Arquitectura: pensamiento y creación*, México, FCE, UNAM, Facultad de Arquitectura, 2014, p. 24.

medio por el cual se le da sentido a la vida, en cuanto a que el sueño es una idea del pensamiento que dirigen su atención sobre propósitos y prioridades específicas de las personas y la humanidad.

De esta manera, el sentido de soñar se expone como un flujo del pensamiento que lleva a creer sobre otras posibilidades de vida, sobre la existencia de otros mundos y de otras maneras de naturaleza. Tal y como fueron los cosmos o lugares míticos del mundo occidental contadas en *las mapas* y en relatos fantásticos tal es el caso del templo de oro del rey Salomón, los Jardines Colgantes de Babilonia, el Dorado, o el espacio denominado: “*las Siete Ciudades*”. Teresa Silva Tena hace mención a este espacio en su estudio preliminar sobre *El Tratado del descubrimiento de las Indias*, de Juan Suárez Peralta de 1589.¹³⁴ El texto de Teresa Silva es un estudio sobre el pensamiento criollo y la situación de México en la época de la conquista durante el siglo XVI, al cual hace mención al autor criollo: Suárez Peralta.

Peralta menciona las expediciones de las sociedades occidentales, inspiradas por los relatos *fantásticos* del mundo occidental, una vez conquistada la antigua Ciudad de México-Tenochtitlán:

[...]Cuando llegó el virrey “hubo gran revolución en la Ciudad de México, y aún en toda la tierra, porque era cosa nueva, y aun a muchos les peso, porque estaban contentos con la gobernación del Marqués del Valle, aunque algunos se holgaron”... después, al hablar de la fracasada expedición emprendida por don Antonio de Mendoza (en la que Cortés no participó, muy a pesar suyo) y comandada por Francisco Vázquez de Coronado en busca de Cíbola y las Siete Ciudades, Suárez de Peralta dice emocionado, exaltando a Cortés, a los conquistadores y sobre todo a su patria:

No sucedió así a los que se hallaron, y vieron a la conquista del Nuevo Mundo (Nueva España). Ella fue una en la vida y no más, que primero que se halle otro México y su tierra, nos veremos los pasados y los presentes juntos, en cuerpo y en ánima, delante del Señor del mundo; aquel día universal donde será el juicio final [capítulo XXII]¹³⁵

¹³⁴ Suárez, P, Juan, *Tratado del descubrimiento de las Indias, Noticias históricas de la Nueva España*. Estudio preliminar de Teresa Silva Tena, México, Secretaria de Cultura, 2017.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 22.

Así que, mencionamos que las espacialidades míticas son detonantes e interactúan dentro de un sistema de narrativas particulares en autores o sociedades específicas.

Las narrativas relatadas sobre alguna espacialidad mítica crean múltiples imaginarios maravillosos en nuestras redes nerviosas. También es posible que las narrativas sobre espacios míticos fueran *impulsos* para las personas o sociedades en desplazamiento, migraciones o intercambios comerciales, por ejemplo, los viajes comerciales de Marco Polo a Oriente, o los viajes de navegación de altura ejecutadas por los peninsulares europeos a finales del siglo XV y durante el transcurso del siglo XVI.

La navegación de altura es interpretada, para esta investigación, como un sistema “*expansivo de navegación portuaria*” que estuviera influenciada por el descubrimiento de la cartografía clásica y las espacialidades míticas relatadas en algunas fuentes literarias como la biblia, que dan cuenta sobre paraísos y diversas majestuosidades o experiencias sobre naturales.

Pensar en *las mapas* históricas como puentes entre diferentes modalidades de conocimiento puede interpretarse como un sistema que surge de la tierra, del cielo y el mar; se trata de un lenguaje que nace de un clima cultural. *Las mapas* pueden envolvernos dentro de alguna fantasía distinta, inesperada, sorpresiva y sorprendente, que fluye y converge dentro de un proceso imaginativo, involucrando poblaciones, así como su ubicación territorial que cuenta sobre una aproximación sobre la latitud y una altitud que derivan de algún punto del mundo.

La cartografía mítica medieval es vista como un cúmulo de elementos del lenguaje que, en apariencia, no son del mundo “*real*”, sino que podríamos catalogar como “cartografía surrealista”. El surrealismo, según cuenta Fernando González, es:

[...] El surrealismo me parece la más importante corriente en las artes visuales del siglo XX, la más liberadora y subversiva, *la que más que una estética propone una ética y una actitud vital, una manera de ver las cosas del mundo y de relacionarnos con ellas*¹³⁶

¹³⁶ *Ibíd.*, p.47.

La cartografía fantástica medieval debe su existencia a una dimensión mitológica que incita a imaginar sobre las posibles maneras de la dimensión cortesana en las sociedades europeas medievales. Los cortesanos fomentaban el buen comportamiento de una sociedad por medio de leyes y normas que ponderaban en la visión de la corte respecto al mundo “pagano” o salvaje que habita los lugares peligrosos como los bosques, cuevas o mares, tomando en cuenta que:

...A todas esas leyendas venían a añadirse otras creencias cuyo origen se remontaba a la antigüedad y a los textos bíblicos. Pese a los considerables progresos logrados en el siglo XV en el arte de la navegación, la localización de las poblaciones asiáticas seguía siendo muy confusa. El término mismo de India era ambiguo... La biblia y los textos clásicos ofrecían referencias que los viajeros intentaban verificar. Algunos situaban el Paraíso Terrenal, fuente de los cuatro ríos del mundo, entre los ríos Nilo y el Ganges, en el sur de Egipto... Los geógrafos de la antigüedad clásica habían situado todas las maravillas del mundo en la punta más extrema de oriente, que algunos colocaban en la India y otros Etiopia... Estas comarcas perdidas estaban habitadas por grifones y por seres monstruosos, de una sola pierna, cinocéfalos, hombres provistos de cola o de un labio tan prominente que les servía de protección contra los rayos del sol...¹³⁷

La corte del medievo occidental definía a la otredad como seres primitivos o salvajes que, voluntariamente, no lograban someter en reglas severas sus instintos y pasiones. Las especies de seres “primitivos” tienen, por característica, un estrecho contacto con la naturaleza y las fuerzas mágicas de los elementos naturales. Los salvajes son contados como seres, relativamente, libres de las reglas, que no logran determinar los umbrales del pudor, la vergüenza y la repugnancia.

Por otro lado, la imaginación puede ser catalogada como un sistema de poder que puede revolucionar los sistemas sociales y las especies de naturaleza. La imaginación que influye para categorizar o denominar algún grupo social es una fusión entre los sistemas producidos por la humanidad y la observación de la naturaleza. Esto sugiere exponer sobre los sistemas que colaboran y fluyen inconsciente entre la mente, el ojo y la mano, en sentido del yo en el mundo social.

¹³⁷ Bernard, C. Gruzinski S. *Historia del Nuevo Mundo*, México, FCE, 1996, p. 93-94

La unión del pensamiento del ojo y la mano crea una imagen que no sólo es un registro o una representación visual de algo, sino el objeto en sí mismo. Como Jean- Paul Sartre observa: “[El pintor] hace [casas], esto es, crea una casa imaginaria, y no un símbolo, sobre el lienzo. Y la casa que aparece de este modo preserva toda la ambigüedad de las casas reales”.¹³⁸

En tanto, la imaginación es considerada, para esta investigación, como una herramienta mental del mundo interior ligado a las experiencias que impactan en nuestra mente mediante imágenes vividas y corpóreas.¹³⁹ De esta manera *las mapas* pueden ser interpretadas como trasfiguraciones de imaginarios, de ideas o sueños colectivos o particulares, fusionadas con la corporalidad y la materia de algo.

En cuanto a definir al concepto de *imaginación*, consideramos oportuna la postura sobre esta manera *de ver*, que hace la doctora en arquitectura Magdalini Grigoriadou.

Grigoriadou se refiere a la imaginación como un estado del inconsciente que esta antes de las ideas, del cual no se puede pensar que el individuo posea o construya un imaginario, sino que el imaginario es el territorio donde todo está instituido por significaciones imaginarias, en donde ningún dato, hecho, o creencia se puede considerar puro o desnudo de expresión o habitación interior. De este modo, mencionamos que “*el imaginario, en consecuencia, no está sólo allí donde se le suele suponer: en los mitos y en los símbolos, en las utopías colectivas y en la fantasía de cada uno. La imaginación está también donde menos se le supone incluso en el corazón mismo de la llamada racionalidad: en la realidad; se trata de un universo que eleva los límites y las fronteras dentro de los cuales cada*

¹³⁸ Citado en Pallasmaa, Juhani, “La mano que piensa, Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura. p. 91. Sartre, Jean-Paul, *Qu’est-ce que la littérature?*, Gallimard, París, 1948 (versión castellana: *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires, 2003, p.4.

¹³⁹ Las imágenes corpóreas y las imágenes poéticas, según cuenta el arquitecto Finlandés Juhani Pallasmaa son consideradas medio y fundamento, y el medio de toda expresión artística. Según describe el autor en su obra “La mano que piensa”. las imágenes corpóreas son imágenes de la experiencia vivida especializada, materializada y multisensorial. En cambio las imágenes poéticas, sugieren sobre una realidad imaginativa que simultáneamente forman a nuestra experiencia existencial, e influyen en un determinado sentido, a nuestra propia identidad.

*colectividad, en cada momento, puede desplegar su imaginación, su reflexión y sus prácticas.*¹⁴⁰

Grigoriadou sugiere que la imaginación está al deseo de las coordenadas que impone al imaginario dominante de una sociedad y, por tanto, se encuentra sometida dentro de un complejo sistema de hibridación social que de alguna forma reconfiguran los límites concebidos del imaginario de una sociedad. Dentro del sistema de hibridación que repercute en la imaginación, podemos referirnos a los movimientos corporales de alguna persona, a las migraciones sociales e intercambios culturales. Estas interfaces que fluyen con el sistema de la imaginación son expresiones establecidas por las sociedades en un plano material o realizado por los sistemas tecnológicos y pueden operar en la deconstrucción de un sistema cultural en donde el imaginario, la palabra, la imagen y la tecnología, son la especie de columna fundamental de la imaginación.

Por lo tanto, mencionamos que existe una relación entre la imaginación como elemento fundamental para la captación de la *realidad*, este concepto es definido como *percepción visual*.

La percepción visual es estudiada para esta investigación como un fenómeno simultáneamente cognitivo y emocional que influye en la manera de “interpretar, contar y describir la aparente realidad” capturada por las personas y las diversas sociedades. La percepción es un proceso neuronal que brota con los sentidos corporales en el que influye la esfera del conocimiento de un ser y la sociedad. Según Julián Jaynes (2009), el cerebro es bicameral y existe una distinción evidente entre el campo de las imágenes y el campo verbal.

Para Grigoriadou, la percepción es un equipamiento neuro-sensorial en el que influye la espacialidad en el tiempo¹⁴¹ sobre los datos que la sociedad recibe sensitivamente y sostiene la realidad del imaginario, a la vez que la percepción

¹⁴⁰ Grigoriadou, Magdalini, *El imaginario en la génesis del proyecto arquitectónico*, España, Diseño, 2016, p. 25-26

¹⁴¹ Tomando en cuenta que el concepto de espacio-tiempo, es una noción moderna en la historiografía contemporánea. De ahí que historiadores como: Silvia Pappe expongan sobre el concepto espacio-tiempo, que: es una construcción cultural. Debido a que el espacio y el tiempo no existe de manera independiente al humano.

captada por el individuo se fusiona con experiencia cotidiana existencial y de la identidad de una determinada corporalidad social que proyecta e interpreta su entendimiento personal con la totalidad espacio-temporal percibida. Grigoriadou expone sobre la comprensión de la espacialidad en el tiempo que:

Sin duda la comprensión del espacio y del tiempo, muestran que realmente existen alteraciones en la construcción del imaginario del individuo humano. Dentro de este marco, lo más interesante es examinar los momentos de modificación o de evolución del imaginario colectivo pero también del imaginario individual del sujeto, estableciendo un diálogo con el espacio-tiempo y con el presentismo perverso del pensamiento [...] ¹⁴².

Por otra rama, una posible relectura de las alteraciones de la imaginación podría estar ligada a los procesos de condición humana, como pueden ser la memoria, el lenguaje y el pensamiento. Estos elementos cognitivos podrían basarse en representaciones neuronales y sobre códigos del lenguaje mercantizados que impactan en nuestra mente *socio-espacial* de un contexto histórico de terminado, en relación con la imagen interpretada en *las mapas* en general. Se toma por referencia, en cuanto a concepto *socio-espacial*, al Doctor Milton de Almeida Santos, responsable de señalar a la espacialidad como un determinante que condiciona y es condicionado por la sociedad que alberga, quien sostiene que:

«[...] el espacio está formado por un conjunto indisoluble, solidario y también contradictorio de sistemas de objetos y sistemas de acciones ¹⁴³ no considerados aisladamente, si no como el conexo único en que se realiza la historia [...] permite, al mismo tiempo, trabajar el resultado conjunto de esa interacción, como proceso y como resultado, pero a partir de categorías susceptibles de un tratamiento analítico que, a través de sus características propias, pueda abarcar la multiplicidad y la diversidad de situaciones y procesos.» ¹⁴⁴

¹⁴² *Ibíd.*, p. 37.

¹⁴³ Para Santos Milton, los *sistemas de objetos* condicionan la forma en que se dan las acciones. El *sistema de acciones* lleva a la creación de objetos nuevos o se realiza sobre los objetos preexistentes.

¹⁴⁴ Santos Milton, "La naturaleza del espacio", *Técnica y tiempo, Razón y emoción*. España, Ariel. 2000. p. 54-55

Milton Santos plantea que la espacialidad se encuentra en una dinámica epistemológica¹⁴⁵ de constante transformación de significados, de ideas y universos simbólicos, definiendo a la espacialidad como un sistema que adquiere contenido a partir del reconocimiento del individuo, vinculado a manifestaciones y a procesos de los sistemas sociales, que actúa en la percepción de las realidades de cada sociedad.

Para Santos la *acción* puede vincularse a «necesidades»¹⁴⁶ u *objetivos* con futuros en lo material e inmaterial, económico, social, cultural, moral y afectivo, según refuerza el autor. Por lo tanto, los múltiples objetivos en cuanto a la figuración de *las mapas* pueden ser valorados como imagen y contenido, es decir, como un *objeto* ya valorizado a los cuales la sociedad busca ofrecer o imponer un nuevo valor correspondiente a su contexto social predominante.

La humanidad y su producción de significados coexisten en la cultura visual de los mitos cartográficos que habitan el espacio físico de la mapa y la cognitividad normativa de cada temporalidad social. La cultura visual forma parte de los enfoques de orientación, ligadas al relato y regiones con historia cartografía. Estos elementos comunicativos, fusionados en la imagen de las mapas, promueve una nueva experiencia espacial de la vida humana que converge entre las propias visiones y percepciones del mundo, haciendo posible pensar de otra manera sobre la producción de significados sociales, como *las mapas* antiguas. Esta manera de reflexión entre temporalidades visuales como *las mapas* permite visibilidad temporal y espacial de las prácticas, ideologías y silencios entre diversas culturas visuales que calibran *a manera* en el universo de la imagen de *las mapas* y las contradicciones que desafían la aparente honestidad de la imagen establecida en *las mapas* a nivel general.

Frente a este telón de fondo que involucra la imaginación, la espacialidad, y la corporalidad como una “estado” que fusiona la idea de la dimensión en un sitio de

¹⁴⁵ «Lo que aquí estamos buscando no es propiamente una estructura ontológica de los objetos, si no la construcción *epistemológica*, de un objeto de pensamiento [...]recordando siempre que el proceso social como un todo es indivisible» *ibidem*, p.65

¹⁴⁶ Santos Milton. *Ibid.*, p. 70.

realidad diseñada. Pensamos, por ejemplo, en la obra del arquitecto Juhani Pallasmaa, quien define la arquitectura como una espacialidad que nace de la experiencia y de la sabiduría antes que de otras teorías intelectualizadas por la rigurosa academia que ha sometido, *formalmente*, los métodos de articulación disciplinaria.

Para Pallasmaa la arquitectura es la imaginación que categoriza la espacialidad, y le da una existencia significativa a la humanidad.

Así que, se hace un acercamiento sobre el modo de ver de Pallasmaa, en cuanto a la manera de mostrar a alguna relación entre las diferentes clases de fusiones entre varios sistemas de conocimientos, como podrían ser la psicología y biología, la percepción espacial y las artes vivas. Juhani Pallasmaa es punto clave para esta investigación *sobre "las mapas"*, en cuanto a hacer una aproximación desde otras teorías o visiones conceptuales que aborden los "temas" de la espacialidad y la temporalidad social, y la imaginación, y las especies corporales, en sentido de dar cuenta sobre alguna experiencia del disciplinar de las mapas. Esta manera de reflexión, que fusiona múltiples disciplinas para algún fin práctico de investigación, se expone como una bocanada de aire fresco en cuanto a teorías de autores muy sobados por el mundo de la geografía ligada por la academia a las mapas, para Pallasmaa esto puede ser interpretado como un collage, sugiriendo que:

"El deber de la educación es cultivar y fomentar la imaginación y la empatía en tanto que capacidades del hombre, pero los valores dominantes tienden a desalentar la fantasía, suprimir los sentidos y petrificar la frontera entre uno mismo y el mundo. La educación en la creatividad debe hoy empezar por un cuestionamiento de la condición absoluta del mundo y la ampliación de las fronteras de uno mismo. La idea de una educación sensorial tan solo está asociada a una educación estrictamente artística, pero el refinamiento de una sensibilidad y un pensamiento sensoriales tienen un valor insustituible en muchas otras áreas de la actividad humana. Diré más: la educación de los sentidos y de la imaginación es una condición necesaria de una vida plena y digna."¹⁴⁷

¹⁴⁷ Conferencia de Juhani Pallasmaa en la Escuela de Arquitectura de la Washington University, St Louis, 2005. Citado en: Pallasmaa, J. "Los ojos de la piel". La arquitectura y los sentidos., óp. cit., p. 116-117.

El autor sugiere que la imaginación y la mano que dibuja, es un ser de multiforme conocimiento que está condensado entre la práctica de la imaginación, en relación con la mano que traza alguna imagen. Tal es el caso de las imágenes de *las mapas* a nivel general, dentro de un hacer contextual que involucra y fusiona múltiples saberes que dirige la corporalidad, como son las manos, la mirada, el torso, la respiración, el pulso, etc., contados como factores corporales de las personas y la sociedad que demarca la imaginación y la espacialidad dibujada en las mapas.

Las mapas antiguas que han perdurado en la temporalidad y en la espacialidad histórica pueden aproximarnos¹⁴⁸ sobre la percepción y reconocimiento del mundo captado por el o la cartógrafo y su influenciar contextual.

Categorizar *las mapas* como instrumentos u objetos de poder, quizás, puede referirse a pensar en mapas como herramientas de especialización teórica sobre la espacialidad.

Karl Schlögel¹⁴⁹ llevó a cabo estudios que se relacionan con la espacialidad de la vida humana, incidiendo en la orientación de las disciplinas como la historia, la geografía, la literatura, el arte o la política. Este estudio va más allá de la historia cartográfica en cuanto a *qué logran los mapas, y qué no.*¹⁵⁰

Para Schlögel *las mapas* son réplicas que constituyen y proyectan espacios de poder e instrumentos de poder que insinúan movimientos en su formalismo estético. Las mapas, para Schlögel, figuran otra fenomenología del espíritu y del *tiempo* contenido en las mapas.

En sus estudios desarrollados sobre lo espacial en la vida humana, "*El retorno del espacio*", Schlögel involucra un estudio historiográfico en atención a la espacialidad ligada con lugar y el momento de quienes hicieron tal imagen

¹⁴⁸ Tomando en cuenta la disposición sobre los códigos de lectura del texto-imagen de mapas.

¹⁴⁹ Traductor, periodista e investigador académico nacido en Alemania en 1948

¹⁵⁰ Véase al respecto Schlögel Karl. *En el espacio leemos el tiempo*. España, Traducción: José Luis Arántegui. 1ª, 2007.

contextual del mundo histórico, explorando en relación con las mapas, los planos y los itinerarios de viaje, como complejos sistemas multidimensionales de la espacialidad, la temporalidad y el lugar, frente a la hermenéutica que presuponen que él mismo expresa como:

«... una hermenéutica de las ciencias de la cultura que piensa en cuerpos, referida al espacio, tridimensional, morfológica, geográfica. El mundo del ser humano es el planeta con sus continentes y océanos; su historia y su destino terreno están ligados a lugares y espacios concretos. La tónica de esa hermenéutica es topografía. Cada lugar ha de ser entendido más allá de la iconografía a él asignada. No son épocas y transcurros temporales lo decisivo, sino cuerpos sociales y círculos culturales [...] en terrenos y referencias espaciales y geográficas, se percibe el fenómeno *in situ*, como forma y figura que es. No hay, desligados del mundo sensible, unas ciencias y un mundo del espíritu que sólo existen en un espectral mundo de espíritus como el de los textos canónicos.¹⁵¹»

Schlögel hizo aportes importantes en cuanto al que la historia dé cabida a su componente geográfico por medio de una postura en perspectiva a lo espacial crítico como método de análisis y de investigación. Schlögel expresa un giro en los estudios de las humanidades, mismos que involucran lo espacial como interacción en la disciplina geográfica y en la historia. Schlögel llama a este fenómeno como giro espacial” *spatial turn*”.

La reflexión espacial de Schlögel vincula la geografía e historia como un rango general que interviene dentro de otras disciplinas, como son la arquitectura, el urbanismo o las artes visuales. Esto tiene por objetivo el estudio entre la fusión de diversas disciplinas que buscan definir la relación de la humanidad y sus procesos de conocimientos en la producción de objetos como las mapas.

En la teoría del *objeto* de Abraham Moles¹⁵² se categoriza al *objeto* como un elemento del mundo exterior fabricado por la humanidad. El objeto puede ser valorado como instrumento en el que se hace visible el envejecimiento, así como la temporalidad socio-espacial. El objeto también puede remitir hacia la modificación y significación de una determinada materia de la naturaleza o

¹⁵¹ Schlögel, Karl, *En el espacio leemos el tiempo*. España, Siruela 1ª, 2007. p. 43

¹⁵² Moles Abraham, *Teoría de los objetos*. Gustavo Gill. Barcelona, 1975.

fabricada por la humanidad por medio de la praxis, en relación con su entorno y la vida socio-cultural de una determinada comunidad. Para A. Moles, el *objeto* interviene como *elemento sensible* fundamental para el acto en que se utilice:

«[...] los objetos con pretensiones de durabilidad, sobre todo porque en ellos es más evidente la resistencia del objeto frente al sujeto [...] El tiempo aparece aquí como una dimensión suplementaria de la variación de las formas que introduce, mediante el grado de *desgaste*¹⁵³, la memoria que los objetos aportan a la percepción del mundo»¹⁵⁴

Por tanto es posible referirnos y categorizar la *imagen* de *las mapas* como objeto de estudio que integra diversos complementos disciplinarios. Categorizar los elementos compositivos de *las mapas* puede brindar su posibilidad de estudio para diferentes ramas de conocimiento, de modo que sea posible traducir o interpretar sus sistemas de códigos residentes en su objetividad visual, tratándose, en ese caso, sobre el análisis de la semiótica del objeto¹⁵⁵ a partir de la referencia de lectura entre los símbolos y los elementos iconográficos determinados fuertemente por la cultura prevaleciente que realiza a la mapa; así como los saberes compartidos entre diversas sociedades que en la materialidad de *las mapas* se percibe.

En ese caso, relacionar *las mapas* como objetos simbólico-iconográficos puede definirlos como objetos contenedores de imágenes simbólicas que adquieren contenido de vida útil para los sistemas sociales. En palabras de A. Moles, «[...] el objeto tiene un carácter, si no pasivo, al menos sí sometido a la voluntad del hombre»¹⁵⁶. Moles nos recuerda en su libro *Teoría de los objetos*, sobre el significado de los objetos, el cual proviene de su función mediadora entre la humanidad y la sociedad, igual que entre los sistemas de prácticas sociales y

¹⁵³ La categoría “*desgaste*” para Moles, se percibe a través del ser del objeto, que se desgasta según diversas leyes de los ciclos culturales afines a la civilización, así, como de toda una serie de funciones del tiempo cultural, en la que se sirve sobre la función semántica del objeto y sobre el sistema de valores estilísticos, «esencialmente un tiempo social». *Ibidem* p. 102

¹⁵⁴ *Ibidem* p. 30-31

¹⁵⁵ Dando cuenta que los usos o definiciones de la semiótica de los objetos como el mapa, se ajusta a las condiciones de la cultura que prevalece.

¹⁵⁶ *ibidem* p. 32.

procesos tecnológicos- culturales que ejercen cierta definición sobre el objeto y la época histórica a la que pertenece, por ello, *las mapas* pueden distinguirse entre épocas históricas, significación y usos sociales.

De cierto modo, *las mapas* dan cuenta sobre el paso de la temporalidad social de la humanidad. Existen múltiples maneras de interpretar la aparente realidad trazada en las mapas, tomando en cuenta a *las mapas* con objetivos muy precisos, como pueden ser las cartas náuticas, (véase al respecto la carta planisferia de 1525, figura 1.1). La imagen da cuenta sobre el proceso de transformación geográfica y territorial del mundo conocido hasta 1525, derivado por las constantes “empresas” de exploración náutica sobre el espacio geográfico y cultural que se denominará Nuevo Mundo.¹⁵⁷

Sin embargo, también *las mapas* pueden asumir realidades en torno a una visión imaginativa, fantástica o de información que sea valorada con carácter de impreciso¹⁵⁸ sobre la información que conforma la imagen de la mapa, por ejemplo, el planisferio “*Mondo Nuovo*” (Figura 1.2) del autor: Vincenzo Coronelli (1650-1718), del cual se toma interés con respecto al dibujo correspondiente a lo que conocemos como la península de Baja California, mismas que se muestra la península de Baja California como isla. Esta característica es relevante y un tanto común, para *las mapas* que no fueron elaboradas contextualmente en la Casa de Contratación de Sevilla. Al respecto, podemos decir que las exploraciones de Hernán Cortes al norte de México y las cartas de relación al emperador Carlos

¹⁵⁷ El término América o Nuevo Mundo empujado para desarrollar esta propuesta teórica, sugiere a conceptos críticos de la idea del descubrimiento de América, por el Doctor Edmundo O’Gorman, en su libro que lleva por título, *La invención de América*. En el que argumenta que la aparición de América es el resultado de una inversión que fue construyéndose en pensamiento, y no como el de un descubrimiento meramente físico, de un continente nuevo para el contexto cognitivo, territorial y geográfico, heredado al XVI y posteriormente. A la vez O’Gorman hace énfasis sobre el ir construyendo una imagen más amplia del mundo, que opera como disolvente de la vieja estructura del pensamiento occidental. Véase, O’Gorman, Edmundo. *La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*. FCE, México. 2012.

¹⁵⁸ La visión imaginativa o imprecisa de mapas, se toma en cuenta como otro modo de precisión en respecto a los objetivos que fuera hecho el mapa.

V¹⁵⁹ dan cuenta sobre la geografía de la península y no como se cuenta en la mapa de la figura 1.2. Aquí sugerimos, con respecto al poder que ejercen mapas, figurar e interpretar información imprecisa, posiblemente derivada por el monopolio o redes de poder socio-político del contexto histórico espacial del imperio español.



Figura 1.1. Carta planisferia anónima de 1525, copia del padrón real, atribuida a Nuño García de Torneo. Biblioteca de Florencia¹⁶⁰.

¹⁵⁹ Véase al respecto: capítulo 3, subtema 3.2, Del cual se hace un despliegue más detallado sobre la segunda Carta de Relación de Hernán Cortés, escrita a su Emperador.

¹⁶⁰ La imagen da cuenta sobre un barco en el mar índico y otro barco en el Pacífico, El mapa está cruzado por rosas de los vientos y líneas de rumbo usadas en la navegación. En las esquinas del mapa se muestran los cuatro vientos. Nótese en el mapa, que el espacio correspondiente a lo que conocemos hoy como “el centro de México” se encuentra una versión pequeña del mapa de Núremberg Alemania de 1524, que representa la antigua Ciudad de México-Tenochtitlán. Martínez, R. (1994). *La Cartografía Náutica Española en los siglos XIV, XV y XVI*. [figura 13. p 186-187



Figura 1.2. Planisferio del Mondo Nuovo, año 1693¹⁶¹.

Las mapas son una navegación entre la imagen ideograma y su corporalidad como objeto historiográfica. Esta idea permite al objeto de la mapa ir más allá del objeto mismo, por lo tanto, se expresa que las mapas son herramientas de la memoria socio-cultural, que nacen de una práctica reflexiva que determina la manera de utilizar las mapas como medios de comunicación que expanden nuestras facultades imaginativas, así como de la acción de soñar, de movilidad corporal, etc. De cierta manera, las mapas guían nuestras acciones y pensamientos a una especificidad de fusión disciplinaria.

¹⁶¹ Rumsey, D. (2018) Planisferio del Mondo Nuovo. Sitio web: https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~303102~90060670:Planisfero-del-Mondo-Nuovo-?sort=pub_list_no_initialsort%2Cpub_date%2Cpub_list_no%2Cseries_no&qvq=w4s:/what%2FWorld%2BATlas%2Fwhen%2F1693;sort:pub_list_no_initialsort%2Cpub_date%2Cpub_list_no%2Cseries_no;lc:RUMSEY~8~1&mi=57&trs=396

CAPÍTULO 3

La mapa occidental de la Ciudad de México-Tenochtitlán y la influencia de las fuentes del Nuevo Mundo en el humanismo renacentista

La mapa de la Ciudad de México-Tenochtitlán, atribuido a Hernán Cortés (figura 1.1), es un documento de la temporalidad y de la espacialidad de la humanidad que da cuenta sobre el choque cultural de diferentes visiones desconocidas que se encuentran, por lo cual, expongo que la mapa es parte fundamental para esta investigación, siendo una de las causantes la idea de *las mapas* como documentos visuales que pueden pronunciar el contenido de un contexto social, cultural, político, económico, geográfico, territorial de una época. La figura 1.1 es una mapa que da cuenta, de manera especial, de la fusión entre fuentes literarias sobre la conquista de México Tenochtitlán. Esta clase de fuentes históricas nos acerca a la visualización que tuvo Europa frente al universo cultural de lo que se llamó El Nuevo Mundo. Cabe destacar que la novedad de América desató presiones sobre la racionalidad europea y americana, al tener que acotar las nuevas realidades frente a un mundo desconocido. De esta manera, exponemos que América se convierte en una línea divisoria entre la tradición mental del Medioevo y el Renacimiento en el Occidente, tomando en cuenta que el choque cultural también irrumpió en las sociedades precolombinas.

En tanto, mencionamos que Europa tuvo que recurrir a la antigüedad clásica para dar cuenta y explicarse sobre los acontecimientos que produjeron los diversos choques culturales con El Nuevo Mundo.

Ante esto, Herbert Frey hace una gran reflexión sobre los lineamientos que requería asumir una posición hacia los descubrimientos:

Por tanto, en la orden del día se encontraba la construcción de una nueva forma de conocimiento que se aproximara sin prejuicios a los fenómenos de la naturaleza. Lo que se había alcanzado en la antigüedad en cuanto a catalogación del mundo hasta conocido tendría que repetirse en el umbral de la Modernidad en vista de los fenómenos del Nuevo Mundo, un mundo que, además, era mucho más rico, multiforme e inabarcable que el Viejo Mundo.¹⁶²

¹⁶² Frey, Herbert, *El "otro" en la mirada, Europa frente al universo américo-indígena*, México, Porrúa, 2002, p. 105.

El descubrimiento de las culturas desconocidas para la tradición europea enfrentó a Europa para clasificar los objetos culturales y naturales dentro de un sistema de identificación, pero no pasaba de una manera similar cuando se requería describir la otredad humana.

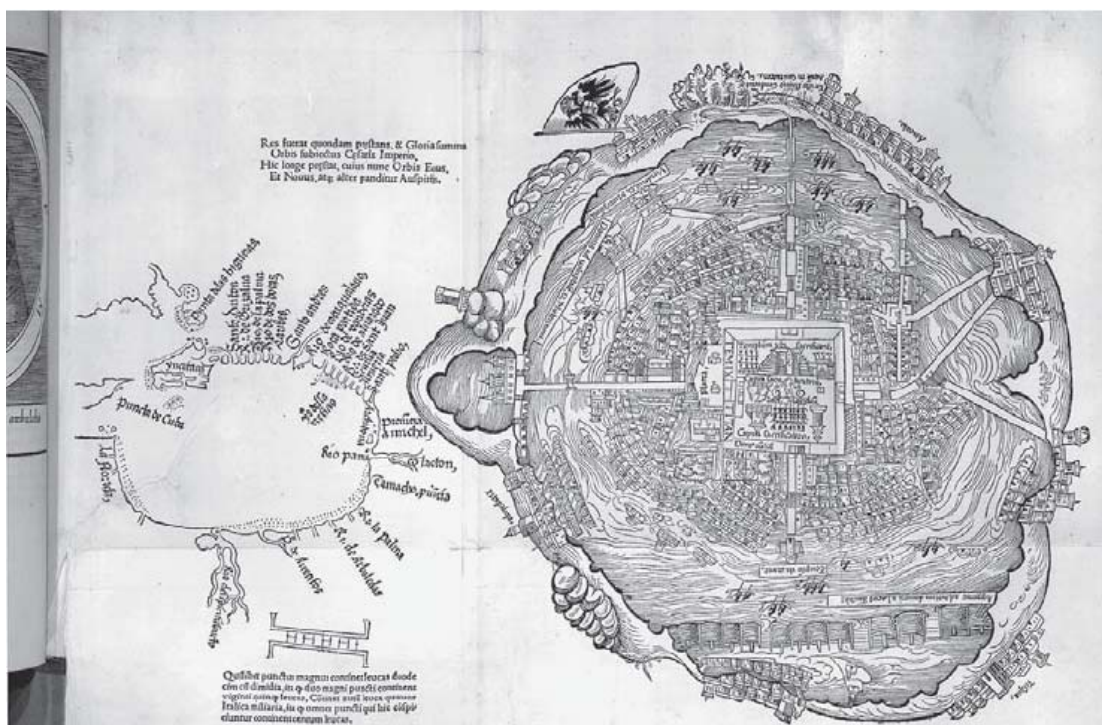


Figura 1.1. La imagen da cuenta sobre la antigua ciudad de México-Tenochtitlán a tribuida a Hernán Cortes. El mapa es parte de una serie de cartas dirigidas al emperador Carlos V. La imagen puede ser considerada como parte de los relatos que fueran elaborados por los occidentales, anunciando la espectacular ciudad Mexica. Esta especie de mapa ayudaba a los lectores a visualizar en Europa sobre la invención que se fue creando poco a poco sobre la América Continental.¹⁶³

La mapa de la antigua Ciudad Mexica puede ser interpretada a manera de síntesis como una corporalidad visual que cristaliza un choque cultural entre dos civilizaciones que manifiesta la necesidad de trazar diferentes dogmas, cosmovisiones y similitudes, en cuanto a jerarquías sociales.

¹⁶³ La imagen 1,1 puede ser interpretada como un mapa con fines de estrategia militar, elaborado con ayuda de los aliados naturales de los conquistadores. El mapa apareció publicado en 1524, en una edición de una de las cartas de Relación de Hernán Cortés. Terán Rocha, L. *La primera traza de la ciudad de México 1524-1535*. México, FCE. 2005 p, 91.

Esta mapa es una fuente de descripción literaria y visual, que personifica una interpretación de un grupo de personas que dan cuenta sobre una ciudad nunca antes vista para el universo de experiencias, de imaginarios, de costumbres y tradiciones de las civilizaciones del medioevo occidental europeo. Frey señala un punto importante sobre la importancia de definir occidentalmente a las culturas del Nuevo Mundo, a lo cual expone que:

Por ejemplo, la definición que se daba a los turcos y los mongoles nunca tuvo importancia alguna en el contexto histórico, puesto que nunca se tuvo la fuerza de imponer estas definiciones frente a esos pueblos. Pero, en el caso de las antiguas culturas americanas, coincidió el poder de definición de Europa con el poder real que se constituyó gracias a la rapidez con que se ejecutó la conquista. Las ficciones de Europa frente a un continente desconocido se transformaron en choque, en poder real, puesto que las culturas descubiertas no pudieron oponer nada equivalente al impacto europeo. Es por eso por lo que la discusión por el estatus humanos de las antiguas culturas americanas siempre fue una discusión intraeuropea, sino que intraespañola, en la que los pueblos sometidos no tenían ninguna participación.¹⁶⁴

Herbert Frey da cuenta sobre el papel que tuvo Europa al voltear a ver al mundo de la antigüedad grecorromana como un método filosófico e histórico que ayudase a determinar lo que, hasta entonces, era un contexto cultural desconocido, por lo que tuvo un papel importante al interpretar, dentro de la visión humanista de occidente, la “Política” de Aristóteles¹⁶⁵ como un método de estudio y de analogía cultural de proporción/comparación entre las culturas europeas y americanas, haciendo una analogía cultural y política del imperio español con el mundo Mexica.

La analogía, en proporción, es un método de interpretación política en la que se compara la cultura occidental con la cultura Mexica, esto para demostrar que cumplen con las mismas reglas civilizadoras. Este planteamiento, sostenido por

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 107.

¹⁶⁵ Aristóteles, Traducción Pedro Simon Abril, *La Política*, Madrid, Universidad de Sevilla, Ediciones Nuestra Raza, p.44. enlace: <http://fama2.us.es/fde/ocr/2006/politicaAristoteles.pdf>

los teólogos humanistas de la Universidad de Salamanca, se expone más adelante sobre un plano general.

La acción de la mapa de Núremberg (figura 1.1) puede interpretarse como una cualidad mental que relaciona y considera la significación de la experiencia adquirida para retratar la otredad y al mundo que lo rodea, con base en la información generada en su época, nacionalidad, así como de sus antecedentes sociales e intelectuales que actúan frente al fenómeno que describen a partir de la experiencia in situ del contacto con El Nuevo Mundo.

Tómese en cuenta que las múltiples fuentes literarias como son las cartas personales, los diarios de viaje, las crónicas, las noticias, y las cartas de relación, entre otros documentos históricos del siglo XVI, dan cuenta de El Nuevo Mundo, y pueden ser constituidas como métodos y estrategias de control y poder sociopolítico y territorial, al igual que un método para obtener información, en cuanto de la invasión y avance de las tropas españolas en los territorios de *Ultra Mar*, al igual que como método de administración de las Indias, implementado por la Casa Real Castellana y por el imperio de los Habsburgo españoles.

Por otro lado, hay que tomar en cuenta que la mapa de la Ciudad Mexica, atribuido a Hernán Cortés (figura 1.1), es una especie de trazo con un alto nivel interpretativo en cuanto a categorías sociales, usos políticos, poéticos y religiosos. La imagen de la mapa de Cortés es un objeto que interpreta las condiciones históricas de su elaboración y de los acontecimientos que se expresan a través de sus formas.

En este sentido, se vincula a la mapa de la Ciudad de México-Tenochtitlán como una corporalidad única, que da cuenta sobre la invasión y visualidad occidental del Centro de México, en donde la experiencia in situ de los españoles es indispensable para legitimar este tipo de fuentes históricas.

Resulta interesante vincular a la mapa de la Ciudad Mexica, como elemento del cual se puede relacionar al dibujo de la antigua Ciudad Tenochca dentro de los parámetros que giran en torno a la reflexión sobre el derecho que se atribuyó el Imperio Español como legítimo apoderado de las tierras descubiertas en El Nuevo Mundo, situación que desató luchas y pactos que sostenían los occidentales (en

nombre de su rey y su dios) con lo naturales de El Nuevo Mundo, que se oponían o negociaban la invasión y dominio imperial, tal como relata Bernal Díaz del Castillo en la *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, de la cual da cuenta sobre cómo Hernán Cortes tejió alianzas con los caciques Tlaxcaltecas y otros pueblos vecinos como parte de una estrategia militar que buscaba explorar el contexto político de aquellas culturas del centro de México.

Según cuenta Bernal Díaz del Castillo, Moctezuma envía embajadores para alejar a los españoles del territorio de Tlaxcala:

[...]Cortés los recibió con buen semblante. Y luego dijeron aquellos embajadores, por parte de su señor Moctezuma, que se maravillaba mucho de nosotros estar tantos días entre aquellas gentes pobres y sin policía, que aun para esclavos nos son buenos, por ser tan malos y traidores y robadores, que cuando más descuidados estuviésemos, de día o de noche, nos matarían por robarnos [...] Esto hacía Moctezuma por sacarnos de Tlaxcala, porque supo que habíamos hecho las amistades [...] ¹⁶⁶

Tómese en cuenta que dentro de las negociaciones entre los Señores de Tlaxcala y el Imperio occidental, existe una escena que no es muy habitual de contar. Se hace referencia a la audiencia que los Señores de Tlaxcala tuvieron con el Emperador Carlos V para acordar su recompensa por haber colaborado en la Conquista de México. Se toma información de las series de Conferencias del Centro de Estudios de Historia de México, que sostuvo la doctora Ethelia Ruíz Medrano con el tema La primera y la Segunda Audiencia.

Ruíz Medrano hace referencia a los Señores de Tlaxcala que están en audiencia con el Emperador Carlos V para informar que ellos también son parte de la Conquista de México y piden su recompensa; así el Emperador concede la única *cedula* que señala a Tlaxcala como ciudad y se instaura el único cabildo indígena que gobierna sobre los españoles. Esta experiencia cultural da cuenta acerca de la gran capacidad que tienen ambas culturas sobre los espacios políticos de negociación.

¹⁶⁶ Díaz del Castillo Bernal, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, México, CONAFE, 2016, p. 162.

Ruíz Medrano también hace mención de una escena en la que el artista renacentista, Alberto Durero, está en la corte de Borgoña, pintando objetos y a los maromeros de guerrero procedentes del Nuevo Mundo. Ruíz Medrano hace mención sobre la experiencia de Durero haciendo alusión a: *jamás haber visto cosas más maravillosas como las rodelas de oro, etc.*¹⁶⁷

Así pues, se toma en cuenta la importancia de la información que viajaba del Nuevo Mundo al Viejo Continente por medio de cartas y de diversos escritos como podrían ser los diarios de navegación, etc. Estas fuentes textuales dan, a su manera, razón sobre las visualidades que acontecía en Las Indias.

Sobre este sentido, ligamos las fuentes del siglo XVI, como las cartas de relación de Cortés, como un portal de interés para diversas esferas sociales del Viejo Mundo, tal es el caso de las corrientes humanistas del renacimiento occidental, que daban cuenta sobre los modos de la invasión europea en América, que mencionamos de manera general a continuación:

*Bartolomé de Las Casas*¹⁶⁸ sostuvo varios pronunciamientos con la intención de influir en el cambio de la política colonial en cuanto a la conquista de América, administración colonial que tuvo innumerables abusos de los encomenderos españoles en los territorios de Ultra Mar. *De las Casas se trasladó del Nuevo Mundo al viejo continente en muchas ocasiones.* Bartolomé, al igual que Cortés, tuvo contacto de primera mano con la otredad, lo que hace que la experiencia de estos individuos sea un factor predominante y legitimador en cuanto a otros personajes como el caso de Pedro Mártir de Anglería, que no tuvo la acción de hablar de la otredad desde la praxis. Alrededor de 1541, de Las Casas conoce a

¹⁶⁷ Ruíz Medrano, *Ethelía, La Primera y la Segunda Audiencia, Conferencias de primavera: "Hernán Cortés y la Hispanidad"*, México, Centro de Estudios de Historia de México, Grupo Carso, Fundación Carlos Slim, 2016. Sitio Web: <https://www.youtube.com/watch?v=vjd6nXurBFw>

¹⁶⁸ *De las Casas* fue el hijo de un encomendero que participo en el segunda expedición de Cristóbal Colón, en 1502, De las Casas se embarca con su padre rumbo a la isla "La Española", donde consiguen una repartición y encomienda de un determinado grupo de indios a los que debía de instruir en la fe cristiana. Bartolomé es testigo de la matanza, esclavitud y abusos de los encomenderos a los indios, lo cual influye para su renuncia a la encomienda y a la fortuna acumulada, y se ordena como sacerdote dominico en 1506. Véase al respecto: Bataillon, Marcel, *Las Casas en la Historia*, tr. Ignacio Díaz de la Serna, México, FCE, 2013.

grandes humanistas de la época como a Francisco de Vitoria, quien fuera el precursor y fundador del Derecho Internacional.

Francisco de Vitoria es un humanista del renacimiento español que hace grandes interpretaciones políticas sobre la legitimidad de la invasión imperial, de las cuales pronuncia, a finales de 1538 o principios 1539, su famosa *Relectio de Indis* en la cátedra de prima de teología de la Universidad de Salamanca, de la que era miembro desde 1526. Las facultades teológicas de la Universidad de Salamanca, según cuenta Herbert Frey, tratan de hacer una interpretación racional del mundo, que consistía en formular principios que valieran tanto para los europeos como para los indios, en cuanto a sus normas y valores civiles y naturales y como corporalidades sociales. Vitoria sienta las bases del humanismo renacentista que reflexiona entre las acciones de la Corona española en los territorios de Ultra Mar. Con el derecho natural, se encontró un principio que vinculaba entre sí la diversa humanidad de diferentes continentes que antes no sabían de su mutua existencia.¹⁶⁹

En la cátedra de la Universidad de Salamanca, Vitoria propone su propia postura sobre el modo en que se dio de origen la conquista del Nuevo Mundo. Vitoria sostiene que no fue legítima y, por consecuencia, podemos cuestionar si la iglesia tiene el poder político de haber repartido el mundo con una línea.¹⁷⁰ De esta manera Vitoria reflexiona sobre la legitimidad de la invasión española en El Nuevo Mundo.

Vitoria analiza en la *Relectio de Indis* (expongo a grandes rasgos) si la corona estuvo avalada por la autoridad legítima. En la declaración de guerra en contra de los indios, Vitoria analiza y se pregunta ¿con qué derecho han venido los bárbaros en servicio de los españoles?, ¿qué potestad tienen los reyes de España sobre los

¹⁶⁹ Pero la introducción del derecho natural, que también puede ser llamado *jus communicationis*, es sólo el comienzo, la justificación esencial del derecho de todos los seres humanos de establecer contacto con otros libremente. De esto se deriva otro concepto más amplio, el *del jus gentium*, o derecho internacional, un concepto que tendría que tomar en cuenta las diferentes condiciones políticas de la era del Renacimiento. Frey, Herbert, p. 156-158.

¹⁷⁰ Se hace mención al: Tratado de Tordesillas, donde el papa Alejandro VI reparte el mundo al reino de Portugal y a Castilla en 1494.

indios para evangelizarlos en lo temporal y en lo civil? Vitoria plantea, sobre una cuestión moral, si los príncipes cristianos pueden, con su autoridad, hacer la guerra a los que tienen sacrílega costumbre de comer carne humana o realizar sacrificios humanos. Tómese en cuenta que Europa estaba escandalizada con los sacrificios humanos, de aquí se considera el mapa de la México-Tenochtitlán elaborado por Cortés (figura 1.1), pues en el centro del mapa se encuentra lo que podemos interpretar como la imagen occidental de un *Tzompantli* y el sacrificio de un natural que está acompañado por la leyenda: *Templum ubi sacrificant*. Véase la figura 1.2. En la imagen se resalta la importancia de dar un matiz psicológico al espectador.



Figura: 1.2.¹⁷¹

¹⁷¹ Detalle del mapa atribuido a Cortés. Terán Rocha, L. *La primera traza de la ciudad de México 1524-1535*. México, FCE. 2005 p. 91.

Un aspecto importante del pronunciamiento de la *Relectio de Indis* es separar la iglesia de los temas de política imperial. Vitoria expone que los indios no pueden ser infieles, pues no han abrazado la fe cristiana, y un infiel es alguien que reniega de los dogmas abrazados o adoptados por la normatividad prevaleciente en la fe cristiana, por lo cual no se puede ir en guerra contra los infieles. Circunstancia que, según Vitoria, la guerra en contra de los indios no es justa en su naturaleza, comentando que:

Y toda esta controversia —al igual que esta reelección —se ha suscitado a causa de los bárbaros del nuevo orbe, a los cuales comúnmente llaman indios, que antes eran ignorados por nosotros y que hace cuarenta años quedaron sometidos al dominio de los españoles.¹⁷²

Vitoria analiza sobre las virtudes que debe de tener un buen cristiano en cuanto a sus obras racionales; según en la manera en que se categorice al cristiano, este puede ser bueno o malo. Vitoria toma presente a lo que Aristóteles dice en el tercer libro de los *Éticos*, del cual señala que: *así que como la consulta y la deliberación no caben en las cosas imposibles y necesarias, tampoco cabe consulta moral en aquello que es notoriamente lícito y honesto o que, por lo contrario, es cierta y evidentemente ilícito y deshonesto. Pues nadie tiene que consultar si debe vivir con fortaleza, templanza y justicia, o si debe hacerlo cometiendo injusticias o infamias, incurriendo en adulterios o perjurando u ofendiendo a los padres, y a otras cosas semejantes. Ciertamente que consulta tal no sería digna de un cristiano...*¹⁷³

Concluyendo con el análisis de la invasión imperial planteada por Vitoria, señalamos sobre Vitoria que *Antes de la llegada de los españoles, los indios eran verdaderos dueños, tanto pública como privadamente.*¹⁷⁴ De lo mencionamos que el papa Alejandro VI no hizo una acción legítima al repartir y encomendar a sus príncipes a declarar la guerra contra el hereje del Nuevo Mundo; hacerse de sus tierras; someter a los naturales, y reducirlos en población.

¹⁷² Vitoria, Francisco, *Relecciones sobre los Indios y El Derecho de guerra*, Madrid, ESPASA-CALPE, S.A. Tercera edición. 1975, p. 32.

¹⁷³ *Ibíd.*, p. 34.

¹⁷⁴ *Ibíd.*, p.54.

Tomando en cuenta que Vitoria señala a España como ilegítima, ya que ni el emperador ni el papa son los dueños del mundo y no pueden tomarse este tipo de atribuciones, *no podía por ello ocupar las provincias de los bárbaros, instituir nuevos señores, deponer a los antiguos e imponer tributos*¹⁷⁵ sobre otros territorios con diferentes tipos de dogmas culturales, ya que México-Tenochtitlán tenía altos modelos de racionalidad y de refinamientos cosmogónicos y culturales; diferentes al mundo occidental, pero proporcionalmente en analogía a la espiral racional.

En tanto, Bartolomé de Las Casas redacta la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, un panfleto que da cuenta sobre la conquista y el proceso de la colonia en las Indias; una fuente histórica que es producción en contra de la administración de la corona española. Bartolomé redacta un libro bastante fuerte de digerir, pues pinta imágenes y visiones impactantes en cuanto a la masacre de los naturales,¹⁷⁶ citamos por ejemplo un fragmento que de las Casas diera relación sobre La Nueva España y lo acontecido en este orbe desde el arribo de la invasión de la Ciudad Tenochca:

[...] desde este año de diez y ocho hasta el día de hoy, que estamos en el año de mil quinientos y cuarenta y dos, ha rebotado y llegado a su colmo toda la iniquidad, toda la injusticia, toda la violencia y tiranía que los cristianos han hecho en las Indias, porque del todo han perdido todo temor a Dios y al rey, y se han olvidado de sí mismos. Porque son tantos y tales los estragos y crueldades, matanzas y destrucciones, despoblaciones, robos, violencias, y tiranías, y en tantos y tales reinos de la gran Tierra Firme, que de todas las cosas que hemos dicho son nada en comparación de las que se hicieron [...] y hoy, en este día del mes de septiembre, se hacen y cometen las más graves y abominables. Porque sea verdad la regla que arriba pusimos, que siempre desde el principio han ido creciendo en mayores desafueros y obras infernales¹⁷⁷.

Se hace mención al texto de Bartolomé sobre la destrucción de las indias como un método de comunicación que tiene el Dominico y que usa como arma de

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p.53.

¹⁷⁶ Posiblemente la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé De las Casas, propiciara la Leyenda Negra de España, por el resto de Europa.

¹⁷⁷ De las Casas, Bartolomé, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias 1552*, España, Clásicos Universales/Íntegra. 2001, p. 49.

retórica política. De esta manera, de las Casas sostiene argumentaciones teóricas para poder posicionarse frente a su inferioridad militar.¹⁷⁸

En el panfleto de Bartolomé de las Casas puede alejarnos de una idea simplista sobre la conquista de México y la Colonia, postura que señala que la Nueva España no nació en la caída de México-Tenochtitlán, esto nos sugiere que el periodo colonial fue un proceso de larga represión e hibridación multi-cultural.

Por último, citamos un fragmento sobre la descripción que hace de las Casas sobre la ciudad de México-Tenochtitlán:

Así que desde la entrada de la Nueva España, que fue a diez y ocho de abril del dicho año de diez y ocho, hasta el año de treinta, que fueron doce años enteros, duraron matanzas y estragos que las sangrientas y crueles manos y espadas de los españoles hicieron continuamente en cuatrocientas y cincuenta leguas en torno cuasi de la ciudad de México y a su alrededores, donde cabían cuatro y cinco grandes reinos tan grandes y harto más felices que España.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Véase al respecto: De las Casas, Bartolomé, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias 1552*, España, Clásicos Universales/Íntegra. 2001.

¹⁷⁹ De las Casas, Bartolomé, *Ibíd.*, p. 50

3.1 La mapa de Núremberg como fuente histórica y como sistema de comunicación

Las fuentes literarias del siglo XVI son un sistema de expansión y de comunicación de la memoria de la experiencia de la humanidad, según cuenta Miguel León Portilla en la *Visión de los Vencidos*, “Los cronistas de Indias” se recibieron en Europa con el más vivo interés. Pudieron convertirse algunas veces en tema de controversia, pero nunca dejaron de ser objeto de reflexión. No sólo los conquistadores y los frailes misioneros, sino también los sabios y humanistas europeos que intentaron forjarse imágenes adecuadas de las diversas realidades físicas y dogmáticas existentes en el Nuevo Mundo.¹⁸⁰

Las fuentes históricas son un proceso de racionalidad mental e imaginativa que durante el siglo XVI mostró las extrañas maneras de *vida*, de esas culturas naturales del Nuevo Mundo se toma en cuenta como método de descripción literaria al “*Tratado del descubrimiento de las Indias*”, de 1589, de Juan Suárez de Peralta, el escrito de Peralta resulta ser una traslado descriptivo sobre las corporalidades naturales del Nuevo Mundo, de la cual Peralta describe a *las Indias* como:

Las indias son tierra la más fertilísima que debe de haber hoy descubierta en el mundo, y más llena de todas aquellas cosas que en él son menester para el servicio del hombre y aprovechamiento de él; que tratar en particular de todas es proceder en infinito: y así, para verificación de esto y calidad de ella, considérese la riqueza que han tenido y tienen de oro y plata y mucha de ganados, especialmente en la isla de Santo Domingo, Cuba y su distrito, y Nueva España [...].¹⁸¹

El texto de Suárez Peralta resulta importante porque es un referente de cronista, historiador y autor que pertenece a la primera generación criolla nacida en la Nueva España.

¹⁸⁰ Portilla-León, M. *La Visión de los vencidos, relaciones indígenas de la conquista*. México, UNAM, Sexta reimpresión de la vigésima novena edición: 2014, p, IX.

¹⁸¹ Suárez, P, Juan. *Tratado del descubrimiento de las Indias, Noticias históricas de la Nueva España*. Estudio preliminar de Teresa Silva Tena. Secretaria de Cultura. México. 2017. p. 47.

El autor tiene una visión particular al no corresponder al rubro de los cronistas de *Las Indias* de la primera generación que suelen ser considerados como naturales del *Viejo Mundo*, como es el caso de Bernal Díaz del Castillo.

Suárez hace un estudio sobre el origen de los indios, con base en analogías entre los hebreos y las culturas *indias*, y entre las categorías e interpretaciones de la fe católica, correspondientes a su contexto dogmático de la fe verdadera, a lo cual el autor sugiere que:

Hay opinión que proceden los indios y vienen de los hebreos, de las diez tribus de Israel [...] las diez tribus, que fueron cautivas por Salmanazar, rey de los asirios en tiempo del rey Osse, tomaron consejo que deixasen la multitud de los gentiles, y se metiesen la tierra adentro, donde nunca hubiese habitado el hombre humano, y que allí podrían guardar su ley, la cual no habían guardado en su tierra. Y que entraron por unas angosturas del río Éufrates, donde Dios obró milagro, y pasaron el río seco, y caminaron por aquella región, camino largo de año y medio, la cual se llama Arsareth, y que allí estarían hasta el postrer tiempo [...] caminando tan largo camino por el oriente se han hallado en el poniente, lo cual aprueban algunos vocablos semejantes a los hebreos, que con su significación demuestran la calidad de la cosa. Ejemplifican en el *ají*, que son los pigmentos de las Indias, que en hebreo significa “cosa fuerte”, y de algunos ritos en su idolatría parecidos a los de los hebreros. [...] Tienen así mismo semejanzas en los sacrificios, como es en apagar todo el fuego y sacar otro nuevo, y arrastrar sus hijos por él, y otras cosas y costumbres y vocablos semejantes; lo cual sería largo traerlo todo, porque esto de la idolatría lo mejor es procurar se acabe y no tratar de ello en particular. [...] Si antes del Diluvio el mundo todo fue poblado como ahora lo es, o al menos las Indias. Y para rastro de ello pondremos traer lo del capítulo VI del Génesis, que dice “erant gigantes super terram”, y como allí fuesen todos ahogados y después del diluvio acá no se hayan visto hombres de tanta grandeza como se hallan huesos en sepulturas, que ponen gran admiración de verlos, parece un indicio y señal que estos huesos fueron de hombres antes del Diluvio. Y estos sean hallado en la Nueva España y en Perú, y en las islas del poniente, los cuales, medios por anatomistas, hallan que sería los hombres cuyos fueron de pica y media de altura; y así se puede entender que las Indias fueron pobladas antes del Diluvio [...].¹⁸²

Juan Suárez de Peralta resulta un historiador interesante en cuanto a que recuerda lo importante y crucial que es explicar un fenómeno sociocultural tan

* "Había gigantes en la tierra"

¹⁸² *Ibidem*, p.48.

revolucionario como fue el choque de los mundos en la *era de los descubrimientos*. Tomando en cuenta la memoria cultural de occidente y de las sociedades del humanismo renacentista que dan lugar a la labor de explicar y recopilar fuentes de información como métodos de investigación y aprendizaje. De esta manera, se expone que las fuentes literarias que dan cuenta sobre El Nuevo Mundo son documentos que se entrelazan entre argumentos de las ciencias empíricas y religiosas que tuvieron como fines explicar ¿De dónde son esos “naturales” que no habíamos visto antes? También rescatamos los datos reflexivos de Miguel León Portilla, quien sugiere, acerca del proceder originario de las culturas del Nuevo Mundo. Miguel León Portilla, que:

Hubo “proyecciones” de viejas ideas. Se pensó, por ejemplo, que determinados indígenas eran en realidad los descendientes de las tribus perdidas de los judíos. Tal es el caso del fray Diego de Durán a propósito del mundo náhuatl.¹⁸³

Portilla resulta ser un investigador un tanto más reflexivo porque toma como objeto de estudio la visión y el pensamiento del mundo indígena, al igual que la forma tan diversa en que se enfrentaron, concibieron y crearon alianzas con los europeos; así como el interés que tienen los naturales nahuas, mayas, etc., en conservar su memorias y sus antiguas formas y cosmovisiones culturales, comunicadas antiguamente en múltiples maneras y soportes, describiendo que:

Las estelas mayas y otros monumentos conmemorativos mayas y nahuas, los códices históricos, xihúamalt, “libros de años” del mundo náhuatl prehispánico, redactados a base de una escritura principalmente ideográfica e incipientemente fonética, dan testimonio del gran interés que ponían, entre otros, nahuas y mayas por preservar el recuerdo de los hechos del pasado de alguna importancia. Complemento de lo anterior eran los textos fielmente memorizados en sus centros prehispánicos de educación, donde se enseñaban a los estudiantes, además de otras cosas, las viejas historias acerca del cuanto había sucedido, año por año, tal y como consignaban en sus códices.

La visión de Portilla da cuenta sobre la visión de la conquista de los pueblos Mesoamericanos y constituye un espejo histórico en el que se interpreta y confronta con la otra cara del choque cultural expuesta por las fuentes

¹⁸³ Portilla-León, M. *Visión de los vencidos, relaciones indígenas de la conquista*. Ibíd., p. XI.

occidentales que dan cuenta de la visualización de las ciudades del Nuevo Mundo, contadas por el imperio español.

Con esto, se da cuenta sobre la mapa de la capital Mexica elaborada por Cortés, la mapa (figura 1.1, pág. 94) se puede interpretar como un momento de tránsito creativo entre el recuerdo de la experiencia de la temporalidad y espacialidad de la ciudad de México-Tenochtitlán. Así mismo, se considera al mapa antiguo de México como una *maqueta* o prototipo visual que va a más allá de la “realidad”, en la cual pueden fluir diferentes saberes mentales, ideológicos y tecnológicos y políticos.

Pensar *las mapas* como *maquetas* es una interpretación que define a la imagen de *las mapas* como *prototipos*¹⁸⁴ de un complejo sistema de conocimiento y objetivos, del cual se sugiere que la mapa de Núremberg se encuentra llena de matices y de fusiones disciplinarias, como son en el campo de las ciencias, las artes, etnografía, historiografía. Al respecto, expresamos que la mapa de Núremberg es un sistema de control socio-político relacionado con el imperio español sobre la antigua ciudad de México Tenochtitlán. Sobre esta definición, tomamos en cuenta las reflexiones planteadas por la Doctora Lucia Mier Y Terán Rocha, quien expone que cada sociedad se desarrolla a su propio curso y siguiendo sus propias tendencias, valores, códigos y sistemas de comunicación internos. Lucia Mier y Terán considera que:

[...] el concepto de progreso es subjetivo, propio de cada sociedad y estimado en función de la ideas y de los valores de cada cultura. El progreso no es tampoco necesario. Lo que la historia muestra son procesos a veces progresivos, otros retrógrados y otros ambivalentes, en otros términos de cada cultura [...].¹⁸⁵

¹⁸⁴ Esto en sentido de establecer a mapas como una especie de herramienta, que da cuenta sobre la manera en que se piensa e interpreta al espacio. En tanto las imágenes de mapas, pueden constituir una ayuda o sistema, que materializa información mental de un proceso de múltiples corporalidades sociales.

¹⁸⁵ Mier y Terán, L, *La primera traza de la ciudad de México, 1524-1535*. FCE, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2005, p. 41. En V. Gordon Childe, *La evolución social*, Alianza, Madrid, 1984, p. 15.

Esta visión sobre *evolución cultural* está planteada con base en las teorías de *Evolucionismo multilínea*, de Gordon Childe, quien plantea que los cambios técnicos como la economía, la escritura, la agricultura se desarrollan y varían de una sociedad a otra, y define que los cambios “técnicos de producción” pueden ser interpretados como “*revoluciones*” que definen y diferencian los periodos contextuales de una sociedad, al igual que los factores de supervivencia de hibridación de una determinada cultura en fusión e interacción con otras sociedades.

Ante esto, la Doctora Lucia Mier y Terán plantea sobre el proceso que se produjo durante el siglo XVI, ocasionado por la conquista y colonización de la América continental, a lo que se realizó un análisis sobre las Actas de Cabildo de la Ciudad de México.¹⁸⁶ *Las Actas de Cabildo* de la ciudad de México son *actas* que dan cuenta sobre las edificaciones, los asentamientos regulados bajo la autorización del Cabildo. Las *actas de Cabildo* corresponden al otorgamiento de propiedades, sean solares, huertas, o de otro tipo, como un método de empleado para la organización y estructura de la ciudad.

Las actas de Cabildo fueron estudiadas por la investigadora, desde una perspectiva urbanística ayudada por el método etnohistórico, en los primeros años de vida de la Ciudad de México colonial, comprendiendo un periodo histórico que abarca desde 1524 hasta 1535, comprendida como una etapa crucial, debido a que, en esos años, según cuenta Lucia Mier y Terán, es cuando se toman las

¹⁸⁶ La realización de este subtema toma en cuenta a la investigación de la Doctora Lucía Mier y Terán Rocha, que lleva por título: *La primera traza de la ciudad de México*, que fuera un intento de la investigadora para desarrollar una síntesis sobre: el territorio urbano, establecido como campo de actuación socio cultural. Lucia Mier y Terán, toma como eje para la investigación sobre la traza de la Nueva España, a las *Actas de Cabildo*.

Las *Actas de Cabildo* según cuenta la Doctora, son un documento del siglo XVI, trabajado con criterios multidisciplinarios, como un método que hibrido dentro de la metodología de la investigación de la antropología social y el urbanismo, dentro de una nueva incursión en la investigación histórica y en la interpretación multidisciplinaria.

Las Actas de Cabildo de la ciudad de México, son *actas* que dan cuenta sobre las edificaciones, los asentamientos regulados bajo la autorización del Cabildo. Las *actas de Cabildo*, corresponden al otorgamiento de propiedades, sean solares, huertas, o de otro tipo, como un método de empleado para la organización y estructura de la ciudad.

decisiones más importantes que definen el perfil de la ciudad colonial y su expansión hacia tierra firme.

El siglo XVI es un periodo de la humanidad que da cuenta sobre los choques culturales de dos mundos continentales en cuanto a la dimensión Mexica y el imperio español, tomando en cuenta que la invasión española ya tenía contacto previo con algunas sociedades costeras en América y con algunas culturas de las islas del caribe como Cuba, Santo Domingo. Esto hace necesario voltear la cara hacia la Europa del siglo XVI. Para este capítulo ha sido importante mencionar el impacto que produjo a los conquistadores las sociedades del centro de México, haciendo necesario reflexionar sobre el proceso de adaptación que ayudó a los conquistadores para convertirse en pobladores y establecerse en una ciudad ocupada por personas con una cultura desconocida y proporcionalmente análoga.

3.2 La Mapa de Núremberg

La mapa occidental de México-Tenochtitlán (figura 1.1) es una mapa que da cuenta sobre la ciudad que vieron los españoles en 1519. Esta mapa puede acercarnos a la traza urbana y cultural de la antigua Ciudad de México-Tenochtitlán, de la cual tomamos como referencia literaria de la antigua ciudad el cuento: *Huesos de lagartija*, del autor Federico Navarrete, el que narra la entrada de los españoles y su ejército aliado a la Ciudad de Tenochtitlán y su encuentro con Moctezuma II:

— ¡Ya vienen los extranjeros! —gritaron los pregoneros por toda la ciudad.

Esta mañana, hijos míos, los jóvenes del *calmécac* permanecemos en nuestra habitación, sin atrevernos a salir, sin asomarnos a ver el sol y las montañas.

Pero entonces, a oír sus voces, todos nos pusimos de pie y salimos a la calle.

Sin decir nada empezamos a correr hacia el sur, hacia el camino de Iztapalapa, por donde venían los extraños. Las calles estaban llenas de hombres y mujeres, con sus niños en la mano, que avanzaban hacia la entrada de la ciudad. [...]

Cuando llegué a la entrada de la ciudad, donde empezaba la gran calzada de Iztapalapa, la multitud había desaparecido. Sólo se veía a la calzada, que estaba vacía y limpia pues los muchachos del barrio Coatlan la acababan de barrer. Entonces sentí el calor del sol: brillaba en medio de un cielo azul.

No había nada de viento y el agua del lago golpeaba suavemente contra las rocas de la calzada. [...]

Después me he enterado de que Moctezuma recibió al capitán de los españoles, a Hernán Cortés, como si fuera un gran señor, y que le dio con cortesía la bienvenida a su ciudad y a todas las riquezas. Pero que el recién llegado era tan descarado y valiente que se atrevió a tocar a nuestro emperador y se dirigió a él con la vista levantada.

Mientras tanto, desde la azotea me dediqué a observar la laguna. El agua brillaba como un espejo entre las *chinampas*, llenas de cañas secas de maíz y de *cempasúchiles* anaranjados y brillantes. [...]

Al final entró a la ciudad el capitán Hernán Cortés [...] Venía rodeado de sus mejores guerreros, que lo cuidaban muy bien. Tenía pelo en la cara, como muchos de sus hombres, y cojeaba un poco. Pero se veía que era un hombre fuerte y principal, un señor.

[...] enseguida empezaron a entrar los amigos de los españoles, los tlaxcaltecas, nuestros peores enemigos. Estaban vestidos para la guerra con sus plumas, sus macanas y sus escudos. Nos veían y daban gritos golpeándose la boca con la palma de la mano. Así

querían asustarnos, querían entrar a nuestras casas por que los protegían los recién llegados.¹⁸⁷

Vale la pena destacar que el cuento *Huesos de lagartija*, de Federico Navarrete es una historia de ficción basada en hechos *reales*. El autor multi-relaciona varias fuentes históricas, entre ellas hace mención a “el Libro XII de cómo los españoles conquistaron la Ciudad de México”. Contenido en la *Historia General de las Cosas de la Nueva España* de Fray Bernardino de Sahagún.

El cuento de Navarrete es otra manera de acercamiento para reflexionar sobre la manera en que se pueden interpretar las experiencias de las sociedades en su temporalidad, trasportadas a una paralela de la disciplina histórica, como son las narrativas fantásticas que se desprenden de la historia. Otro de los puntos más destacables de la narrativa es el papel principal que tiene la ciudad de Tenochtitlán y Tlatelolco como espacialidades socioculturales protagonistas del cuento, a lo cual se interpreta, que la ciudad Mexica no sólo corresponde a una espacialidad, sino a un centro de poder que conquistar, el cual se interpreta como el núcleo central de expansión continental del imperio español.

Otro de los imaginarios que nos brinda el cuento *Huesos de lagartija* es una narrativa que puede acercarnos a interpretar la conquista de México como una lucha en la que ambos bandos tienen consigo una gran hazaña sobre la resistencia, la voluntad, el compromiso y el dar la vida por lo que consideran que es el honor.

Uno de los aspectos que se toman en cuenta es la descripción que hace el autor cuando habla de los españoles según la interpretación de los mexicas, tomado en cuenta de lo que quizás pudo acontecer, sabiendo que estas características narrativas son peculiares del autor y de su investigación en el campo de la historiografía. Así es como Federico Navarrete nos narra:

Los recién llegados no dejaban de gritar y su lengua era muy dura, llena de jotas y de sonidos rasposos. En verdad nos pareció una lengua toda enrevesada, como la que hablan los niños pequeños o los pueblos salvajes, no una lengua hermosa y clara como la nuestra. Sus ropas eran también muy extrañas: estaban hechas de telas que no conocíamos y tenían

¹⁸⁷ Navarrete, F, *Huesos de lagartija*, México, SEP, 2001, pàg. 54, 55, 56,60.

formas muy curiosas, pues se pegaban a las piernas y a los brazos. Pero lo peor era el olor de esos extraños, tan fuerte como el de las fieras del monte. [...] De esa manera entraron los españoles a México, nuestra ciudad. Fue paz, nadie se interpuso en su camino. Ellos pudieron verlo todo y en ningún lugar encontraron trampas ni guerreros listos para atacarlos. Jamás se nos ocurrió traicionarlos, atacarlos de sorpresa, como ellos lo harían con nosotros.¹⁸⁸

Cerca de esto, Mier y Terán hace una gran recolección de información sobre las características naturales de la cuenca de México, en relación con su estado físico natural y cultural con la que los castellanos, aquel 3 de noviembre de 1519, desde Amecameca, contemplaron la Ciudad Mexica por primera vez. Mier y Terán describe esta experiencia como “cruzar el umbral de la realidad”, exponiendo que:

Con este marco físico, la ciudad de Tenochtitlan debe de haber parecido una visión extraída de alguna de las leyendas más apasionantes de la imaginaria europea.¹⁸⁹

Las fuentes históricas y *las mapas* pueden sugerir, sobre cómo se cuentan las aparentes realidades, materializadas en las imágenes de los textos y de *las mapas* antiguas. Las fuentes y *las mapas* durante el siglo XVI son acciones tangibles de acontecimientos difundidos por sociedades que agarraron la pluma para dar *cuenta* sobre lo que había visto, escuchado, recorrido y vivido en el periodo conocido como “la era de los descubrimientos del siglo XVI”, por ejemplo, las Cartas de relación de Hernán Cortés escritas a su emperador y la mapa de la ciudad antigua de México-Tenochtitlan (figura 1.1), atribuido al conquistador español. También conserva las construcciones más importantes de la cultura Mexica, por ejemplo, el templo del Tzompantli ubicado al centro de la isla, el cual, Cortés dibuja como el lugar donde realizan las decapitaciones humanas. En el perímetro del cuadro principal de la ciudad se localiza el nombre de la ciudad *Temixtitán*, en donde, según cuenta la autora Lucia Mier Y Terán Rocha, se

¹⁸⁸ Navarrete, F. *Ibíd.*, p.61, 62.

¹⁸⁹ Mier y Terán, L, *La primera traza de la ciudad de México*, *Ibíd.*, p.87.

localizan “las Calzadas del Tepeyacac, al norte; de Coyohuacan o Iztapalapa¹⁹⁰, al sur y la de Tacuba, junto con el acueducto de Chapultepec, al oeste”¹⁹¹.

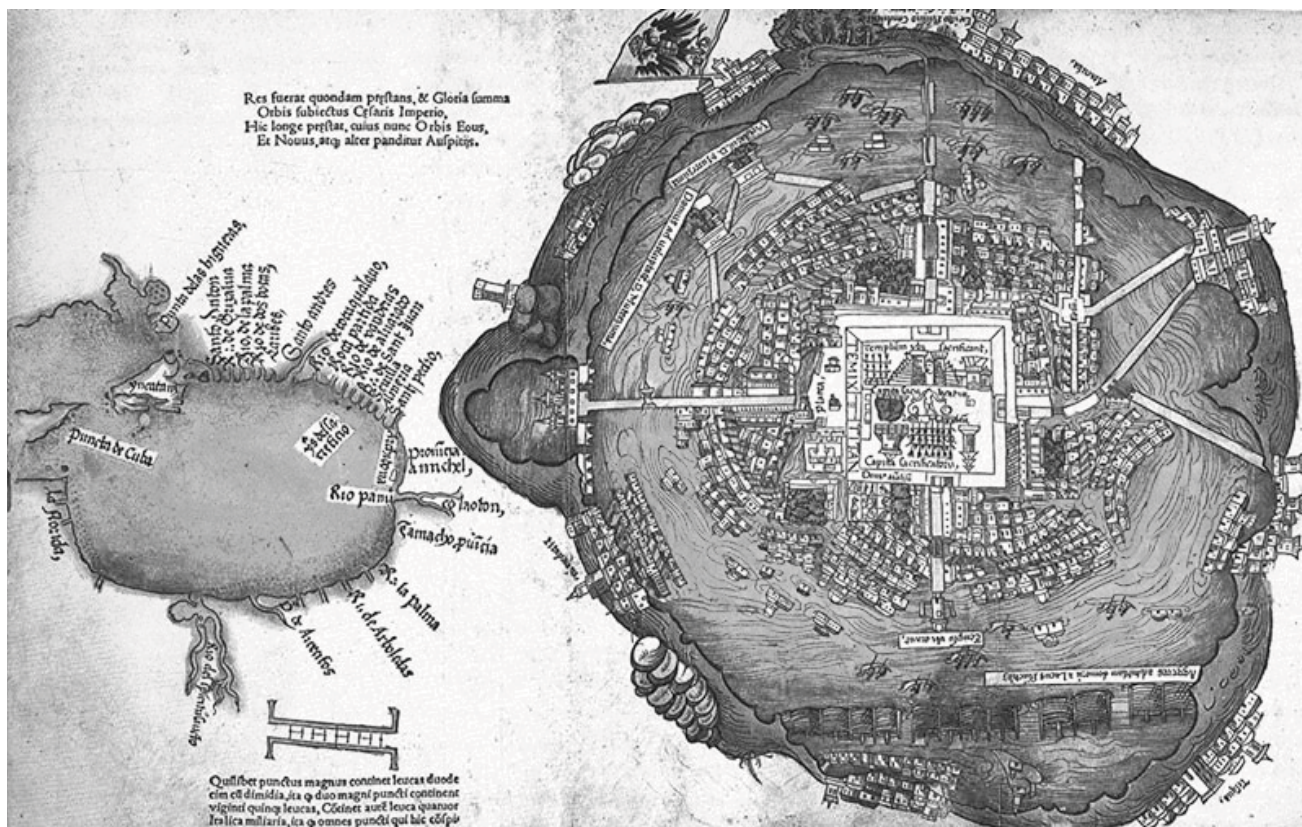


Figura 1.1. El mapa de Núremberg es parte 4 de 11 ejemplares que incluyeron al mapa basado en los planos anteriores, (figura 1.1. de la página 109) atribuido al propio trazo de Hernán Cortés, publicado en latín 1524. Esta versión coloreada se encuentra trazada en cuero y consta de dos cuerpo principales. El golfo de México y a la derecha la ciudad de Tenochtitlán¹⁹².

¹⁹⁰ Tómesese en cuenta que la Calzada de Iztapalapa, es la que condujo al ejército español y al ejército de las culturas aliadas a los occidentales, al centro ceremonial del imperio Mexica.

¹⁹¹ Mier y Terán Rocha, Lucía, La Primera Trazo de la ciudad de México 1524-1535, FCE, México, 2005, p. 91.

¹⁹² La imagen da cuenta sobre la antigua ciudad de México-Tenochtitlán, El mapa es un grabado con acuarela que pertenece a la biblioteca de Newberry.

La antigua ciudad de Tenochtitlán se encuentra surcada por los lagos de la cuenca de la Anáhuac. La Ciudad Mexica correspondía a su evolución socio-cultural. Tenochtitlán estaba dividida por cuatro grandes parcialidades acuáticas que fraccionaba en territorios los diferentes usos sociales de la ciudad, pudiendo ver las conexiones de la isla con las edificaciones o pueblos que habitan en la tierra firme de la cuenca, lugares como el Bosque de Chapultepec, el Pedregal o Coyoacán que se encuentra al pie de la bandera de la Casa Real de los Habsburgo, según da cuenta la figura 1.1.

La mapa es un sistema de apropiación y dominación de la espacialidad correspondiente al centro de poder Mexica, su capital, su símbolo, que es reinterpretado con base en sustituciones destinadas al asentamiento colonial-imperial. Esto podría significar una hibridación sobre los *modos* de ver la estructura de un pensamiento socio-cultural del antiguo régimen, interpretada sobre un pensamiento occidental del siglo XVI.

Ante esto, Lucia Mier Y Terán muestra una imagen literaria sobre la Ciudad de México-Tenochtitlán, que puede entenderse como un recurso para dar a entender elementos culturales nunca vistos en occidente, por lo que sugiere:

En 1519 la gran Tenochtitlán presentaba a los conquistadores una imagen de ciudad legendaria, estructurada desde las chinampas ribereñas del lago hasta el centro ceremonial donde se ubicaba el templo mayor y unas 80 construcciones más,¹⁹³ pasando por las zonas comerciales y por las viviendas de los notables.

Demostraba una organización espacial evolucionada, con zonas de suelo urbano diferenciadas, con destinos distintos, con una decoración vegetal dentro de la ciudad como nunca habían imaginado encontrar los europeos; las paredes de algunos edificios de cal y canto, de adobe, de piedra, estaban decoloradas con frescos multicolores.¹⁹⁴

La mapa de la antigua Ciudad Mexica que da cuenta Lucia Mier Y Terán es una contribución visual que da una imagen mental de la ciudad que pudiera ser, hasta cierto punto, más expansiva que la imagen física del mapa de Núremberg. Esta mapa es característica debido a que los *templos* mexicas son representados

¹⁹³ Soustelle, J. La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista, FCE, México, 1984, p.38-39.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.96-97.

por especies de “mezquitas o torres medievales.” Esto puede deberse a lo que podríamos denominar como *espacios arquitectónicos de parentesco*, como consecuencia de la analogía cognitiva que, precisamente, recurren las sociedades occidentales para poder explicar o darse a entender sobre la clase de cultura que se manifiesta en El Nuevo Mundo.

Erwin Panofsky hace mención acerca de los niveles de lectura y su complejidad para percibir y traducir una imagen de significación, tal es el caso de la mapa de Núremberg, descrito más o menos a lo largo de este capítulo.

Panofsky se refiere a tres teorías sobre la manera de lectura que emplean las sociedades para descifrar las cualidades mentales que consideran las cosas de acuerdo a la información generada de su época subyacente y, a la vez, explica el acontecimiento visible y su sentido inteligible que, incluso, determina la forma en que se cristaliza el conocimiento visible. A modo de síntesis, sobre los niveles de significación de una imagen como es el caso del mapa de Núremberg, sugerimos que:

-El primer carácter de significación de una imagen según Panofsky se refiere a las formas puras, como líneas, color, etc., y a la representación de objetos naturales que son identificados por el individuo como formas visibles con ciertos objetos que son reconocibles gracias a la experiencia práctica.

Por este motivo, la mapa de Núremberg es una corporalidad que identifica y diferencia las cosas naturales de los objetos sociales, debido a su forma y color, mismos que son diferentes a la imagen de la ciudad que ocupa la composición central de la mapa, tal como lo muestra la figura 1.1.

-El segundo carácter de significación siguiendo la teoría de Panofsky se refiere a la significación convencional que toma en cuenta determinadas posiciones y actitudes de ciertas figuras que representan y combinan diferentes motivos artísticos de composición de valores iconográficos que constituyen una descripción y clasificación de imagen.¹⁹⁵

Panofsky se refiere como iconología al estudio comparativo de una imagen a través de historias y alegorías que analizan la imagen por medio del estudio de los

¹⁹⁵ Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, tr. Nicanor Ancochea, Madrid, Alianza, 2004, p. 34.

acontecimientos, tal y como nos presuponen las fuentes literarias, ya sea por una lectura intencionada, como es el caso de las diferentes fuentes históricas retomadas en este capítulo, que no nos hablan, a groso modo, sobre el proceso de construcción del mapa de Núremberg, sino que sostenemos la idea del mapa con base en un acercamiento del contexto histórico para familiarizarnos con la idea de que *las mapas* son fenómenos únicos e irrepetibles, por lo que subrayamos que:

-La tercera idea de significación según Panofsky se refiere a poner en reflexión sobre la mentalidad básica y dogmas dominantes de una nación, y una época condensada en una obra, ya que el estudio del contexto aclara de cierto modo el sentido de las fuentes literarias, que utilizamos en sentido de familiaridad con el tema y conceptos en específico. También analiza Panofsky, como característica del método de significación de contenido, la transformación de una imagen que es determinada por su forma y su acontecimiento visible.¹⁹⁶

La mapa de Núremberg de 1524 (imagen 1.1) se llama así debido a que es parte de un manuscrito que fue impreso en la Ciudad de Núremberg en Alemania. Este impreso compilaba las cartas de relación de Hernán Cortés dirigidas a su emperador Carlos V, de España. El contexto de Carlos V resulta muy interesante debido a la múltiple variedad cultural que preside el imperio¹⁹⁷ y al gobierno que operaba mediante patronazgo antes que a través de la política. La religión en España era un asunto que ocupaba un lugar central en el Estado así como en la Iglesia. Las diferencias de opinión en cuanto a los teólogos y eruditos de las universidades, como la universidad de Salamanca, no tomaban posturas de lados opuestos a la muralla intelectual que, paradójicamente, recurrían a fuentes humanistas tanto como escolásticas. En cuanto al choque del imperio con las culturas americanas, citamos que:

¹⁹⁶ *Ibíd.*, 38-60.

¹⁹⁷ El imperio mundial de Carlos V, es una combinación de herencias familiares. De su padre Felipe el Hermoso, heredo: los Países Bajos, Luxemburgo, Brabante, Flandes, Holanda, Zelanda, Hainaut y Artois, el Franco Condado y el derecho al ducado de Borgoña. De su abuelo materno, heredo la Corona de Aragón-Cataluña, que incluía Sicilia, Cerdeña, Nápoles y algunas plazas del norte de África. De su abuelo paterno heredo las posesiones de los Habsburgo de Austria, Tirol y algunas zonas del sur de Alemania. Como hijo de la Reina Juana de Castilla, pudo cogobernar el Trono de Castilla y sus posesiones de Ultra Mar.

El imperio español en América era un gran complejo de pueblos, instituciones, y riqueza, cuyo vínculo con la metrópoli eran los oficiales, los comerciantes, y el poderío naval. [...] El comercio entre España y América durante todo el siglo XVI y XVII, tanto por su valor como por el volumen de las mercancías transportadas, fue el comercio transoceánico más importante del mundo occidental. Junto con su principal elemento – la plata americana—se convirtió en el factor más importante de la economía española. [...]La colonización española fue diferente de la de Portugal, su único rival en la carrera hacia el imperio [...] En otras palabras, se inició una política de colonización que serviría para extender el cristianismo y obtener metales preciosos. Una vez tomada esa decisión, el único límite era la extensión de territorio disponible. En ese punto, la política española difirió de la portuguesa en otro aspecto, la realización de la colonización por etapas. Entre 1492 y 1498 la exploración del Nuevo Mundo quedó limitada a las Antillas y algunas zonas de Tierra Firme [...] desde 1506 y 1516, Colón ya había muerto y, aunque continuaron partiendo desde España expediciones a la antigua usanza, los mayores esfuerzos de exploración y conquista se realizaron a partir de las propias colonias, primero desde Santo Domingo y luego desde Cuba. Finalmente, entre 1517 y 1535 se realizó la conquista masiva del continente, de México y Perú, operaciones que también partieron de las colonias existentes.¹⁹⁸

La mapa de Núremberg muestra en su imagen las rutas de desplazamientos territoriales de lo que hoy relacionamos como América continental, de la cual, todavía en 1531, creyeron que México-Tenochtitlán era una isla o provincia de Asia, de la que nos referimos en el texto de Luis Weckmann, *La herencia medieval de México*. El autor hace relación al continente americano como una partida del continente desde lo medieval, comenzando con los mitos medievales como el legendario reino cristiano o el paraíso terrenal, que figuraban dentro de la cartografía y mitos medievales que se implantaban en el concepto geográfico del Nuevo Mundo. Por lo que, Luis Weckmann menciona que:

Fray Martín de Valencia, escribiendo en 1531 al comisario general cismontano de su orden, el P. Vueissens, le confía: “Nosotros ciertamente estamos dispuestos en las últimas partes del mundo, en las Indias, en el Asia Mayor.” También en la opinión de Fray Julián Garcés, primer obispo de la Nueva España — cuya sede osciló, a resultas de las vagas naciones geográficas de su tiempo, entre Cozumel, la “isla” de Yucatán y Tlaxcala—, así como en la de muchos de sus contemporáneos, las tierras americanas formaban parte de Asia. Balboa creyó lo mismo en 1513. El mejor cronista de la expedición de Coronado, Pedro Castañeda

¹⁹⁸ Lynch, J, *Carlos V y su tiempo*, Crítica S.L., España, 2000, p. 219,220, 221.

de Nájera, al vadear el río Grande del Norte se creía en las fronteras de la India Mayor, y esa idea, como demuestra el famoso mapa de Gastaldi de 1562, prevaleció hasta mediados del siglo XVI. A principios de esa misma centuria— nos informa Déprez— se confundía a veces México con Cathay y a Yucatán con Cipango; y en Europa, el famoso matemático y cartógrafo de Núremberg Juan Schöner sostenía en 1533, en su *Globi steliferi*, que Temistitán, o sea Tenochtitlán, no era otra la comercial Quinsay (*i.e.* Hangchow), cuyo esplendor oriental y doce mil puentes de piedra son descritos por Marco Polo.¹⁹⁹

Probablemente, el imaginario e imagen del mapa de Núremberg podría ser un cúmulo de interpretaciones sobre el imaginario de un contexto social respecto de un carácter de conocimiento espontáneo, consecuencia de los movimientos de exploración espacial, conquista, intercambios comerciales o diversas prácticas culturales que pudieron derivarse a partir del choque cultural de los peninsulares europeos y sus consecuentes *introducciones* en la América continental, tal y como sugiere la Doctora en Ethelia Ruíz Medrano, durante la conferencia “Hernán Cortés y la Hispanidad, La primera y la segunda audiencia”²⁰⁰.

Ruíz Medrano hace mención sobre la expansión o “empuje” espacial de las culturas occidentales, por ejemplo, El desplazamiento y conquista de la América continental generada por Capitán Hernán Cortés, su ejército mercenario y los múltiples pueblos naturales aliados, por ejemplo, la cultura Tlaxcalteca.

Se hace referencia a la ponencia de la Doctora Ruíz Medrano, debido a la manera en que aborda al desplazamiento durante el siglo XVI como una acción que se interpreta para esta tesis como un rizoma de la espacialidad temporal. Con esto sugerimos que las acciones de las sociedades y sus movimientos y conquista espacial durante el siglo XVI tienen una connotación arraigada o producida en el pasado, como pudiera ser la expulsión de los moros en la península ibérica durante el reinado de Isabel de Castilla. Mismo que pudo haber permitido el avance de las culturas occidentales, en relación con el movimiento espacial como forma de conocimiento y praxis. Ruíz Medrano da cuenta sobre el avance del

¹⁹⁹ Weckmann, L. *La herencia medieval de México*, México, CM-FCE, 1994, p. 36.

²⁰⁰ Ethelia Ruiz Medrano. (13 de Abril 2016). La Primera y la Segunda Audiencia. Centro de Estudios de Historia de México, Carso Fundación Carlos Slim. Ciclo de Conferencias "Hernán Cortés y la Hispanidad". Sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=vjd6nXurBFw>

ejército de Hernán Cortés en 1519, en lo que hoy conocemos como México, por lo tanto, expone que:

[...] y unas razones es, ¿cómo pudo un ejército pequeño avanzar? Es la segunda cuestión que es muy interesante, porque la historiografía, a veces nacional, tiende a pensar que estos eran unos aventureros sin experiencia y son aventureros, pero la experiencia sí la tenían. Porque cuando se conquista México Tenochtitlán y empiezan a caer el resto de los señoríos del territorio, de lo que hoy es México, gobierna el emperador Carlos V, quinto de Alemania, primero de los reinos de España., y el emperador, [...] tiene el mejor ejército de toda Europa, el ejército más importante, o sea, realmente los pueblos se enfrentaron al ejército mercenario más grande. Estamos hablando de un ejército mercenario ¿por qué?, porque en esa época, tienen contratados a los mejores flecheros, a los mejores conocedores de campo de guerra, que tienen un antecedente *étnico* en muchísimos de los reinos que controlaba, gracias a su categoría como Emperador Romano, descendiente del linaje de gobernantes del Sacro Imperio. Estamos hablando de: alemanes, flamencos, italianos, no era cualquier ejército, y además, eran personas que estaban acostumbradas al movimiento, por que venían avanzando sobre el territorio de lo que hoy conocemos como España. Hacia el sur, venían tomándolo y lo natural era, que una vez caída granada, continuaran avanzando, primero, estuvieron en el área del caribe, y después comenzaron a entrar hacia lo que llamaron tierra firme²⁰¹.

La Doctora Ethelia Ruíz Medrano en su ponencia, da cuenta sobre la importancia del desplazamiento y conquista territorial de las sociedades occidentales, tanto en los territorios que hoy conocemos como Europa, como en las islas caribeñas, así mismo como en el continente americano y las filipinas

²⁰¹ *Ibíd.*, Ethelia Ruiz Medrano.

3.3 Las Cartas de relación de Hernán Cortes, como fuente de motivos, experiencia y acontecimiento

Se interpreta que el movimiento y conquista territorial de lo que podría llamarse *tierra firme* durante el imperio de Carlos V tiene como repercusión, entre tantas revoluciones de la *era de los descubrimientos*, la reinterpretación de la idea del mundo y posibilidades terrestres y culturales.

Las Indias, a finales de la primera década del siglo XVI, están ofreciendo nuevas oportunidades, nuevas experiencias y expectativas conforme los avances del ejército español en tierra firme.

Así, mencionamos que las cinco cartas de relación de Hernán Cortés que dirigiera al emperador Carlos V y a su madre la Reina Doña Juana de Castilla, durante la penetración y alianza de los occidentales y ejércitos aliados, en dirección al centro de México,²⁰² son un par de documentos y fuentes históricas que dan cuenta sobre los motivos de la experiencia que describen acontecimientos de hace más de 500 años y relatan la visión de conquistador español.

Las cartas de Cortés son fuentes de información sobre los asuntos de las Indias. Dado al gran interés que desata el choque de los occidentales, con la hoy, explorada, península de Yucatán, hacemos mención:

Enviada a su sacra majestad del emperador nuestro señor, por el capitán general de la Nueva España, llamado don Fernando Cortés, en la cual hace relación de las tierras y provincias sin cuento que ha descubierto nuevamente en el Yucatán del año de diez y nueve a esta parte, y ha sometido a la corona real de Su Majestad. En especial hace relación de una grandísima provincia muy rica, llamada Culúa, en la cual hay muy grandes ciudades y de maravillosos edificios y de grandes tratos y riquezas, entre las cuales hay una más maravillosa y rica de todas, llama Tenustitlan, que está, por maravilloso arte, edificada sobre una grande laguna; de la cual ciudad y provincia es rey un grandísimo señor llamado Mutezuma; donde le acaecieron

²⁰² En el subtema 2.2 de este capítulo se hace un despliegue un tanto más preciso sobre las cartas de relación y su influencia para la elaboración del mapa de Núremberg de 1524.

al capitán y a los españoles espantosas cosas de oír. Cuenta largamente del grandísimo señorío del dicho Mutezuma, y de sus ritos y ceremonias y de cómo se sirven²⁰³.

Las cartas de relación de Hernán Cortés fueron traducidas del latín y son la primera imagen mental de los europeos sobre las ciudades del centro de México, como son las ciudades antiguas de Tenochtitlán, Tlatelolco y Tlaxcala, entre otras ciudades precoloniales. Se toma en cuenta la descripción de la ciudad de Churultecal como prototipo de cartografía mental, configurada por un proceso imaginativo, derivado por la experiencia in situ del autor, de la cual, la descripción genera tal importancia en hablar sobre las experiencias arquitectónicas que consisten en acercar al lector (en este caso, a su rey el emperador Carlos V) de lo que está siendo su experiencia y las posibilidades económicas y políticas del Nuevo mundo, por lo que, Hernán Cortés describe acerca de la ciudad de Churultecal:

Esta ciudad de Churultecal está asentada en un llano, y tiene hasta veinte mil casas dentro, en el cuerpo de la ciudad, y tiene de arrabales otras tantas. Es señorío por sí y tiene sus términos conocidos; no obedece a señor ninguno, excepto que se gobiernan como estos otros de Tascaltecal. La gente de esta ciudad es más vestida que los de Tascaltecal, en alguna manera; por que los honrados ciudadanos de ellos todos traen albornoces encima de la otra ropa, aunque son diferenciados de los de África porque tienen maneras; pero en la hechura y tela y los repazejos son muy semejantes [...] Esta ciudad es muy fértil de labranzas porque tiene mucha tierra y se riega la más parte de ella, y aun es la ciudad más hermosa de fuera que hay en España, porque es muy torreada y llana, y al certifico a vuestra alteza que yo conté desde una mezquita cuatrocientas treinta y tantas torres de dicha ciudad, y todas son mezquitas. Es la ciudad más a propósito de vivir españoles que yo he visto de los puertos acá, porque tiene algunos baldíos y aguas para criar ganados, lo que no tiene ningunas de cuantas hemos visto, porque es tanta la multitud de la gente que en estas partes mora, que ni un palmo de tierra hay que no esté labrada, y aun con todo en muchas partes padecen necesidad por falta de pan y aún hay mucha gente pobre y que piden entre los ricos por las calles y por las casas y mercados, como hacen los pobres en España y en otras partes que hay gente de razón.²⁰⁴

²⁰³ Hernán Cortés, *Cartas y Documentos*, México, Porrúa, 2004, p. 32-33.

²⁰⁴ *Ibíd.*, pág. 51.

Se ha tomado en cuenta la segunda carta de relación como una ruta imaginativa, que muestra a muchas variaciones de paisaje y obsesivas analogías entre el mundo conocido por Hernán Cortés y las manifestaciones culturales inimaginables de la naturaleza y cultura del Nuevo Mundo. Dando cuenta que la acción del estratega Cortés puede ser interpretada de una profunda sensibilidad humana y un gran significado literario en cuanto a una condensación material y tangible de pensamientos, emociones y de la espacialidad temporalidad que fluye en su relación. También es importante recalcar la rapidez e intercambio de cartas entre las tropas españolas incrustadas en las islas caribeñas del continente Americano, como muestra la siguiente relación escrita el 30 de Octubre de 1520, que da cuenta sobre el inserción de los ejércitos aliados y españoles en la capital Mexica, Cortes expone al emperador Carlos V que:

[...] gasté de 8 de noviembre de 1519, hasta entrante el mes de mayo de este año presente, que estando en toda quietud y sosiego en esta dicha ciudad, teniendo repartidos a muchos de los españoles por muchas y diversas partes, pacificando y poblando esta tierra, con mucho deseo que viniesen navíos con la respuesta de la relación que a vuestra majestad había hecho de esta tierra, para con ellos enviar la que ahora envío y todas las cosas de oro y joyas que en ellas había habido para vuestra alteza, vinieron a mí ciertos naturales de esta tierra, vasallos del dicho Moctezuma, de los que en la costa del mar moran, y me dijeron cómo junto a las sierras de san Martín, que son junto a la dicha costa, antes del puerto o bahía de San Juan, habían llegado diez y ocho navíos y que o sabían quiénes eran, porque así como los vieron en la mar me lo vinieron a hacer saber.²⁰⁵

No es mi intensión expresar una opinión conservadora o violenta respecto al fragmento citado, esta cita se ha interpretado como una narración que da a pensar sobre la importancia que tiene Cortés en dar cuenta sobre los acontecimientos de la espacialidad que está habitando junto a su ejército.

En las cartas de Cortés es visible la rápida relación visual que hacen los naturales aliados del imperio occidental o vasallos de Moctezuma, para relacionar a las Naos como interfaz en donde viaja información; además de objetos,

²⁰⁵ *Ibíd.*, p 80.

hombres, caballos, armas de guerra, pólvora, peones y otras especies socio-culturales, en tanto, Cortés señala que:

Y pasados estos quince días, vinieron asimismo otros indios vasallos del dicho Mutezuma, de los cuales supe que los dichos navíos estaban ya surtos en el dicho puerto de San Juan y la gente desembarcada, y traían por copia, que habían ochenta caballos y ochocientos hombres y diez o doce tiros de fuego, lo cual todo lo traía figurado en un papel de la tierra. [...] Y sabido esto, acordé de enviar un religioso que yo traje en mi compañía, con una carta mía y otra de alcaldes y regidores de la Villa de la Vera Cruz, que estaban conmigo en la dicha ciudad. [...] Y como había enviado relación de esta tierra a vuestra majestad; y que les pedía por merced, me hiciesen saber quién eran y si eran vasallos naturales de los reinos y señoríos de vuestra alteza, me escribiesen si venían a esta tierra por su real mandado, o a poblar y estar en ella, o si pasaban por adelante o habrían de volver atrás, o si traían alguna necesidad, que yo les haría proveer de todo lo que a mí fuese; y que si eran de los reinos de vuestra alteza, asimismo me hiciesen saber si traían alguna necesidad, porque también lo remediaría pudiendo²⁰⁶.

La segunda carta puede ser un acercamiento a la vista distante del narrador, por medio de una escritura que, posiblemente, se hiciera entre la oscuridad, la luz de la luna y la calidez de las velas. Esta atmósfera íntima es un método para motivar a la memoria, así como al cuerpo del sujeto, a la imaginación y a las redes nerviosas para que se fusionen y configuren espacialidades y situaciones en nuestra cognitividad al leer el texto de Cortes. Juhani Pallasmaa da una definición interesante sobre el significado de la sombra y la oscuridad, afirmando que:

En los estados emocionales, los estímulos sensoriales parecen derivar desde los sentidos más refinados a los más arcaicos, de la vista al oído, al tacto y al olfato y de la luz a la sombra. Una cultura que trata de controlar a sus ciudadanos es probable que promueva la dirección opuesta a la interacción; alejarse de la individualidad íntima y la identificación hacia un desprendimiento público y distante. Una sociedad de vigilancia es necesariamente una sociedad del ojo *voyeur* y sádico. Un método eficiente de tortura mental es el uso continuado de un alto nivel de iluminación que no deja espacio para un retiro mental o para la privacidad; incluso se deja expuesta y se viola la oscura interioridad del yo.

Sobre esta idea de imágenes de *las mapas* fusionadas en la escritura, podría entenderse como un sentido de plasticidad mental, de continuidad o expansión

²⁰⁶ *Ibíd.*, pág. 81.

visual que da cuenta sobre los procesos de la vida y la experiencia de la humanidad que se fusiona con la espacialidad y lo temporal de su contexto social. De esta manera se ha buscado interpretar la imagen de *las mapas* como fuentes históricas y como asociaciones mentales que se entretajan con la praxis y la experiencia que llevan a cabo las sociedades en movimiento.

Se trata de contar *las mapas* y las fuentes históricas como un método de comunicación que traza a una espacialidad y da cuenta sobre un instante de eternidad social que concierne al ser- en -el -mundo de la humanidad.

CAPÍTULO 4

Plus Ultra, Terra Firma • Paisajes Cartográficos

El último capítulo de esta tesis reúne, a manera de exposición itinerante, el proyecto de pintura que he desarrollado de forma paralela a la investigación teórica que da cuenta sobre las mapas. Un estudio que trata sobre las diferentes maneras en que se puede visualizar la aparente realidad de una determinada cultura y época figurada en la imagen de las mapas.

En cuanto a aproximarnos al concepto “*aparente realidad*”, se sugiere vincular al término desde una postura que expresa que la realidad es determinada por las condiciones y procesos culturales de la humanidad²⁰⁷, por lo que sugerimos que se visualiza el mundo a partir de determinados dogmas contextuales que influyen sobre las formas en que cada cultura socio-espacial determina y comunica las múltiples ideas que determinan los códigos del lenguaje de la sociedad y cómo estos sistemas de comunicación son percibidas y materializadas en las mapas.

4.1 La interpretación pictórica de las mapas

Durante la investigación se menciona que *las mapas* están vinculadas a las fuentes literarias, por ejemplo, los relatos de conquista, más o menos contados en el capítulo 3 de esta tesis, del cual hacemos mención, que, los relatos de la conquista de México-Tenochtitlán, son testimonios de las primeras impresiones descritas por los primeros europeos que llegaron a la América continental.

De esta manera se ha vinculado a *las mapas* y a las fuentes del siglo XVI como imágenes y literatura contextuales que presentan un mundo desconocido del cual se interponen alrededor de 500 años, por tal motivo, se ha requerido imaginar e interpretar los dogmas, los convencionalismos y las ideas de una época distinta,

²⁰⁷ Esta ligera exposición sobre el término *aparente realidad*, se encuentra más o menos contada en los capítulos anteriores de esta tesis.

en donde la fe cristiana, el honor y el favor del rey relucen, entre otras intenciones particulares, de quienes describen El Nuevo Mundo.

Las fuentes de la Conquista de México-Tenochtitlán muestran algunas condiciones inherentes a toda escritura relacionada con el *descubrimiento de América*. Por ejemplo: una de las condiciones inherentes a las fuentes del descubrimiento de América podría ser el método de analogía de proporción/comparación,²⁰⁸ la cual consiste en comparar una cultura con otra y demostrar que cumplen con especies de reglas civilizadoras, pero culturalizadas de una manera diferente.²⁰⁹

El campo histórico planteado posibilita la construcción de una manera de visualizar un contexto con base en la interpretación pictórica. Con esto no se ha pretendido innovar en los campos de investigación histórica ni artística, en cambio sí se ha sostenido la idea de dar cuenta sobre una serie de temas que son importantes para mi proceso como artista e investigador, tomando en cuenta que estas experiencias históricas, contadas a lo largo de esta tesis, son documentos que siguen siendo fuentes actuales de información que me han ayudado a comprender, desde otra perspectiva disciplinar, los múltiples sistemas sociales y políticos que se viven en la actualidad.

Se ha buscado, a través de la pintura, una imagen que permita comunicar al espectador el movimiento entre fuentes literarias en siglos pasados, con el fin de dar cuenta, a groso modo, sobre algunos aspectos que influyen en la manera de contar y de experimentar las posibilidades de la humanidad ligada al movimiento y a los sistemas de comunicación, como son, escribir pintando, escribir bailando...

Por otro lado, Juan Acha habla sobre de la necesidad de hacer real, por medio de alguna técnica de comunicación como el dibujo, la pintura, la danza, la realidad visible o mental de una imagen dada por el medio cultural que no es vista en su

²⁰⁸ Véase al respecto al capítulo 3, que da cuenta sobre los modelos de pensamiento humanista, derivado por el choque cultural durante el siglo XVI.

²⁰⁹ Al respecto el subtema 3.1, de esta tesis, donde se exponen ciertas citas que dan cuenta sobre como los españoles como: Bernal Díaz del Castillo, Hernán Cortés o Bartolomé de Las casas comparan la Ciudad de México-Tenochtitlán y sus sociedades, con otras ciudades europeas e incluso con la Ciudad de Constantinopla.

naturaleza. Juan Acha también teoriza sobre la habilidad del dibujante al *retratar* una realidad desconocida:

Como dicen los especialistas; “no fotografiamos la realidad con nuestro ojos, si no que éstos la llevan fotografiada a nuestra mente”. “Los ojos no ven; es el hombre quien los utiliza para lo que le interesa”. Sólo ante una realidad nueva, comenzamos a jugar con similitudes conocidas hasta construirle un patrón o *Gestalt*.²¹⁰

De esta manera, Juan Acha teoriza sobre la forma en que interpretamos la *realidad* asociada a la construcción de nuevas entidades, proceso que requiere de un pensamiento flexible, híbrido y hábil para interpretar y significar cosas aparentemente distas de alguna cotidianidad cultural²¹¹ desde algún medio de comunicación como la literatura, la pintura o, como expone Juan Acha, desde el dibujo.

Por otro lado, la pintura como cualquier otra creación artística como la danza, según cuenta Kandinsky, es *hija de su tiempo*. El autor sugiere reflexionar sobre los procesos tecnológicos, así como de las transformaciones y usos de los pigmentos de color, así como los materiales “*artísticos*”, por ejemplo, el papel de algodón, el cuero, maderas exóticas, el marfil u otras especies de materias que actualmente no deberían emplearse para generar obra; pero están presentes dentro de la historicidad humana como materiales u objetos empleados y que son a fines de un contexto cultural y político.

Por lo tanto, Kandinsky define la acción de *creación* como un elemento espiritual que vibra en los espectadores a manera de resonancia, lo que significa que la imagen se aleja de su forma externa de representación. Sobre esto, la pintura, como creación artística, tiene un papel que da cuenta sobre cómo se quiere interpretar algo a través de ciertos momentos reflexivos que acercan al

²¹⁰ Acha W, Juan, *Teoría del dibujo su sociología y su estética*, México, Ed, Coyoacán, 2004, p.120.

²¹¹ Se hace referencia sobre el ejercicio de “relatar” una acción que describe alguna realidad desconocida inherente al descubrimiento de América, contado a lo largo de esta tesis, que da cuenta sobre lo que implicó a los europeos contar una experiencia totalmente nueva a la mirada histórica de Europa.

espectador sobre el punto de vista del artista y su capacidad para imaginar. Sobre esta idea, Kandinsky plantea que:

Además, este cómo encierra la emoción espiritual del artista y es capaz de irradiar su experiencia más sutil. El arte emprende el camino en el que más adelante hallará el perdido *qué*, que constituirá el pan espiritual del despertar que empieza. Este *qué* no es el *qué* material y objetivo de la época superada, sino un contenido artístico, el alma del arte, sin la que su cuerpo (el cómo) no puede tener una existencia plena y sana, al igual que un individuo o un pueblo.²¹²

Sobre la teoría de Kandinsky se menciona que *Lo Espiritual, en el arte*, es un canal sensible de intuición que nos introduce al mundo interior y sobrenatural que involucra los sistemas de comunicación como las palabras. Kandinsky menciona a los textos de Maurice Maeterlinck²¹³, en los cuales comenta que:

La palabra es un sonido interno que surge parcial, o quizás esencialmente, del objeto al cual se designa. Cuando no aparece el objeto mismo y sólo se oye su nombre, surgen en la mente la imagen abstracta, el objeto desmaterializado, que inmediatamente despierta una vibración en el corazón.²¹⁴

En tanto, sostenemos que existe una habilidad para relacionar palabras con vibraciones interiores. Con esto planteamos que es más fácil interpretar el motivo que se expresa por medio de su resonancia interior, como podría ser la capacidad reflexiva en cuanto al contexto de la obra, que ver sólo la imagen materializada causante de la idea, como es el caso de ver un mapa (cual quiera que sea esa mapa) como simple objeto de visible. Por lo cual, exponemos que, durante el proceso de investigación de las mapas, se hizo un trabajo reflexivo en cuanto al contexto de la imagen y no en cuanto a descripción de su formalidad objetual. Descubriendo que la imagen literaria del contexto de una mapa, como el mapa de Núremberg, más o menos contado en el capítulo 3 de esta tesis, es una visión con cualidades imaginativas desde el poder de la palabra y el proceso de

²¹² Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, tr, Elisabeth Palma, México, Ediciones Coyoacán, 2006, p. 20.

²¹³ Maurice Maeterlinck, fue un dramaturgo belga principal exponente del teatro simbolista que produjo obras como: *La princesa Malena* (1889), *Los ciegos* (1890), etc. En 1911 es premiado con el premio nobel de literatura.

²¹⁴ *Ibíd.*, p,29,

interpretación. Es por ello que sostenemos el concepto planteado por Kandinsky del que cuenta que *las artes aprenden una de otras y que sus objetivos son a menudo semejantes* en relación con la manifestación de otras posturas en cuanto a un hecho aparentemente concreto e inflexible en otras posibilidades.

Estar envuelto entre información de otras épocas ha significado abrir otros modos de ver la temporalidad espacial, lo cual ha significado buscar sobre otras maneras de contar la experiencia imaginativa de alguna mapa al estar en contacto con las fuentes históricas; ha significado tratar de hacer un ejercicio interpretativo con base en la imaginación y desde una intensión que parte de un contexto, lo que significó acercarse a la pintura abstracta como canal de comunicación interior (véase la figura 1.1).

La figura 1.1 es una pintura abstracta en la que el artista se ha dejado llevar por sus propias experiencias e ideas que se han ido acoplando conforme a la investigación de la tesis, es decir, el artista recurre a formas de su propia imaginación y espontaneidad que pueden traducirse como sustancias de la pintura abstracta.

De cierta manera se ha proyectado con firmeza, fuerza y movimiento sobre una visión del mundo establecida a través de los colores contados como gestos y en la cualidad del movimiento físico y psíquico del artista, de los que estas cualidades podrían ser reflejo de una libertad interior o, todo lo contrario, también puede indicar un sometimiento sobre una búsqueda, considerando que el autor partió del texto hacia la imagen.



Figura 1.1.²¹⁵

La pintura abstracta puede interpretarse de múltiples maneras. Puede ser contada como vanguardia del siglo XX que busca *la ruptura con el pasado, el orden racional de la cultura y la idea del progreso que estaban asociados con la libertad individual y la paz social*,²¹⁶ o desde la modernidad que rompe las utopías creadas por los ideales de las vanguardias del arte.²¹⁷ Las vanguardias artísticas pueden interpretarse como un movimiento de crítica, de creación, de renovación y de movimientos transgresores que invitan a una determinada sociedad a generar campos reflexivos en cuanto a su contexto.

²¹⁵ Autor: Diego Castro "SuGar".

Título: Archivo utópico XII

Año: 2017

Técnica: Óleo sobre madera

Dimensiones: 65x150

Serie de 24 imágenes

²¹⁶ Subirats Eduardo, *El final de las vanguardias*, España, Anthropos, 1989, p. 33.

²¹⁷ En cuanto a los ideales del arte moderno, se toma en cuenta que a ese arte que llaman «moderno» no simplemente porque es de nuestro siglo, sino porque es la obra de artistas que toman en serio el desafío de nuevas posibilidades y tratan de plasmar en su actividad de impresiones, ideas, y experiencias que sólo han alcanzado una concreción a nuestro tiempo[...] En el curso de los últimos cincuenta años los pintores que se liberaron de las trabas figurativas descubrieron esferas completamente nuevas en materia de construcción y expresión formal (incluidas nuevas posibilidades de representación imaginativa) que suponían una nueva actitud respecto del arte mismo. Véase al respecto: Schapiro Meyer, *El arte moderno*, España, Alianza, 1988, p. 171-174.

La pintura abstracta puede sostenerse como pura actividad estética: *el arte por el arte*; sin embargo, esta propuesta pictórica es una exploración que busca significar sobre algo y sobre cómo un artista elabora materialmente ese significado sobre un específico cultural, cómo es, en medida, el proceso pictórico al que se ha sometido y ha dado cuerpo a esta investigación sobre mapas.

Cerca de esto, mencionamos que la pintura abstracta puede ser un medio de expresión personal e íntima y puede ser considerada como un canal de transformación con carácter político a manera simbólica, no de manera directa como *la representación*²¹⁸. En la abstracción podemos interpretar emoción, huellas, movimientos nerviosos e intuitivos, así como impulsos, caracterizados por la firmeza de los colores, que pueden dar cuenta sobre la sensación de libertad en cuanto a los trazos de una pintura abstracta.

Se ha considerado para esta tesis que la pintura abstracta es corporal, espontánea e intuitiva. De aquí que se tomen ciertas características de la abstracción, aplicados a la disciplina dancística, o gestos de la danza, aplicadas a la pintura. Por tanto, mencionamos sobre la pintura abstracta que: *Cabe, asimismo, señalar que al complicarse y liberarse los detalles de la forma, y ser por tanto difíciles de seguir en su relación mutua, la pintura tiende a ser más centrada y compacta, diferenciándose al respecto de esa modalidad de abstracción en que no parece sino un segmento equilibrado de un todo más amplio. El artista se sitúa en el eje de su espacio.*²¹⁹

Sostenemos que la pintura abstracta es particular a un determinado grupo social, debido a las condiciones contextuales que imperan en un determinado territorio. Por lo cual, podemos sostener que la pintura abstracta tiene un alto poder político; sin embargo, la fuerza de la pintura depende del contexto de la obra

²¹⁸ Se sugiere que el término: *representación*, puede ser contado como: [...]Derrida ve en la "representación" la categoría central en la que ese orden se cifra; un orden que es el del logofonocentrismo [] de la tradición metafísica occidental, que Nietzsche diría del platonismo[...] cuando dejamos de pensar el Ser como presencia, de la cual la "representación" no sería más que un simulacro. *Ibíd.*, 184p.

²¹⁹ *Ibíd.*, p. 76.

y la espacialidad en que se presente, por ejemplo, sobre la propuesta pictórica que da corporalidad a mi investigación *sobre las mapas*.

Las mapas son contadas como *imágenes contextuales que dan cuenta a una época*, por ejemplo, la Mapa de Núremberg (contada en el capítulo 3), en donde la mapa da cuenta sobre la invasión europea. Contar al mapa de Núremberg, desde las fuentes literarias de la conquista y dar cuenta de esto desde la pintura abstracta, posiblemente tenga más fuerza interpretativa o de empatía con el tema ante una sociedad que reconozca ciertas características conceptuales de la obra y de la historicidad particular de una determinada sociedad como la mexicana.

Esto ha significado plantearse un problema desde una manera distinta, se ha buscado interpretar a *las mapas* desde otra fuerza poética. El ejercicio pictórico se titula: *PLUS ULTRA, TERRA FIRMA • PAISAJES CARTOGRÁFICOS*. Una serie de pinturas abstractas que no precisa de otros medios más que las fuentes históricas, más o menos abordadas en los anteriores capítulos de esta tesis, relatos que han significado sostener un punto de partida, en cuanto a expandir en el movimiento y el color como elementos que conforman las corporalidades pictóricas de esta serie de pinturas abstractas, de las que se busca que el espectador perciba una gran viveza interior, impulsados por el estímulo interno del movimiento del artista, en donde lo subjetivo de una idea se vuelve tangible en la pintura abstracta.

4.2 El registro del movimiento,²²⁰ la corporalidad de la propuesta Imágenes que expiran y espiran²²¹

¿Cómo podría interpretar a *las mapas* de esta tesis desde un registro de pintura abstracta? ¿De qué manera podría sostener una relación entre las fuentes históricas y mi proceso como artista que se encuentra influenciado por la Danza Contemporánea, el Ballet, la Ciudad de México, el Puerto de Veracruz, la Mar y la Arquitectura? Estas disciplinas mencionadas en síntesis son interpretadas en esta investigación como experiencias híbridas de corporalidades sociales que indican movimiento, temporalidad y espacialidad. Tuve que recurrir a la danza y plantear la pintura como soporte y registro de mi experiencia de investigación, así como de mi experiencia de movimiento que ahora se encuentra estrechamente vinculada a las especies de relatos históricos que, posiblemente, puedan nombrar paisajes cartográficos.

Ahora me encuentro expuesto...

Con esta *ligera* introducción sobre mi influencia y proceso artístico, quiero sostener la idea del *movimiento*²²² como elemento de expresión de la pintura abstracta, debido a que el movimiento puede ser interpretado como una experiencia sensorial y motora vinculada con la íntima comprensión de lo que puede ser el mundo físico e imaginativo, según las teorías de aprendizaje relacionadas con *aprender moviendo el cuerpo*,²²³ por ejemplo:

El movimiento de nuestra cabeza alinea los órganos de los sentidos (ojos, oídos, nariz y lengua) según los estímulos ambientales. Los movimientos sutiles de los ojos nos permiten ver a

²²⁰ El diccionario de la lengua española define al término *movimiento* como: Estado de un cuerpo mientras cambia de lugar o de posición. El movimiento también se define como: Levantamiento civil o militar contra el poder o contra la autoridad. El movimiento se encuentra ligado a las manifestaciones artísticas de una época determinada como un conjunto de alteraciones o novedades que ocurren durante un periodo de tiempo determinado en algunos campos de la actividad humana.

²²¹ Los verbos *espirar* y *expirar*, tienen su origen del latín: *spirare* (respirar) y *expirare* (morir).

²²² El movimiento puede ser otra especie de aprendizaje según las teorías-prácticas de la Kinesiología.

²²³ Véase al respecto: Hannaford, Carla, *Smart Mover. Why Learning is not all in your head*, Tr, Sagrario Nava, México, Pax, 2008, p. 114-125.

distancia, percibir en tres dimensiones, sentir la periferia y enfocar la mirada sobre pequeñas letras de una página. Los movimientos refinados de las manos nos permiten tocar, jugar con el mundo y manipularlo de infinitas y complicadas maneras para comunicar nuestra naturaleza emocional y nuestro ser interno. El movimiento nos alinea para que percibamos los olores que le darán pie a la memoria para que recordad antiguos sucesos. También para captar los sonidos que formarán las imágenes internas para nuestra proyección o comprensión.²²⁴

Por lo tanto, menciono que los sentidos con los que percibimos el mundo: vista, olfato, tacto y oído trabajan de manera fusionada debido a que ningún sentido se desliga de otro. Es importante mencionar que el sistema nervioso y los procesos cognitivos, como la racionalización, colaboran con los sentidos de percepción que puede crear relaciones mentales entre lo que se percibe y se decodifica, por ejemplo, percibir olores puede remitir a alguna experiencia o a codificar si el olor que es percibido puede ser un signo mental de peligro. Por otro lado, el movimiento es una fusión de capacidades cognitivas, sensoriales y motrices. Otra característica del movimiento está relacionada con la exploración de una persona sobre un lugar determinado, que puede o no ayudar a la persona sobre su orientación y su ubicación como corporalidad en respecto al espacio explorado. También el movimiento ayuda a identificar la relación de un cuerpo con otros ser o seres, un objeto u objetos; así mismo en relación con otros constructos culturales como la arquitectura, en relación con la naturaleza.

El movimiento no sólo es una capacidad orgánica de un ser vivo, el movimiento se encuentra ligado al aprendizaje, por ejemplo, hay personas que piensan mejor cuando están repitiendo un patrón de movimiento como nadar, correr o caminar. En cuanto a mí, tuve que generar una red nerviosa de patrones de movimiento, llamada “enciclopedia de acciones”, para sumergirme en una especie de acto reflexivo. Estas especies de movimientos se explican a lo largo de este capítulo. Mientras tanto, sugerimos sobre el movimiento como aprendizaje que:

El movimiento es parte indispensable del aprendizaje y el pensamiento; cada movimiento se vuelve un vínculo vital para aprender y procesar el pensamiento [...] El movimiento es parte integral

²²⁴ *Ibíd.*, p, 13.

de todos los procesos mentales, desde el movimiento atómico que dispara el movimiento molecular, que organiza el movimiento celular (eléctrico), hasta el pensamiento que se manifiesta en la acción.²²⁵

Mencionamos que el movimiento corporal es una clase de energía de acción, así como energía de contención y de reposo, debido, a que cada movimiento tiene una singular característica u objetivo corporal-espacial.

El *movimiento*, para esta investigación, es una re-asociación de conceptos sobre conocimientos previos sobre *las mapas* y sobre la manera en que puede contar la historia aparentemente “verdadera y oficial”. De esta manera, el movimiento es un método reflexivo para interpretar algunas fuentes literarias del siglo XVI y así darles un giro que involucre el estado reflexivo como una serie de acciones que den cuenta sobre lo que se puede pensar, imaginar y sentir acerca de un hecho histórico, más o menos contado a lo largo de la investigación de esta tesis. Creemos que, de esta manera, se puede enriquecer el mundo con otras ideas sobre un fenómeno social, como pueden ser las mapas, como fenómenos de estudio histórico.

Anteriormente he mencionado que a la par de la investigación sobre las mapas, estuve produciendo unas repeticiones de movimiento que pensé como danzas, como se muestra en este subtema de esta tesis. Estas danzas son parte de mi proceso reflexivo en cuanto a la información que fui recolectando conforme investigué sobre *las mapas* que expongo a lo largo de este trabajo.

Las danzas que realicé quedaron en varios registros. He utilizado la cámara fotográfica y el vídeo digital para registrar y examinar fotográficamente el proceso de esta propuesta artística que podría estar dentro de los parámetros del arte procesual.²²⁶

El arte procesual es contado desde las experiencias del arte corporal y puede ser contada como un movimiento artístico que busca sostener la idea de la integración del corporalidad del artista a la obra, así como de otras personas y

²²⁵ *Ibíd.*, p, 128.

²²⁶ Véase al respecto: Guasch, Anna María, *El arte del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2001, p. 81-106.

como parte de un proceso creativo. Dentro de sus antecedentes procedentes de este campo artístico-performativa corporal de los años 60s, se encuentran Yves Klein, Allan Kaprow, John Cage, Hermann Nitsch, Orlan, etc., tuve la oportunidad de conocer a la artista francesa Orlan en 2016, durante las series de conferencias que el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Museo Nacional de Antropología e Historia sostuvieron en cuanto a sede y comité organizador de las exposiciones artísticas. Orlan dio la conferencia magistral de esta serie de conferencias que hacían cuenta sobre *El cuerpo como imaginario*.²²⁷ En la cual la artista habló sobre su proceso creativo, que va de la transformación del cuerpo a partir de intervenciones quirúrgicas-performáticas de los años 90s y su actual proceso de modificación de su imagen vía digital. Durante la conferencia, Orlan sostuvo una idea sobre lo digital dentro de un parámetro, en el que la imagen del cuerpo digital no tiene límite material. También recuerdo un vídeo de una Orlan digitalizada en animación, generando acciones gimnásticas llamadas flic-flac.

Dentro de esta práctica artística, se ha buscado emplear al ser corporal como espacialidad y dimensión performativa, así como su carga energética y su valor de metamorfosis como ideas de definir tanto el movimiento de mi corporalidad moral influenciada por la investigación. También se ha buscado sostener mi corporalidad como un todo en el universo y como un movimiento que irrumpe la espacialidad. De esta manera tuve oportunidad de medir, controlar y expandir sobre diferentes tipos de sensaciones y experiencias que enfatizaron lo creativo de mi propuesta.

La idea del movimiento como corporalidad artística es una manera de crear, debido a que, bailando, desarrollé esta serie de pinturas sobre *las mapas* (al respecto, véase las figuras 1.1, 1.2).²²⁸ Las imágenes pertenecen al proceso de

²²⁷ El coloquio internacional sobre híbridos en el arte, *Híbridos, el cuerpo como imaginario*, se llevo a cabo del 3 al 4 de febrero del 2016, en el auditorio Jaime Torres Bodet del Museo Nacional de Antropología, CDMX. La conferencia inaugural sobre este encuentro de lo Híbrido, fue a cargo del Doctor Eduardo Matos Moctezuma.

²²⁸ Las imágenes muestran una manera de abordar a la danza como proceso pictórico. Véase al respecto: <https://www.youtube.com/watch?v=cmjwxA8mPc>, el enlace contiene un vídeo en el cual se aprecia la experiencia dancística desarrollada a lo largo de la investigación. De esta manera se busca no sólo utilizar la fotografía como imagen y creación artística, también se busca utilizar al vídeo digital como documento dinámico.

reflexión dancística en cuanto a los mapas contadas a lo largo de esta tesis. Así, estas imágenes (figura 1.1 y 1.2) son visualizaciones que intentan plasmar objetualmente el movimiento, del cual se sugiere que el movimiento es emoción e imaginación. La imaginación no sólo amplía las pulsaciones del corazón, sino también motiva la memoria, la percepción, el pensamiento, la acción de bailar y el registro pictórico.



Figura 1.1.



Figura 1.2.

El movimiento es una constante característica de esta serie de pinturas realizadas para esta tesis (propuesta expuesta en el subtema 4.3). En la cual, el movimiento de la imagen de las pinturas son direcciones de sustancias sensuales, de vivo color, de pinceladas del inconsciente y con un claro contenido, en cuanto a la personalidad del artista Diego Castro, “Yo SuGar”.

Entre los diversos factores que influyen en la propuesta pictórica de esta tesis, hacemos referencia al pintor estadounidense Jackson Pollock, quien sugiere, en cuanto a la pintura como acción y como gesto físico, que:

En la espesa red de manchadas manchas y rasgos, logrados mediante una brocha o una lata agujereada, Pollock logra transmitirnos la importancia de su personalidad y el reflejo de una civilización tensa y violenta como la estadounidense. Deseaba hallarse literalmente dentro de su pintura, porque para él “el cuadro tiene una vida propia”. Quería expresar sus sentimientos y no ilustrarlos, a través de los módulos de color coagulados en los que el negro predominaba dentro de la secreta e íntima caligrafía del artista.”²²⁹

²²⁹ Salvat, Manuel, *La pintura en el siglo XX*, México, SALVAT, 1973, p. 128.

En tanto, mencionamos que la pintura de Pollock está influenciada por el automatismo “inmediato”. Se sugiere que el automatismo en el arte es una expresión del artista, en cuanto a su confianza de producir efectos imprevistos e interesantes, de forma que, a partir de un acto fortuito, se origine toda una familia de formas.²³⁰ Esta condición la presenta el artista por medio de las expresiones al azar, lo que fija la persistencia del individuo, su espontaneidad y la manifestación del artista que expresa su libertad (cerca de esto, véase al respecto: figura 1.3).

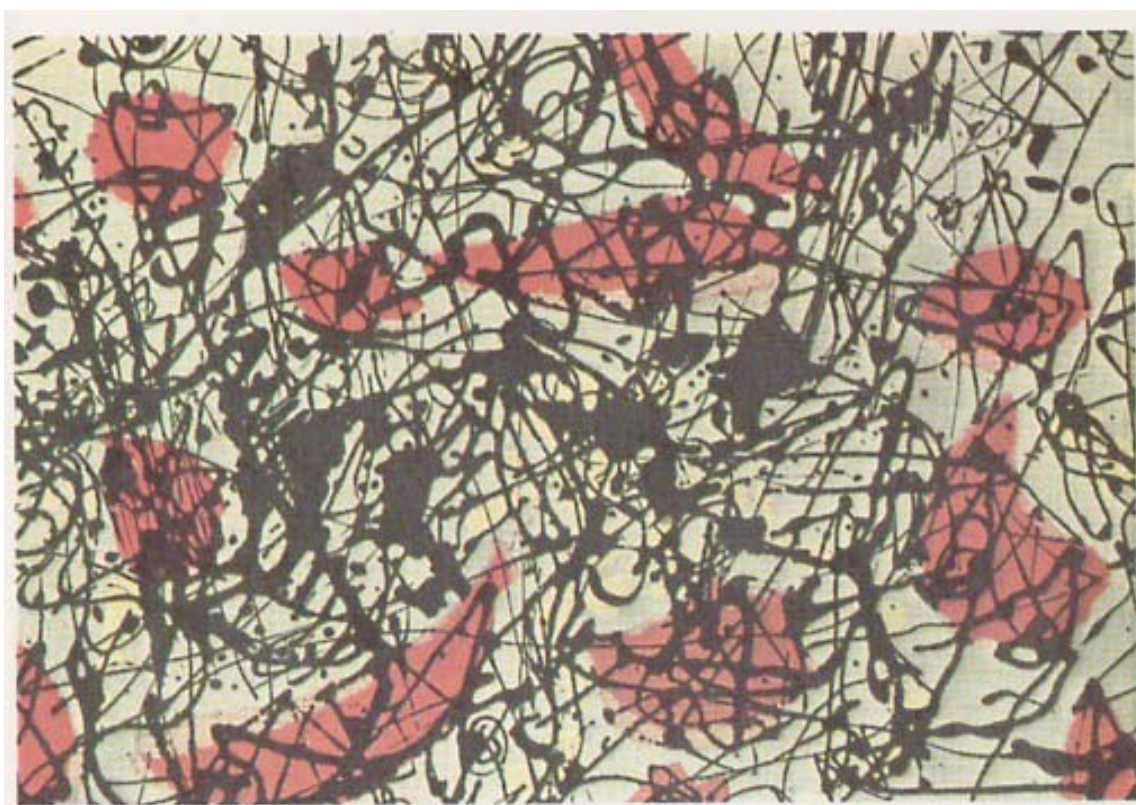


Figura 1.2. Jackson Pollock, Seven (1950)²³¹

La pintura abstracta es contada, para esta investigación, como un sistema de comunicación, aunque su canal comunicativo no sea tan perfectamente transmitido al espectador; sin embargo, la pintura abstracta puede transmitir el

²³⁰ *Ibíd.*, p. 177.

²³¹ *Ibíd.*, p. 127.

movimiento, como apariencia que expresa fuerza, resistencia y la vulnerabilidad psicológica de un cuerpo social.

De esta manera, mencionamos que la pintura abstracta (a nivel general) es una especie de corporalidades sociales, debido a que es una *práctica* históricamente determinada por una época, sociedad y por las personas llamadas artistas. La pintura abstracta debe ubicarse, para su estudio, en cierta temporalidad y en cierta espacialidad cultural, por ello la pintura abstracta, también puede ser emoción personal hacia la naturaleza y otros objetos culturales. La abstracción otorga una visión más amplia sobre una manera de ver e interpretar la espacialidad y su entorno complementario en cuanto a caracteres o dogmas sociales que producen, a manera de manchas espontáneas o manchas retocadas, texturas, así como de formas irregulares y expandidas dentro de un carácter dinámico, correspondiente al impulso y a la sensación ejecutada por una acción que puede contener matices, silencios, arranques bruscos y respiraciones que rompen con el espacio. Con esto, queremos sostener que la pintura abstracta también podría llamarse *movimiento*.

El movimiento no es una cualidad o capacidad orgánica de los organismos animados. El movimiento es racionalización. Esto implica reflexionar sobre la manera en que el sujeto articula su estructura mortal y la corporalidad socializada. *La corporalidad socializada* se cuenta desde una perspectiva enfocada a sostener lo corporal como utensilio social. Así pues, la corporalidad se acondiciona por diferentes usos sociales derivados de las sociedades en su contexto. Lo corporal es un instrumento de trabajo o una especialización no sólo práctica, sino racional y también influye la praxis, por ejemplo, un ejercicio continuo transforma el cuerpo en cuanto a fuerza, agilidad muscular y articular, y también influye en la rapidez de la mirada de quien ejecuta ese movimiento en repetición.

La corporalidad es un significante simbólico, una *semiotización*, no sólo en lo social, sino también en los procesos orgánicos del ser corporal como el crecimiento y el envejecimiento. Al respecto, la compiladora en Danza Hilda Islas hace una reflexión interesante sobre los modos en que se puede abordar una explicación del cuerpo semiotizado a partir de la danza. Expone que el cuerpo es

un conocimiento temporal y espacial arraigado a los procesos históricos; es planteado como un símbolo en constante reconstrucción social; el cuerpo no es una máquina, ni la mente es la ordenadora. La corporalidad es un estar-en-el-mundo que involucra al mundo en su totalidad.²³² Así, exponemos sobre la simbolización del cuerpo, que:

[...] el propio cuerpo vuelto ajeno, distanciamiento para con su cuerpo y pérdida de la armonía original: pero también alineación, es decir desposesión social del cuerpo a través de lo imaginario social (representaciones colectivas impregnadas de ideología) que produce un catálogo de imágenes y representaciones del cuerpo que se interponen entre nosotros e imposibilitan un auténtico discurso del deseo en una sociedad que todo lo concibe como signo y como valor de intercambio.²³³

La corporalidad puede ligarse a los factores de socialización de las personas. Es a través del ser corporal, antes que a través de la palabra, que las personas ingresan al universo cultural de los valores del grupo social en el que se desarrollan. En este sentido, la creencia es parte de la comprensión de la realidad, para Bourdieu, la creencia en una “*ilusión*” que forma parte de la comprensión de las disposiciones del cuerpo, por lo que afirma que:

El mundo es comprensible, está inmediatamente dotado de sentido, porque el cuerpo, que, gracias a sus sentidos y su cerebro, tiene la capacidad de estar presente fuera de sí, en el mundo, [...] Al haber adquirido por ello un sistema de disposiciones sintonizando con esas regularidades, tiene a anticiparlas y está capacitado para ello de modo práctico mediante comportamientos que implican un conocimiento por el cuerpo que garantiza una comprensión práctica del mundo.²³⁴

El texto de Pierre Bourdieu “La creencia y el cuerpo”²³⁵ desarrolla esta idea que argumenta que todas las estructuras y valores sociales se transmiten por la organización del físico, lo social, y corporal, por ejemplo: en la división de los

²³² Islas Hilda, *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*, México, CONACULTA, 2001, p. 17.

²³³ *Ibidem*, p, 143.

²³⁴ Bourdieu, Pierre, *Meditaciones pascalianas*, España, Anagrama, 1999, p. 180.

²³⁵ Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, Trad, Ariel Dilon, Argentina, Siglo XXI, 2007.

sexos, estructuras jerárquicas del espacio, personas y prácticas sociales. Esto implica pensar en la posibilidad de potencialidad de lo corporal, manifestando que éstos, además de estar sujetos a manifestaciones biológicas, también están surcados por intereses sociales, históricos, políticos y simbólicos. El carácter simbólico de lo corporal podría significar en el poder sobre la otredad que proporciona y, especialmente, sobre su materia y su creencia, así como en la capacidad colectivamente relacionada de actuar por medios muy diversos, como los montajes verbo-motores más profundamente ocultos, ya sea para neutralizarlos o para reactivarlos y hacerlos funcionar miméticamente.

Por otro lado, el cuerpo social también está relacionado con los procesos de adquisición mimética práctica, como un canal de aprendizaje en donde la persona nace en un entorno social en el que aprende una lengua y construye su centro del mundo a partir de ahí. Esta idea, según Bourdieu, implica deshacerse del concepto cuerpo-instrumento y la mente-reactora, pues en realidad, las demandas sociales se convierten así, en principios motores y automatismos corporales.

A modo de síntesis, diremos que las nociones de comprensión, creencia, habitus y cuerpo se articulan al momento de dar lógica de la comprensión práctica que habita en las disposiciones de los agentes sociales. Acerca de esto, diremos que el ser corporal puede ser definido como un territorio. Es un espacio con fines estratégicos, y obviamente ideológicos. La corporalidad es temporalidad y espacialidad social, con esto, se manifiesta que lo corporal es un ente vulnerable, efímero; es reivindicación, es fantasía, es desaparición o cuerpo por inventar...

De esta manera, sostenemos que la humanidad requiere de muchos lenguajes para cubrir los íntegros componentes de alguna realidad, que parte de una estructura metodológica por la cual la sensibilidad cotidiana se torna intelectual y profesional, constituyendo los fenómenos sistémicos y culturales. Con esto se sugiere que no puedes acceder a ninguna dimensión socio-cultural, si no pasas por el ser corporal como un ser simbólico y como un reflejo de la experiencia y de los sentidos en los que se irá identificando, relacionando e intercambiando ideas de acciones y de sentimientos, dentro del marco de unas historias y de unas

peripecias siempre móviles y fluctuantes y constantemente afectadas por la naturaleza cultural de la humanidad.

En la tradición platónica, el cuerpo es considerado como una enfermedad mortal para el alma (*kakon*), en tanto: *el cuerpo constituye un obstáculo insuperable tanto para el conocimiento como para el cumplimiento ético: «Mientras tengamos cuerpo, mientras el alma nuestra esté asociada con este mal, no podremos alcanzar suficientemente el objeto de nuestros anhelos».*²³⁶

A manera de breve referencia, hacemos una pequeña exposición sobre el concepto del cuerpo en Grecia. El cuerpo en la Antigüedad Occidental tiene muchos matices o definiciones, a veces un tanto contradictorias entre diferentes filósofos. Por un lado, el cuerpo puede ser una especie de dualismo “cuerpo y alma”, término que podría ser interpretado como el cuerpo como profano y el alma como una especie de elemento sagrado. También se sugiere hablar del cuerpo en Grecia como una especie de microcosmos y de macrocosmos, de lo que sugerimos que:

La correspondencia entre el cuerpo como un «microcosmos» y en la totalidad como un «macrocosmos» es otra simbólica muy frecuentemente en los universos religioso-políticos de la antigüedad. Si así es, la encarnación corporal del ser humano constituye meramente una fase de su eterna, en la que la misma substancia material se mueve del cuerpo al cosmos, y vuelve de nuevo de éste al cuerpo, y así *ad infinitum*, siendo la muerte y el (re)nacimiento tan sólo unos simples momentos de la transición eterna.²³⁷

De esta manera, queremos acercarnos sobre el sentido del cuerpo en Grecia como un medio material que puede convertirse en algo divino, tomando en cuenta que el conocimiento del cuerpo equivale a tener sabiduría del universo y su relación parábola entre el universo y el cuerpo como un acontecimiento cósmico. Por tal motivo, mencionamos los cinco elementos que conforman la sustancia corporal.

²³⁶ Duch Lluís y Mélich, Joan-Carles, *Escenarios, Antropología de la vida cotidiana 2/1 de la corporeidad*, Tr, Enrique Anrubia Aparici, España, Trotta, 2012, p. 43.

²³⁷ *Ibíd.*, p, 39-40.

Hay cinco conectores o recipientes de la sustancia corporal de quienes han muerto. Uno de ellos es la tierra, que es la guardiana de la sangre, los huesos y los nervios. El segundo es el agua, que es la guardiana de la sangre. El tercero son las plantas, que preservan la cabellera corporal de la cabeza. El cuarto es la luz, el recipiente del fuego. El último es el viento, que es el aliento vital de las criaturas en el tiempo de la Renovación.²³⁸

El término *Sôma*, en la antigua Grecia, indicaba cadáver, un cadáver puede ser los restos mortales de algo que tuvo vida. Esto puede indicar que el cuerpo humano, en Grecia, indicaba fragilidad, desequilibrio, lo efímero, limitación o mortalidad, tomando en cuenta que, según los griegos:

El hombre y su cuerpo se encuentran plenamente incorporados en el curso de la naturaleza, *physis*, lo que implica que todo aquello que ha nacido aquí abajo, en la tierra siguiendo el ritmo de los días, las estaciones y los años, ha de desaparecer.²³⁹

Otro punto interesante en cuanto al cuerpo en Grecia es la idea del cuerpo divino, la corporalidad de los dioses que relevaba belleza, juventud, armonía, conocimiento, inmortalidad. Con esto, exponemos que el pensamiento sobre el cuerpo, en Grecia, es sustituido por el objeto a través de formas simbólicas del cuerpo divino.

*Por regla general, en el universo griego la imagen del cuerpo humano no sólo es una traducción en términos visibles de la invisibilidad, de los dioses, sino que también sirve para poner de relieve, en gran medida cuando reproduce la fragilidad propia del cuerpo de los mortales. Aquello que constituye el núcleo principal de la humanidad del hombre: la caducidad.*²⁴⁰

El cuerpo en Grecia, puede interpretarse como un estado de transición efímera que libera el alma a través de la muerte; la muerte puede permitir al hombre nacer en un estado divino. La muerte, en Grecia, puede ser considerada como un estado de liberación. En la tradición platónica, el cuerpo constituye un obstáculo insuperable tanto para el conocimiento como para el cumplimiento ético. Por eso

²³⁸ Cit. Lincoln, o.c., p, 501. Citado en: Duch, Lluís y Mélich, Joan-Carles, *Escenarios, Antropología de la vida cotidiana 2/1 de la corporeidad*, Tr, Enrique Anrubia Aparici, España, Trotta, 2012.

²³⁹ *Ibíd.*, p. 37.

²⁴⁰ *Ibíd.*, p. 39.

el *Fedón*²⁴¹ ha sido considerado como un verdadero himno de alabanza a la muerte del hombre, es decir, a la aniquilación definitiva de la corporalidad en su plano terrenal y caduco, para plantearse en un estado en el que el alma sea libre.

Cerca de esto, el cuerpo, en Grecia, no sólo es, en términos visibles, la invisibilidad de los dioses, también la corporalidad está relacionada con el movimiento; la persona que baila deja de ser cuerpo para ser el universo que se expresa en el movimiento. Los griegos dan orden al movimiento llamándolo danza; en Grecia se danza para parecerse a la naturaleza. “El hombre necesita un orden para encauzar el caos material-mortal. De esa manera, por medio del movimiento, la persona crea equilibrios entre arriba y abajo, esto puede significar orden y ritmo divino. La danza, en Grecia, es una especie de movimiento semiótico dotado de “frases” de expresión y de comunicación social.

El movimiento semiótico, en Grecia, es una expresión divina, puede ser locura, ritual y éxtasis. El movimiento, en Grecia, tiene que ver con las fiestas Dionisiacas o fiestas del dios Baco. Baco es un dios liberador con un séquito conformado por seres femeninos de origen divino, con el que el dios participa en fuertes orgías. Eurípides piensa en *Las Bacantes*: el primer acto corto llama a los tebanos a incorporarse al “lugar feliz” báquico. *El lugar feliz* es una espacialidad espiritual “el Citeron”, como efecto del conocer los misterios de los dioses y purificar la vida por medio de la unión mística con el dios Dionisio. Destacamos la repetición del coro: *danza, ritmo, comunión con la naturaleza* y el efecto final, *participar de la vida feliz del propio Baco. Pues estos son sus privilegios, el éxtasis de la danza*”,²⁴² cerca de esto mencionamos que:

Bienaventurado el que dichoso
Sabe los misterios de los dioses,
Santifica su vida
Y lleva su alma a la procesión
danzante en las montañas

²⁴¹ El *Fedón* es un diálogo platónico, en que el filósofo implementa entre otros estudios, discusiones sobre la inmoralidad del alma y el carácter de símbolo del cuerpo.

²⁴² Fenicias O, Helena, *Eurípides, Las Bacantes*, España, Gredos, S.A.1998, p. 5.

con sacras purificaciones.

Las orgías de la gran madre

Cibeles honra

y agita el tirso,

y coronado de yedra

sirve a Dionisio.²⁴³

Eurípides piensa que el *lugar feliz* es una especie de armonía cósmica, de las cuales plantea que las fiestas dionisiacas *son secretas para los mortales no iniciados*.²⁴⁴

Lo que pretendemos hacer con esta ligera intervención del mundo Clásico es plantear la corporalidad como un ser orgánico, mortal y vulnerable. También se busca contar al ser corporal como un todo en el universo a través del movimiento.

Se tomó en cuenta, a modo de síntesis, la dimensión dionisiaca, vista como símbolo transgresor de lo corporal que fluye con un ser cósmico a través de la danza. La danza es el movimiento que convive con la espontaneidad y la liberación del cuerpo como un arte que exige todo sin medias tintas. Se propone hacia una dimensión dionisiaca de impulsos e intercambios aparentemente racionales que fluyen con la simbolización del movimiento.

Asimismo se sugiere que el *movimiento* en una obra de arte subsistente en una temporalidad y en una espacialidad. Los elementos que le dan consistencia a la obra de arte pueden ser el movimiento, el color, el ritmo, etc. Estos elementos visuales pueden ser percibidos e interpretados por los participantes que visualizan una obra de arte como la danza. La danza o movimiento puede ser interpretada *como un ofrecimiento y acción de intercambio*, según cuenta Alberto Dallal.²⁴⁵ Dallal menciona el intercambio entre Dionisos y Apolo como cualidades opuestas que interactúan entre el arrebató pasional y la medida.

²⁴³ *Ibíd.*, p. 5.

²⁴⁴ *Ibíd.*, p. 13.

²⁴⁵ Véase al respecto: Dallal Alberto, *La danza en México: cuarta parte: el "dancing" mexicano*, México, UNAM, 2000.

No es nuestra intención elaborar un capítulo sobre la historiografía en la danza o plantear a modo panorámico sobre las fuentes clásicas en cuanto a explicar un fenómeno como el movimiento. Se cuenta que la danza, a manera general, es la fusión entre las corporalidades simbólicas *simbólico-cósmico*, a partir de la acción del movimiento. ¿Qué significación tendría la propuesta pictórica de esta tesis, si no diéramos cuenta al movimiento como coexistencia simultánea en la pintura abstracta?

Es necesario mencionar que el movimiento es lenguaje corporal. Hablar de lenguaje²⁴⁶ implica manifestar signos culturalmente simbolizados, en emblemas de expresión de temas, aspectos históricos, descripciones, etc.

Se toma en cuenta que el lenguaje es un fenómeno sensible, imaginativo, e inducidamente hacia un proceso psíquico-intelectual. Sería imposible abordar en unas simples páginas el sentido o definiciones del lenguaje, ya que el lenguaje es un fenómeno teórico, psicoanalítico, fisiológico, sociológico, epistemológico. En términos generales, nos limitaremos a indicar que el lenguaje es el conocimiento organizado, conocedor, cambiante e híbrido de un conjunto de códigos que una determinada sociedad emplea y contextualiza.

La propuesta pictórica de esta tesis, en síntesis, surge conforme se fue investigado sobre *las mapas* y sus fuentes o visualidades históricas. Las pinturas son una especie de fusión expandida entre la interpretación de ciertas fuentes históricas, en suma a las experiencias, personalidad, intereses e intuición del autor.

Las pinturas no son ilustraciones de la investigación, son una propuesta que fluye entre la información recolectada, como una manera de interpretación artística de las imágenes de algunas historias sobre las mapas; sin embargo, las pinturas son registro un proceso creativo de experimentación de una corporalidad sensible.

La propuesta pictórica nace del movimiento. El movimiento es contado a partir de la danza como elemento de imagen dinámica que requiere toda unicidad

²⁴⁶ Véase al respecto: Cassier Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, México, FCE, 1998. En el cual se expone que: *el lenguaje es representación; es exposición de una determinada significación mediante un signo sensible, p. 72.*

cultural y natural en una acción abstracta y efímera. Sobre esto, tomamos en cuenta la interpretación que Alberto Dallal hace en cuanto a la dimensión dancística:

La danza es un pretexto que el hombre tiene en su proximidad con el espacio para horadarlo y asirse a él para someterlo y entregarse a él. Ningún otro género artístico exige la realización de tan increíble y sencilla experiencia. Todos: pintura, arquitectura, literatura, cine, teatro, etcétera, incorporan a la vida y a la cultura elementos, vivencias, y sentidos que se combinan y que de una vez transformados, por así decirlo, decantados imponen tanto al practicante como al observador a la sociedad misma una experiencia configurada ya hecha, cómoda, comprensible y transmisible.²⁴⁷

Dallal sostiene que la danza exige totalidad, unicidad, todo en el momento de un cambio que va de lo móvil inexpresivo hacia lo inmóvil expresivo; del movimiento natural, espontáneo, inconsciente que la humanidad realiza en sus más normales y comunes actividades hasta esa inmovilidad “absoluta” llena de significaciones que sólo el conocimiento pleno del arte *danza* permite expresar y captar, ver, asir y entender. Lo que sugiere Dallal es sostener a la danza por todo aquello que la rodea a la humanidad y a la espacialidad (naturaleza-cultura), por medio de la teoría y la praxis del ser corporal y espiritual.

La danza es el movimiento del conocimiento del cosmos que implica dualidad y combinación entre Apolo y Dionisos, así como dicotomía y unidad son imposibles de separar, como la carne y el espíritu; son cuerpo y abstracción que fluyen y coexisten en una espacialidad y en un temporal único. La espacialidad, según cuenta la bailarina y coreógrafa alemana *Mary Wigman*, contiene ciertos ritmos de vida (acciones sociales), que los contiene o expande en una energía propia. La espacialidad, según cuenta Wigman, establece ciertos tipos de relaciones incestuosas entre *el movimiento del cuerpo y el espacio-como-ser-que-penetra-en-la-materialidad-de-lo-humano*.²⁴⁸ Con lo cual, comunicarse a través del movimiento y llegar a ser unidad *Apolo y Dionisos* significaría fluirse con la totalidad del universo.

²⁴⁷ *Ibíd.*, Dallal, Alberto, p. 57.

²⁴⁸ *Ibíd.*, p. 59.

Con esto, planteamos la frase de Martha Graham, bailarina y coreógrafa del siglo XX, expuestas al principio de esta tesis:

*“El movimiento es el más poderoso y el más peligroso medio conocido del arte”*²⁴⁹

De esta manera podemos reflexionar sobre *el movimiento* como un estado de relevación de la humanidad. De aquí que citemos la poderosa frase ligada a Martha Graham:²⁵⁰ *El movimiento no miente*, una expresión con la que según cuenta Graham, *se adornó y se disfrazó*.

Graham contextualiza en sus memorias lo relacionado con la frase *“el movimiento no miente.”* Expresa que fue un legado de su padre, *el médico alineador de cuerpos*. Graham recuerda, cuando era niña, escuchar a su abuela y su familia, en Pittsburg, decir: *Martha Miente*. Graham expone sobre esta frase:

Pero él, ¿por qué me la afirmó, me la transmitió? ¿Estaba cansado de oír a sus pacientes hablar siempre falsamente, hablar para no decir nada, hasta el punto de llegar a pensar que el cuerpo revelaría una verdad oculta por el lenguaje? ¿O quería persuadirme de que, aun si contaba historias mis gestos no lo sabrían engañar? Te veo Martha, te veo, el movimiento no miente.²⁵¹

Me interesa centrarme en Martha Graham como influencia de mi proceso pictórico ligado al movimiento. Graham desarrolla su técnica dancística en la búsqueda de moldear sus huesos a través de la ruptura del movimiento orgánico de la pelvis y la columna vertebral, que fueran sistemas sometidos al *movimiento* de la *espiral*, y buscó transgredir las articulaciones naturales de la corporalidad humana, mismas que logró articular en otros puntos. ¿Sí Graham trabaja con los huesos, que hay de los músculos del cuerpo? Los músculos en la técnica Graham

²⁴⁹ Martha Graham: “A Modern Dancer’s Primer for Action”, en Lobett Steinberg (comp.): op.cit., p.50. Citado en: Dallal, Alberto, *La danza contra la muerte*, México, UNAM, 1993, p. 80.

²⁵⁰ Martha Graham, fue una de las más transgresoras bailarinas y coreógrafas de la Danza Moderna del siglo xx, la *modern dance*, fue el término calificativo que se ha empleado para controlar temporalmente a la danza, de la cual, Marta Graham prefería el término *danza contemporánea*. Graham nació el 11 de Mayo de 1894 y falleció el 1 de Abril de 1991 en EUA. En 1925, Graham se despoja de las monerías y artificios del academicismo de la escuela y compañía Denishawn, para buscar su propio camino como *Saltimbanqui*.

²⁵¹ Pujade-Renaud, Claude, *Martha o la mentira del movimiento*, tr, Solange Lebourges, México, CONACULTA, 2011, p. 25.

son tratados como fibras musculares trabajadas por alargamiento, por curvas y espirales estiradas al extremo. A lo que ella sostiene que:

Siempre preferí los huesos a los músculos. A través de la danza quise moldear mi esqueleto, llegar a lo esencial apartándome de la superficie. Soy escultora de huesos invisibles tanto como coreógrafa.²⁵²

El movimiento, según Graham, se encuentra detonado por la pareja *contraction-release*,²⁵³ pareja central en sus enseñanzas y en sus composiciones coreográficas.

El movimiento de acción *contraction-release* es un hacer expirar *expirar* a la corporalidad y a la espacialidad a través de contrastes perceptivos de la respiración. Esta técnica de respiración, ligada al movimiento, implica reflexionar sobre las maneras en que se puede morir y renacer a través de la respiración. Graham toma en cuenta los episodios de asma de su hermana Geordie, para reflexionar sobre la manera en que podemos estar devastados por una crisis que somete al cuerpo (en síntesis) a expirar vida o a expirar (morir). De esta manera, Graham buscó consumir la carne y su flojedad en la *contraction-release*, para así transformarla en energía palpable que irradia a los espectadores. Así pues, nos cuenta al respecto:

¿Habré puesto en escena ese pecado de la carne en el salvajismo sofisticado de la alternancia *contraction-release*? Parecido a un orgasmo, sabiamente dominado gracias a un trabajo ascético.²⁵⁴

El movimiento como intención puede ser sinónimo de Danza, la danza es un impulso. De acuerdo con Graham, la danza es expresión e introspección que ronda a barrer los pequeños yo individuales, a lo que sostiene que:

La repetición cíclica, furiosa del *contraction-release*: ¿es una tentativa de drenar a través del cuerpo un eco, un ritmo, exudados por el inconsciente? Lo logré sólo muy rara vez. En alguna

²⁵² *Ibid.*, p. 29.

²⁵³ La técnica dancística *contraction-release*, que sostuvo Martha Graham como método de movimiento a partir de la respiración. Idea que surge de los espasmo de asma que la hermana de Graham "Geordie", sostuvo a lo largo de su vida. Los episodios de asfixia de Geordie, fueron interpretados en Martha Graham como muerte y resurrección. En traducción al español, *contraction-release*: *contracción-expansión*.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 53.

ocasión expulsé un movimiento nunca visto, pasmado. Surgió espontáneamente del cuerpo, el descaro de una secuencia onírica con una incongruencia implacable. Sin ligazón, burlándose de las transiciones. Incongruente, sí, y poseedor de la perfección de la evidencia. Muy rara vez. En mis inicios tuve ese candor, ese orgullo, de imaginar que el inconsciente podría venir directamente a habitar el cuerpo. Incluso lo escribí en 1937, — ¿con el fin de no olvidarlo?, ¿por qué ya no estaba tan persuadida de ello?—; escribí en un artículo: *La danza viene del inconsciente donde reside la memoria. Y va hacia el espectador despertando en él una memoria similar.** Por lo menos lo intenté. Pues sólo podía tratarse de un inconsciente disfrazado [...] Llegué a creer que mi danza lograría revelar ese más allá, ese secreto prohibido.²⁵⁵

¿Cómo comprendo o vinculo las posturas de Martha Graham en cuanto al movimiento como influencia en mi proyecto pictórico que habla sobre *las mapas* históricos occidentales a partir de influencias literarias?

Cada una de las corporalidades de la propuesta pictórica de esta tesis es una bella metamorfosis. Son estados intuitivos y de goce; son pronunciamientos de la contención y liberación de energía tanto mental como material. Los colores, a groso modo, son reflejos de fibras nerviosas, musculares y de la luz. La energía que brota de la serie pictórica es una acción que se ha concentrado para desplegarse en la espacialidad y en la temporalidad. Mis pinturas son registros dancísticos, son memoria, tensión, aliento, rabia y ligereza.

Por ejemplo: Las figuras 1.3-1.4, son un acercamiento sobre unas de las características en cuanto a la idea *contraction-release*, del cual se percibe una especie de *twist*²⁵⁶ pictórico, que considero como un elemento fundamental y presente en cada una de las obras pictóricas de esta serie.

La Idea del *twist* viene del movimiento de espiral de la columna vertebral que escenificó Martha Graham en sus *espirales*, que buscaban hacer espiral la columna para conectarse con el universo. De cierta manera, pude experimentar e interpretar el “*twist*” desde el gesto de la pintura, mismo que es interpretado

²⁵⁵ *Los fragmentos en cursivas son citas de Martha Graham extraídas de sus cuadernos íntimos, de entrevistas y de artículos. [N. de la trad (Solange Lebourges)] *Ibíd*, p, 19.

²⁵⁶ Torcido, de *twist* en inglés.

como un límite o compendio de nuevas teorías o prácticas de la expansión del movimiento.

Quizás, el término *twist* es una narración pictórica que habla sobre el choque cultural de mundos, cuyas características han sido más o menos contadas en los anteriores capítulos.

De esta manera, planteamos que esta serie pictórica se refiere a los registros dancísticos del autor. Tal vez la danza *venga del inconsciente donde reside la memoria. Y va a los espectadores despertando en ellos una memoria similar.*²⁵⁷ Quizás radiquen sus formatos en una formalidad pictórica influenciada por Apolo; quizás las imágenes de las pinturas son huellas dionisiacas.

Por último, quisiera mencionar que las acciones dancísticas que produjeron las huellas de esta serie pictórica tienen que ver con alejar la intervención de un coreógrafo o del impulso coreográfico como un mero estado de ánimo del creador. Se ha buscado, a lo largo del proceso de investigación, así como el dancístico y el pictórico, acercarnos a los que quizás podrían ser extremos disciplinares, por ejemplo: un bailarín que estudia las mapas, en las cuales imagina movimientos, espacialidades y temporalidades a manera de ensambles de corporalidades comunicativas.

Es a partir de la imaginación que se abstrae un movimiento como impulso interior que se contrapone con otros elementos de visuales del registro dancístico, registro que podrían llamarse: ejercicios dancísticos sobre *las mapas* y la pintura como huella de composiciones de la acción del movimiento que se expande y contrae de movimiento que respira. De cierta manera, este proceso artístico ha despertado aún más mi curiosidad creativa.

Por último, y no por último menos importante, quisiera mencionar sobre la experiencia creativa de Marcel Cunningham, debido a que el coreógrafo y bailarín, sostuvo una interpretación interesante en cuanto a la producción artística que buscó contar de otra manera sobre las posibilidades de expresión y experimentación artística. Cunningham no sólo organizó su propia compañía de

²⁵⁷ *Ibid.*, p.19.

danza, sino que colaboró con otros artistas, como el músico John Cage y con el pintor Robert Rauschenberg.

Cunningham expuso danzas con importantes experimentos en cuanto a oposición, caída y peso de la corporalidad en movimiento. También manifestó varios ejercicios óptico-visuales que, de cierta manera, estas experiencias artísticas dan cuenta sobre un hombre con una curiosidad multidisciplinar. Cunningham pronuncia que la danza es *dominio del hombre, es el hombre. Todo proviene de él y va hacia él.*²⁵⁸ Es importante contextualizar que este término se refiere a que la danza es de naturaleza humana. Quizás Cunningham sea un artista racional que haya considerado la idea del movimiento de la corporalidad desde otra unicidad cósmica, de aquí que se tome en cuenta la visión de Cunningham como otra manera de ver al movimiento como proceso y experiencia de creación artística. Graham²⁵⁹ describe sobre la experiencia artística de Cunningham, en relación con la formación de su compañía, que:

[...] tomaron a Cunningham por el gran innovador, incluso por un pionero. ¡Risible! ¿Debido a sus *happenings* en los cuales sus bailarines se lanzaban salpicaduras de pintura? ¿A sus teorías alambicadas sobre una danza aleatoria? ¿O por el piano preparado por John Cage que lo acompañaba en cada función? El último truco de moda para los intelectuales, el preferido de París y en Aviñón.

Muchas de las búsquedas de Cunningham tienen que ver con la utilización de las artes visuales, como el cine y las proyecciones ópticas, así como con las artes visuales y la música. Las investigaciones escénicas de Cunningham, según cuenta Alberto Dallal, remiten a *up to date*²⁶⁰; *prefiere la informalidad ascética*²⁶¹ *que permite descubrir al espectador el sentido oculto del toque entre los cuerpos (y sus inevitables consecuencias) o la significación que descubre la experiencia de*

²⁵⁸ *Ibíd.*, Dallal, Alberto, p.169.

²⁵⁹ Martha Graham fue “formadora” y punto de ruptura para muchos artistas como: Paul Taylor, John Butler, Claude Pujade-Renaud, Marcel Cunningham, etc.

²⁶⁰ Se traduce en español *Al día* del inglés *up to date*.

²⁶¹ Del griego *áskesis* que se traduce como una acción que busca purificar el espíritu por medio de la negación de los placeres materiales. La mayoría de las prácticas ascéticas provienen con la práctica de ejercicio, entre otras cualidades.

buscar (podríamos añadir: y vivir) todos los apoyos posibles de un cuerpo que se halla sobre la superficie de la Tierra pero inmerso en el espacio. ²⁶²

Cunningham es un artista experimental, en cuanto a que concibe sus obras como un todo utilitario en el que la corporalidad del bailarín es expresión de la experiencia dancística. Los movimientos de las obras de Cunningham son *libres y, a la vez, definitivos; devienen por tanto una sensualidad excesivamente elegante, y podríamos añadir: intelectualizada. Pero, ¿qué otra cosa es la danza si no la organización apolínea del impulso dionisiaco?*²⁶³

Martha Graham se refería a Marcel Cunningham como un bailarín amorosamente formado, *amasado con un felino salvajismo,*²⁶⁴ un fauno.

Ahora bien, con este tipo de procesos, de experiencias e imágenes, se ha buscado medir diferentes tipos de sensaciones entre las cuales destacan: la idea de contener y liberar “*contracción reléase*” como elemento de cambio, de modificación y liberación del movimiento como método de dialogo, encuentro y ruptura artística.

²⁶² Dallal, Alberto, *Ibíd.*, p. 170.

²⁶³ *Ibíd.*, p. 170.

²⁶⁴ Pujade-Renaud, Claude, *Ibíd.*, p. 57.



Figura 1.3.



Figura 1.4

Figura 1.3 (detalle)

Págs. 159

Título: Archivo utópico X

Año: 2017

Técnica: Mixta sobre tabla

Dimensiones: 62x142

Figura 1.4 (detalle)

Págs. 160

Título: Archivo utópico XI

Año: 2017

Técnica: Mixta sobre tabla

Dimensiones: 63x142

4.3 PLUS ULTRA, TERRA FIRMA · PAISAJES CARTOGRÁFICOS especies de mapas en el tiempo²⁶⁵

Dimensión violeta

La mar...

²⁶⁵ Ante la necesidad espacial determinada y determinante se exponen dieciocho pinturas en tres dimensiones: violeta, azul y tierra, que corresponden a la deducción de alguna experiencia precedente dentro del campo de investigación contado a lo largo de la investigación.











Págs. 165

Título: Archivo utópico X

Técnica: Mixta sobre tabla

Dimensiones: 62x142

Año: 2017

Págs. 167

Título: Archivo utópico XI

Técnica: Mixta sobre tabla

Dimensiones: 63x142

Año: 2017

Págs. 169

Título: Archivo utópico XII

Técnica: Mixta sobre tabla

Dimensiones: 65x150

Año: 2017

Págs. 171

Título: Archivo utópico IV

Técnica: Mixta sobre bastidor

Dimensiones: 65x90

Año: 2017

Págs. 173

Título: Archivo utópico XIII (díptico)

Técnica: Mixta sobre bastidor

Dimensiones: 65x141

Año: 2018

Dimensión azul

Aire...













Págs. 177

Título: Archivo utópico XVII

Técnica: Mixta sobre tabla

Dimensiones: 36x188

Año: 2018

Págs. 179

Título: Archivo utópico XX

Técnica: Mixta sobre tabla

Dimensiones: 50x134

Año: 2018

Págs. 181

Título: Archivo utópico XVI

Técnica: Mixta sobre tabla

Dimensiones: 34x66

Año: 2018

Págs. 183

Título: Archivo utópico XV (díptico)

Técnica: Mixta sobre lienzo

Dimensiones: 46x62

Año: 2017

Págs. 185

Título: Archivo utópico XIV (díptico)

Técnica: Mixta sobre lienzo

Dimensiones: 46x60

Año: 2017

Págs. 187

Título: Archivo utópico III

Técnica: Mixta sobre lienzo

Dimensiones: 59x90

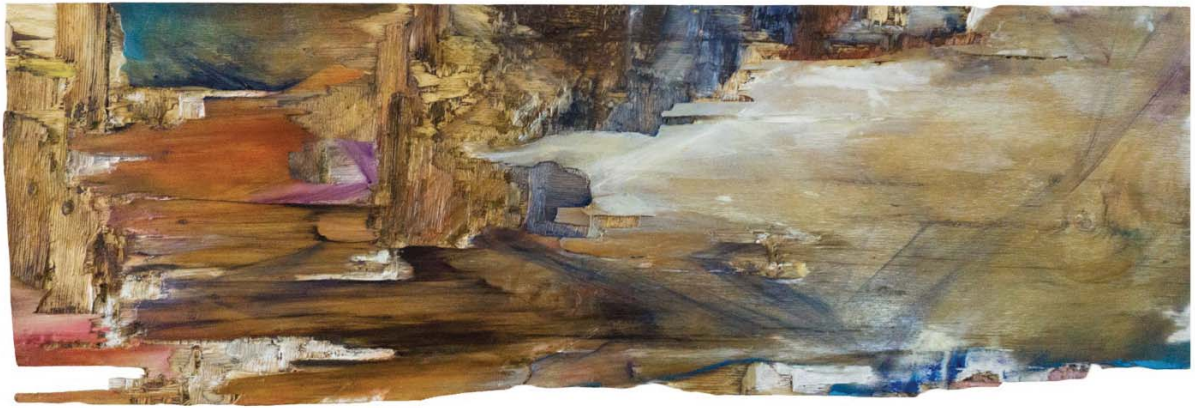
Año: 2017

Dimensión roja

Tierra...

















Págs. 191

Título: Archivo utópico VI

Técnica: Mixta sobre lienzo

Dimensiones: 170x140

Año: 2017

Págs. 193

Título: Archivo utópico I/II (díptico)

Técnica: Mixta sobre lienzo

Dimensiones: 150x180

Año: 2017

Págs. 195

Título: Archivo utópico XVIII

Técnica: Mixta sobre tabla

Dimensiones: 50x134

Año: 2018

Págs. 197

Título: Archivo utópico IX

Técnica: Mixta sobre lienzo

Dimensiones: 65x90

Año: 2017

Págs. 199

Título: Archivo utópico IV

Técnica: Mixta sobre cartón

Dimensiones: 70x103

Año: 2017

Págs. 201

Título: Archivo utópico III

Técnica: Mixta sobre cartón

Dimensiones: 60x104

Año: 2017

Págs. 203

Título: Archivo utópico XXI (díptico)

Técnica: Mixta sobre tabla

Dimensiones: 137x285

Año: 2018

Págs. 205

Título: Archivo utópico XXV

Técnica: Mixta sobre Madera

Dimensiones: 90x112

Año: 2018

Conclusiones

Investigar sobre las *mapas* históricas que dan corporalidad a esta tesis ha implicado dar bienvenida a otras maneras de proponer ideas para la reflexión y la crítica, respecto a cómo se pueden contar los objetos socioculturales de comunicación llamadas mapas, como se ha visto con Abraham Moles a lo largo de esta investigación.

Las mapas, entendidas como procesos de comunicación de la humanidad, son el conjunto de visualizaciones y movimientos, a través de las cuales las sociedades perciben y conducen las ideas que definen y determinan un contexto histórico de otro.

Se expone que las visualizaciones culturales son parte de los procesos dogmáticos que imperan y determinan a una época espacial, como han visto diversos autores incluyendo el estudio de Karl Schlögel. Sin embargo, es importante exponer que *las mapas* han sido consideradas, a lo largo de esta investigación, como refinamientos culturales que dan cuenta sobre las múltiples maneras en que se puede visualizar la vida y la interacción social correspondiente a un determinado eje cultural. De manera que se entiende que *las mapas*, a nivel general, son parte de los procesos en que la humanidad visualiza y expone imágenes que transforman la aparente realidad en un sistema de comunicación bidimensional, que requiere de alguna especialización intelectual y sensorial para su lectura, ya que *las mapas* son imágenes con diferentes usos y fines culturales.

Esta generalización, en cuanto a señalar que *las mapas* son imágenes que visualizan a su temporalidad espacial, es importante porque, como se ha visto a lo largo de la investigación, el estudio de las mapas despierta diferentes capacidades cognitivas como la imaginación, la motricidad, la memoria y el sueño, como parte de un proceso revolucionario, tal como plantea Fernando González Gortázar, al referirse al proceso interpretativo como parte del pensamiento en el que intervienen todos los elementos de la creación interior que uno mismo necesita madurar a su manera, en donde cualquier imposición puede romper el desarrollo de alguna idea.

A partir de ello se ha reflexionado sobre la espacialidad, la temporalidad y la época que involucran *las mapas* de esta tesis como un método que fusiona el contexto de alguna mapa como fenómeno de estudio de la imagen y no desde su caudal formal.

El proceso de investigación me llevó a plantearme la idea de que *las mapas* son representaciones que involucran las corporalidades arquitectónicas, así como a la naturaleza y al cosmos, como súper realidades que dan cuenta sobre la visión y las formas de vida de alguna cultura espacial y temporal. La arquitectura, la naturaleza y el cosmos, también son métodos de ubicación y reconocimiento cultural de las ideas y corporalidad expansiva de la humanidad en las que se simboliza lo real, lo imaginado, los usos sociales y el paso del tiempo, como se ha visto en la investigación respecto a las formas romanas que han resistido diferentes épocas y usos sociales.

Ante esto se menciona a la antigua Ciudad de México Tenochtitlán como espacialidad de ubicación cultural que operó como extensión y fusión entre las corporalidades arquitectónicas implementadas en un sitio de poder que se fusiona con el medio natural y el cosmos.

La antigua Ciudad de México Tenochtitlán es un ejemplo que convive en el imaginario de lo que fue una ciudad plantada en medio de un lago, con características y usos culturales nunca antes vistos por las sociedades occidentales. Esto presentó el interés político y territorial que generó México Tenochtitlán para el Imperio Español, provocando que se diera cuenta sobre las visualidades de la ciudad Mexica de múltiples maneras, por ejemplo: en cartas, tratados de historia sobre las indias, así como la mapa de Núremberg. Estas fuentes históricas han mantenido fuertes puntos de contacto y de impacto entre diversas redes teóricas desde hace más de 500 años. Ejemplo de ello sería el tratado de Derecho Internacional sostenido por Vitoria, el cual se cuestiona sobre la legitimidad de España para hacerse del Nuevo Mundo. La incorporación de este tipo de teorías humanistas del renacimiento español han significado ser un punto clave y entusiasta en la investigación, con lo cual exponemos que la mapa de

Núremberg es un documento que da cuenta sobre la ilegitimidad de la fundación de la Nueva España.

A lo largo de este estudio en que *las mapas*, como la mapa de Núremberg, no pueden interpretar su significado con el sólo hecho de explicar su imagen iconográfica, más bien es posible visualizar otro alcance interpretativo de alguna mapa desde la espacialidad contextual en que se produjeron los objetos y aquellos otros factores y valores frutos de su época. Con esto quiero decir que *las mapas* no son elementos aislados, son objetos que se entrelazan en mayor o menor medida con diferentes redes de conocimiento y comunicación humana.

Es necesario tener presente que este proyecto de investigación es consecuencia de una inquietud personal y académica que se apoya de la frase de Martha Graham: “*El movimiento es el más poderoso y el más peligroso medio conocido del arte.*” Esta idea ha tenido grandes consecuencias para mi proceso como artista interdisciplinaria que se ha expuesto a lo largo de esta tesis, pues fluye entre diversas formalidades y espontaneidades intuitivas presentes en la investigación.

¿Qué influencia ha tenido la frase de Martha Graham para esta investigación sobre *las mapas*? Esta frase ha llenado de inquietud en cuanto a experimentar sobre otras maneras de explorar a las mapas y ha influido sobre mi propuesta pictórica ligada al movimiento dancístico. Quiero mencionar que la frase de Graham fundamenta de una manera muy particular sobre la visión de movimiento como acción que rompe y transforma lo establecido por la normatividad social. De ahí que sea tan poderosa la frase ligada a imaginar sobre otras posibilidades de contar la vida, sus ideas, manifestaciones y momentos.

En este sentido se ha considerado que *las mapas* son ideas que abren campos en la mente; las ideas encauzan a la humanidad al dialogo o al enfrentamiento para encontrar significados escondidos. Esta tesis quería contar eso. Se ha querido dar cuenta sobre la experiencia de personas que han sostenido ideas sobre la posibilidad del mundo, sus fronteras, así mismo como la ruptura de lo imposible y los límites de la humanidad moral.

Un último aspecto relacionado a esta investigación es la idea del territorio en *las mapas*. con esto expongo que las mapas son espacialidades que fluyen entre las fronteras de la normatividad, las fronteras naturales y los límites imaginados. La existencia de fronteras en *las mapas* exige hacer visible los límites que pueden reducir los hábitat. Al nombrar la existencia de territorios, apertura a imaginar sobre otras maneras de ver y expandir las ideas del espíritu y transformarlas en acciones de resistencia que dirijan su atención a una escena libre de ataduras y libre de movimiento.

Esta tesis nace del movimiento.

Esta tesis es un viaje por la mar y las estrellas de otras temporalidades que revolucionaron a la humanidad.

Bibliografía y fuentes de información

- Acha W, Juan, *Teoría del dibujo su sociología y su estética*, México, Ed, Coyoacán, 2004, 120, 31-32, 114, 39, 40, 41 pp.
- Alaníz Cosío, Blanca Luz. (*El mapa, especie de espacio. Situación de la cartografía en el arte contemporáneo*. México, Facultad de Artes y Diseño UNAM, 2012.
- Anton Van Den Wyngaerde. C. 1562. Tinta sobre papel. 74X23 CM., Biblioteca de Viena. Por Egbert Haver Kamp-Bergemann. Ciudades del siglo de Oro/por Richard L.Kagan. Las ciudades del siglo XVI y el urbanismo renacentista/por Fernando Marías. Referencia de la imagen: <https://www.flickr.com/photos/avilas/5204808015/in/photostream/>
- Aristóteles, Traducción Pedro Simon Abril, *La Política*, Madrid, Universidad de Sevilla, Ediciones Nuestra Raza, p.44. enlace: <http://fama2.us.es/fde/ocr/2006/politicaAristoteles.pdf>
- Arrese, M. *Caminos de Bizancio*. España, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, 105, 117 pp.
- Baeza Campo A, *Pensar con las manos*. -2a Ed. Buenos Aires: Nobuko. 2009, 46 pp.
- Bataillon, Marcel, *Las Casas en la Historia*, tr. Ignacio Díaz de la Serna, México, FCE, 2013.
- Berger John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2016, 124-130 pp.
- Bernal C, Gruzinski S, *Historia del Nuevo Mundo*. FCE, México, 1996, 158, 158-159, 155-156, 160-161, 93-94 pp.
- Bourdieu, Pierre. *La génesis social de la mirada, en Historia y grafía*, México, Universidad Iberoamericana, Artículo: Núm,4. 1995, 27-38 pp.
- *Meditaciones pascalianas*, España, Anagrama, 1999, p. 180.
- *El sentido práctico*, Tr, Ariel Dilon, Argentina, Siglo XXI, 2007.
- Cassier Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, México, FCE, 1998. En el cual se expone que: *el lenguaje es representación; es exposición de una determinada significación mediante un signo sensible*, 72 pp.
- Claramunt Salvador. *El mundo Bizantino: la encrucijada entre Oriente y Occidente*. España, Montesinos, 1987, 76 pp.
- Crosby Alfred W. *El intercambio transoceánico: Consecuencias biológicas y culturales a partir de 1492*, México, UNAM, 1991, 59 pp.
- Dallal Alberto, *La danza en México: cuarta parte: el "dancing" mexicano*, México, UNAM, 2000, 57, 59 pp.
- *La danza contra la muerte*, México, UNAM, 1993, 80, 169, 170 pp.
- De las Casas, Bartolomé, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias 1552*, España, Clásicos Universales/Íntegra. 2001, 49, 50 pp.
- Deleuze Gilles, Guattari, Félix. *Rizoma*, México, Fontoroma, 2014, 48 pp.
- Díaz del Castillo Bernal, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, México, CONAFE, 2016, 162 pp.

- Duch Lluís y Mélich, Joan-Carles, *Escenarios, Antropología de la vida cotidiana 2/1 de la corporeidad*, Tr, Enrique Anrubia Aparici, España, Trotta, 2012, 43, 39, 40, 37, 39 pp.
- Edmundo O' Gorman, *La invención de América*. México, FCE, 2003, 193 pp.
- Elvira Barba Ángel Miguel. *Caminos de Bizancio* / Coordinador, Arrese Cortés Miguel: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 2007.117 pp.
- Fenicias O, Helena, *Eurípides, Las Bacantes*, España, Gredos, S.A.1998, 5, 13, pp.
- Frey, Herbert, *El "otro" en la mirada, Europa frente al universo américo-indígena*, México, Porrúa, 2002, 105, 107, 156-158 pp.
- García Lima S. "Las 5 monadas más bellas de México". Casa de Moneda de México, CECA. México, Año 2, No 2. Enero- Marzo 2013. p. 10.
- González G. Fernando, *Arquitectura: pensamiento y creación*, México, FCE, UNAM, Facultad de Arquitectura, 2014, 24 pp.
- Grigoriadou, Magdalini, *El imaginario en la génesis del proyecto arquitectónico*, España, Diseño, 2016, 25-26, 37 pp.
- Guasch, Anna María, *El arte del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2001, 81-106 pp.
- Gutiérrez, P.(febrero 2011). *La cartografía histórica como fuente para la investigación histórica y patrimonial (Antigüedad y Edad media): Revista ph*, (77), 54-61 pp.
- Hannaford, Carla, *Smart Mover. Why Learning is not all in your head*, Tr, Sagrario Nava, México, Pax, 2008, 114-125, 13, 128 pp.
- Harley Brian John *La nueva naturaleza de los Mapas*, México, FCE, 2005, 56pp
- Harley David, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Basil Blackwell, Cambridge, 1992, pág.327(Versión castellana: *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrurtu, Buenos Aires, 1998). Citado por Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel, La Arquitectura y los Sentidos*, Gustavo Gili, SL. España, 2014, 22, 29-30, 63, 80, 116-117 pp.
- *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, España, Gustavo Gili, 2009,100, 4 pp.
- Hernán Cortés, *Cartas y Documentos*, México, Porrúa, 2004, 32-33, 51, 80, 81, pp.
- Islas Hilda, *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*, México, CONACULTA, 2001, 17, 143 pp.
- Joly Martine, *Introducción al análisis de la imagen*, Trad. de Marina Malfé, Argentina, La marca, 1993, 36,37,38 pp.
- Karl, Schlögel, *En el espacio leemos el tiempo*. España, Siruela 1ª 2007,154-155, 43 pp.
- Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, tr, Elisabeth Palma, México, Ediciones Coyoacán, 2006, 20 p.
- Leonardo da Vinci. (1503). *Códice Madrid II*. 2012, de BNE. Sitio web: <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/Leonardo/Exposicion/Seccion4/subsec4/obra04.html?seccion=15&obra=7&origen=galeria>

- Lope de Vega, Versión web por Ricardo Castells, *La famosa comedia del nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón, 2017*, 5 pp.
- Lynch, J, *Carlos V y su tiempo*, Crítica, S.L, España, 2000, 219,220, 221 pp.
- Mier y Terán, L. *La primera traza de la ciudad de México 1524-1535*. México, FCE, 2005, 91, 41, 87 pp.
- Moles Abraham, *La imagen, comunicación funcional*, trad. de Gastón Melo Medina, México, Trillas, 200,14, 102, 30-31, 32 pp.
- Moorhouse, A. C, *La historia del alfabeto*, tr, Carlos Villegas, México, FCE, 1961, 28, 41-45pp.
- Müntz E. *Léonardo de Vinci*. Numen, México, 2007, 90-91 pp.
- Navarrete, F, *Huesos de lagartija*, México, SEP, 2001, p. 54,55,56,60, 61,62 pp.
- Thrower Norman en *Mapas y civilización*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, p,225.
- O 'Gorman, Edmundo. *La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*, México, FCE, 2012.
- Ortega Valcárcel, José. *Los horizontes de la geografía*, España, Ariel, S.A. 2000, 29-30,33,35-41- 12 pp.
- Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, tr. Nicanor Ancochea, Madrid, Alianza,2004, 34, 38, 60 pp.
- Pappe Silvia *Hacia una historiografía crítica*, México, UAM-Azcapotzalco,2001, 16 pp.
- Portilla-León, M. *Visión de los vencidos, relaciones indígenas de la conquista*. México, UNAM, Sexta reimpresión de la vigésima novena edición: 2014, IX pp.
- Peirce Charles, S, *La ciencia de la semiótica*, trad, Beatriz Bugni, Argentina, Nueva Visión, 1974, 65 pp.
- Pujade-Renaud, Claude, *Martha o la mentira del movimiento*, tr, Solange Lebourges, México, CONACULTA, 2011, 25, 25, 53, 19, 57 pp.
- Régules, S. *El renovador involuntario*. Segunda edición, Pangea Editores. México. 47pp.
- Rossi, Annunziata, *Ensayos sobre el renacimiento italiano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2002, 31,35, 57, 65, 67 pp.
- Rozón J. Jerónimo S, (Coords.). *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea*. México. UAM, 2003, 133, 142pp.
- Rossi, Annunziata, *Ensayos sobre el renacimiento italiano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2002,31,35, 40, 67, 71 pp.
- Ruíz Medrano, Ethelía, *La Primera y la Segunda Audiencia, Conferencias de primavera: "Hernán Cortés y la Hispanidad"*, México, Centro de Estudios de Historia de México, Grupo Carso, Fundación Carlos Slim, 2016. Sitio Web: <https://www.youtube.com/watch?v=vjd6nXurBFw>
- Rumsey, D. (2018) *Colección de mapas históricos*, recuperado de: https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~3058~430017:Mapping-of-the-world-?sort=pub_list_no_initialsort%2Cpub_date%2Cpub_list_no%2Cseries_no&qvq=q:Cosmas%2BIndicopleustes;sort:pub_list_no_initialsort%2Cpub_date%2Cpub_list

[no%2Cseries no;lc:RUMSEY~8~1&mi=0&trs=1](https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~285940~90058458:Nova-Totius-Terrarum-Orbis-Geograph?sort=Pub List No InitialSort%2CPub Date%2CPub List No%2CSeries No&qvq=q:Willem%20Janszoon;sort:Pub List No InitialSort%2CPub Date%2CPub List No%2CSeries No;lc:RUMSEY~8~1&mi=10&trs=118#)

Rumsey D. (2018) *Colección de mapas históricos*, recuperado de: <https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~285940~90058458:Nova-Totius-Terrarum-Orbis-Geograph?sort=Pub List No InitialSort%2CPub Date%2CPub List No%2CSeries No&qvq=q:Willem%20Janszoon;sort:Pub List No InitialSort%2CPub Date%2CPub List No%2CSeries No;lc:RUMSEY~8~1&mi=10&trs=118#>

Rumsey D,(2018) *Colección de mapas históricos*, Recuperado de: <https://www.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/RUMSEY~8~1~303568~90074179?qvq=q%3Aurbano%20monti%3Bsort%3Apub list no initialsort%2Cpub date%2Cpub list no%2Cseries no%3Blc%3ARUMSEY~8~1&mi=19&trs=95#>

Salvat Manuel, *La pintura en el siglo XX*, México, SALVAT, 1973, 128, 177, 127 pp.

Santo Tomás, opúsculo IX. Citado en Gonzalo Meléndez Pidal. *Hacia una nueva imagen del mundo*, España, Centro de estudios constitucionales, 2003,30-31 pp.

Santos Milton, "La naturaleza del espacio", Técnica y tiempo, Razón y emoción. España, Ariel. 2000, 54-55, 70 pp.

Segovia para National Geographic España, 2016. *El Acueducto de Segovia es más reciente de los que pensábamos*. Recuperado de: https://www.nationalgeographic.com.es/historia/actualidad/acueducto-segovia-mas-reciente-que-pensabamos_10826/2

Sobel Dava, *La hija de Galileo*, Trad, Ricardo García, título original: "Galileo's Daughter", Madrid, Debate, 1999, 80-8 pp.

Soustelle, J. La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista, FCE, México, 1984, 38-39, 96,97 pp.

Suárez, P, Juan, *Tratado del descubrimiento de las Indias, Noticias históricas de la Nueva España*. Estudio preliminar de Teresa Silva Tena, México, Secretaria de Cultura, 2017, 22, 47, 48 pp.
Subirats Eduardo, *El final de las vanguardias*, España, Anthropos,1989, 33 pp.

Schapiro Meyer, *El arte moderno*, España, Alianza, 1988, p. 76, 171-174, 184 pp.

Thrower Norman en *Mapas y civilización*, España, Serbal, 2002, 21,34 pp.

Vernant Jean-Pierre. "Érase una vez... *El universo, los dioses, los hombres*". -2ª ed. 6ª reimp.-Buenos Aires: FCE, 2010,8 pp.

Viella, *Cultura geografica e cartografia in Italia alla fine del Cinquecento, Il Trattato universale di Urbano Monte*, (La cultura geográfica y la cartografía en la Italia a finales del siglo XVI, El Tratado Universal de Urbano Monte), Italia, 2012, 56-78 pp.

Vitoria, Francisco, *Relecciones sobre los Indios y El Derecho de guerra*, Madrid, ESPASA-CALPE,S.A. Tercera edición. 1975, 32, 34, 54, 53 pp.

V. Gordon Childe, *La evolución social*, Madrid, Alianza, 1984, 15 pp.

Weckmann, L. *La herencia medieval de México*, México, CM-FCE, 1994, 36 pp.

