

“En una ciudad como de novelas que se llamaba Tenoxtitlan”: alucinaciones y alienaciones de la Conquista en *Tu sueño imperios han sido* (2022), de Álvaro Enrique

Anne Kraume
Universität Konstanz

1. Novela e historia de la Conquista

En una de sus *Novelas ejemplares* (1613), Cervantes da a sus lectores una idea de cómo se interpretaban la conquista de México y sus protagonistas en la España del temprano siglo XVII. En la “Novela del licenciado Vidriera”, el escritor aprovecha una breve estancia de su protagonista viajero en Venecia para abrir una ventana hacia el otro lado del Atlántico:

Desde allí [...] fue a Venecia, ciudad que a no haber nacido Colón en el mundo no tuviera en él semejante: merced al cielo y al gran Hernando Cortés, que conquistó la gran Méjico para que la gran Venecia tuviese en alguna manera quien se le opusiese. Estas dos famosas ciudades se parecen en las calles, que son todas de agua: la de Europa, admiración del mundo antiguo; la de América, espanto del mundo nuevo (Cervantes 2009, 41-95).

Casi un siglo después de la conquista española de la capital del Imperio mexica, Hernán Cortés se presenta aquí como un héroe de talla mítica cuyas hazañas acabaron cambiando el destino del mundo. Sin embargo, la clara finalidad de la frase “para que la gran Venecia tuviese [...] quien se le opusiese” añade otra dimensión a la afirmación: a todas luces, lo que le interesa a Cervantes no es solo el heroísmo de los conquistadores en general y de Cortés en particular, sino también y sobre todo la fatídica competencia entre dos mundos, como se desprende del uso reiterado de la palabra “gran” (“la gran Méjico” y “la gran Venecia”), y su consiguiente confrontación. En este enfrentamiento, según la descripción del novelista, la ventaja de uno de los mundos no parece ser más que el justo castigo para el otro, que ha demostrado toda su abominación en el pasado.

El breve pasaje cervantino representa un ejemplo temprano de la resonancia que la conquista española de América ha encontrado en la literatura

de ambos lados del Atlántico¹. De hecho, dicha resonancia sigue vigente hasta hoy en día, aunque no cabe duda de que la interpretación de los sucesos históricos ha cambiado significativamente con el tiempo. En el siglo XIX, las literaturas de las nuevas naciones independientes de Hispanoamérica sustituyeron el énfasis que Cervantes había puesto en el heroísmo de los conquistadores por la visión opuesta de su crueldad y su sed de sangre (cf. Fernández 2004, 68-78; Kraume 2023, 105-108, 112-113, 124-138), antes de que, a lo largo del siglo XX, se suavizara también este dualismo en favor de enfoques proclives a situar en el centro del interés las ambivalencias del proceso histórico. En este contexto, la investigación literaria de las últimas décadas se ha centrado en una gama de novelas tanto españolas como hispanoamericanas que se publicaron en los años inmediatamente anteriores al quinto centenario del llamado “Descubrimiento” de América y en las que surge un cambio de paradigmas. Novelas como *El arpa y la sombra* (1978), del cubano Alejo Carpentier, *Daimón* (1978), *Los perros del paraíso* (1983) y *El largo atardecer del caminante* (1992), del argentino Abel Posse, o bien *Las naves quemadas* (1982), del español Juan José Armas Marcelo, ya no son novelas históricas en el sentido “clásico” que estableció el escocés Walter Scott a principios del siglo XIX, sino que entran en la categoría de lo que se ha venido a llamar, siguiendo a Seymour Menton, la “nueva novela histórica” (1993)².

En estas obras, el mencionado cambio de paradigmas se refleja tanto en el contenido como en la forma de los relatos³. Las novelas de Car-

1 En el prefacio de su estudio *When Montezuma Met Cortés: The True Story of the Meeting that Changed History* (2018), el historiador estadounidense de la América Latina colonial Matthew Restall resume sucintamente esta resonancia cuando escribe el siguiente fragmento: “What makes the ‘Conquest of Mexico’ so great a subject? There is no shortage of answers to that question. For half a millennium, the story of the invasion of the Aztec Empire by Spanish conquistadors has consistently inspired and fascinated writers and readers, playwrights and audiences, painters and filmmakers” (Restall 2018, xi).

2 Menton no se limita al análisis de novelas sobre la Conquista, sino que considera obras de temática histórica en general. En cambio, sí se limita al análisis de novelas *latinoamericanas* porque las considera pioneras. Cf., con un interés particular en la historia del “Descubrimiento” y de la conquista de América, los estudios más recientes de Carolina Pizarro Cortés (2015), Sabine Schlickers (2015) y Guido Rings (2010).

3 Menton enumera las siguientes características de las “nuevas novelas históricas”: 1. la subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto período histórico a la representación de algunas ideas filosóficas; 2. la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos; 3. la ficcionalización de personajes históricos; 4. la metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación; 5. la intertextualidad; 6. los conceptos bajtinianos de dialogismo,

pentier, Posse y Marcelo (y otras similares) ya no se basan en la clásica contraposición de héroes míticos y bestias desdibujadas, como lo hicieron Cervantes, desde una perspectiva, y los escritores de la Independencia hispanoamericana, desde la otra. En su lugar, se proponen desheroizar a los actores de ambos lados y, de esta manera, fragmentar y descalibrar los relatos anteriormente unidireccionales y muchas veces simplificadores⁴.

Ahora bien, la novela más reciente de Álvaro Enrígue (*1969), escritor mexicano establecido en Nueva York desde hace muchos años, sigue la tradición innovadora de estos libros publicados en el último tercio del siglo xx, aunque cambia y desarrolla considerablemente su planteamiento, como veremos más adelante. En *Tu sueño imperios han sido* (2022), Enrígue relata una posible versión de la conquista de México por Hernán Cortés y su séquito, condensando y agudizando la historia consabida en una narración extremadamente densa sobre los acontecimientos de un solo día, el 8 de noviembre de 1519. El relato sobre ese día en el que los españoles entraron a Tenochtitlan y Moctezuma y Hernán Cortés se vieron por primera vez —sin entretener ni el uno ni el otro las consecuencias de larga duración que se derivarían—, funciona en la concisa novela como una suerte de marco dentro del cual toda una gama de analepsis y prolepsis contribuyen a que, al final, se despliegue una historia de la Conquista entera y de lo que le siguió.

carnaval, parodia y heteroglosia; 7. una mayor variedad respecto a la novela histórica tradicional (cf. Menton 1993, 29-46). Schlickers distingue entre la novela histórica tradicional y la “nueva novela histórica” de la siguiente manera: “La novela histórica nació simultáneamente con el desarrollo de la historiografía en el siglo xix, cuando criterios como objetividad y verdad eran todavía principios sólidos de la historiografía positivista. El escepticismo del reconocimiento y el *linguistic turn* llevaron en el siglo xx a la comprensión de las limitaciones del lenguaje en la apropiación y representación de la realidad. La nueva novela histórica [...] se basa en este escepticismo del reconocimiento y transmite una imagen particularizada, fragmentada y subjetiva de la historia, y rompe con las reglas de la verosimilitud y con el principio de la inmersión estética” (Schlickers 2015, 9). Lukász Grützmacher, en cambio, se opone a la delimitación entre novela histórica tradicional y “nueva” novela histórica porque la considera arbitraria: “En el texto de toda novela histórica hay indicios de historicidad. El lector, al identificar estos indicios, reconstruye toda la convención de la novela histórica e interpreta el texto dentro de esta, para terminar aceptando la obra o rechazándola. Así transcurre el proceso de recepción de todas las novelas históricas, tanto las tradicionales como las ‘nuevas’” (Grützmacher 2006, 145).

4 Cf., para una contextualización teórica en el marco de la posmodernidad, Hutcheon 1988, 87-101. Con respecto a la cuestión del interés por la historia expresada en las novelas “posmodernas” que analiza, Hutcheon afirma: “There seems to be a new desire to think historically, and to think historically these days is to think critically and contextually” (Hutcheon 1988, 88).

El interés por la historia que manifiesta Álvaro Enrigue en *Tu sueño imperios han sido* no es nuevo, al contrario: casi todos los libros que ha publicado el escritor tratan temas históricos, tendencia que se ha hecho más evidente con sus publicaciones más recientes. Así, en *Muerte súbita*, novela publicada en 2013, propone un relato sofisticado sobre un partido de tenis entre el pintor italiano Caravaggio y el poeta español Quevedo en la Roma de fines del siglo XVI, para llegar a una interpretación insobornable de la interdependencia entre la Europa de la Contrarreforma y el México paulatinamente conquistado tanto material como espiritualmente. En *Ahora me rindo y eso es todo* (2018), brinda una poderosa narrativización de la progresiva rendición de los chiricahuas en la región fronteriza entre los Estados Unidos y México durante la segunda mitad del siglo XIX, y la entrelaza con el relato de un viaje a esa misma región emprendido a inicios del siglo XXI por una familia que se parece mucho a la suya. Cuando se ponen en relación de esta manera, las dos novelas que preceden a *Tu sueño imperios han sido* giran, de una forma u otra, en torno a la confrontación entre, por un lado, los Estados nacionales modernos (como la España del siglo XVI, el México después de la Independencia y los Estados Unidos en vísperas de convertirse en una potencia mundial) y, por otro lado, las cada vez más oprimidas culturas indígenas de América (ya sea la de los chiricahuas en *Ahora me rindo y eso es todo* o la de los mexicas en *Muerte súbita*). De hecho, este es justamente el problema que sigue preocupando al escritor en *Tu sueño imperios han sido*.

En esta novela, Enrigue toma como punto de partida el encuentro histórico entre Moctezuma y Hernán Cortés para imaginarse cómo podría haber terminado ese choque de mundos y qué resultados alternativos podría haber tenido en determinadas circunstancias. Pero si el autor vuelve a este encuentro histórico de ambos mundos es también para explorar, incluso con mayor determinación que en sus obras anteriores, las posibilidades y las capacidades que tienen la literatura en general y la narrativa en particular en su compromiso con la historia. Por lo tanto, a continuación analizaré el relato sobre la conquista de México que Álvaro Enrigue brinda en *Tu sueño imperios han sido* y, sobre todo, las reflexiones metanarrativas con las que justifica dicho relato. Antes que nada, me interesa mostrar, a través de un análisis de los procedimientos literarios a los que recurre dicho autor, hasta qué punto la historia y la literatura están estrechamente interrelacionadas en su obra y cómo la literatura depende del recurso creativo a la historia para poder realizarse plenamente. Para ello, procederé

en cuatro pasos: después de explorar la constelación de personajes y, en particular, las relaciones entre las figuras principales de *Tu sueño imperios han sido* (2), dedicaré mi atención al espacio urbano en el que se desarrolla la narración (3). En el cuarto apartado, me ocuparé de las lecturas que se efectúan dentro de la diégesis y del papel que desempeña la literatura en la novela (4). Para terminar, examinaré las alucinaciones que se tematizan en la novela para poder plantear la pregunta por la dimensión contrafactual de la historia que la constituye (5).

2. Tenochcas y caxtiltecas: figuras menores como protagonistas

Si no se tienen en cuenta las frecuentes analepsis y esporádicas prolepsis que la caracterizan, la narración de Álvaro Enrígue se ocupa, antes que nada, del momento en el que los conquistadores españoles y la casta dirigente de Tenochtitlan se encuentran por primera vez. En esta situación, resulta una obviedad pensar que las personas que revisten especial interés sean los líderes de ambos grupos y, efectivamente, parece ser así. A primera vista, en *Tu sueño imperios han sido*, el encuentro de los dos mundos es sobre todo el encuentro de dos hombres:

El huei tlatoani, era cierto, se tardó lo suyo en llegar. Llegó en andas toldeadas, sentado en su trono. Llegó abriendo las aguas de pipiles, sacerdotes y guerreros. Los tamemes que lo iban cargando —unos pipiles tan pipiles que todos eran colhuas— lo bajaron con cuidado y, en cuanto pudo, puso pie en tierra, más bien distraído. [...] Cortés desmontó y, a pesar de las ganas que tenía de hacer de su arrogancia y sus malas maneras un espectáculo, puso una rodilla en el piso. Estaba, después de todo, frente al hombre más famoso en todo un mundo (Enrígue 2022, 52-53).

Sin embargo, los protagonistas de la novela no son de ninguna manera el *tlatoani* y el caudillo que aquí se encuentran en la calzada de Iztapalapa, a pesar de que sean, en efecto, las decisiones de estos personajes las que dan impulso a la concatenación de los hechos que ocurren a lo largo de la novela. En su lugar —y en contraste con el interés de la nueva novela histórica de corte mentoniana por “las personalidades históricas más destacadas” (Menton 1993, 43)—, el interés de la narración en *Tu sueño imperios han sido* se centra en dos figuras secundarias: Tlilpotonqui, el *cihuacóatl* (alcalde) de la ciudad de Tenochtitlan y comandante general del ejército mexicana, y el capitán español Jazmín Caldera, tercero al mando después de Hernán Cortés y de Pedro de Alvarado. Ambos son, a diferencia de la mayoría de

las demás figuras de la novela, personajes meramente ficticios, cuyo imaginativo diseño sirve al autor para llenar de detalles vívidos su visión de la conquista española de Tenochtitlan y, al mismo tiempo, para introducir un nivel de reflexión más profundo en su relato, como veremos a continuación.

Es en estos personajes imaginarios, por lo tanto, donde se hace especialmente patente la imbricación entre literatura e historia a la que el autor dedica tanta atención en sus novelas. Así, los dos se caracterizan por su posición cercana a los líderes de sus respectivos bandos: Tlilpontonqui es uno de los consejeros de mayor confianza de Moctezuma, a quien conoce desde niño, mientras que Jazmín Caldera es extremeño, como Hernán Cortés, y comparte con él el gusto por los libros. Sin embargo, no es solo esta posición cercana a los mandatarios lo que los caracteriza, sino también su visión relativamente independiente y crítica de los acontecimientos. Así, Jazmín Caldera se distingue de sus compañeros por ser gay y de una familia acomodada, rasgos que le aseguran una posición un poco apartada de los conquistadores comunes y corrientes a los que acompaña, y le permiten juzgarlos con distancia. Tlilpontonqui, en cambio, se destaca por su larga experiencia: conoce como la palma de su mano la ciudad de Tenochtitlan y el imperio que se construyó a su alrededor, y ha visto al *tlatoani* Moctezuma crecer y volverse cada vez más poderoso. Ahora, en el momento más crítico de su reinado, lo está acompañando con el escepticismo de aquel que teme justificadamente por la potencia que él mismo ayudó a construir, además de por su propio rol dentro de esta estructura.

Sin embargo, más allá de su importancia en términos de contenido, las dos figuras son también relevantes en un plano más formal de la narración, ya que buena parte de lo que ocurre está percibido y contado desde su perspectiva⁵. Es por eso que la escena del primer encuentro entre Moctezuma y Hernán Cortés, tal como se narra en el párrafo citado, no forma parte de un relato consecutivo que encadenaría los sucesos del 8 de noviembre de 1519 uno tras otro de manera cronológica, sino que forma una especie de recuerdo involuntario mediante el cual Jazmín Caldera vuelve a esta escena decisiva varias horas después de que sucediera. Es a través de los

5 En la mayoría de los casos, la focalización cambia de un capítulo a otro. La historia se cuenta no solo desde la perspectiva de Tlilpontonqui y Caldera, sino también, en parte, desde las de Cortés, su intérprete y amante Malinalli, y Moctezuma, por ejemplo. De vez en cuando habla un narrador extradiegético no identificable, que parece orquestar los capítulos mediante sus diferentes focalizaciones. Sin embargo, los capítulos centrados en la percepción de Tlilpontonqui y Caldera son los más importantes.

ojos de Caldera que vemos actuar a Hernán Cortés y es la percepción de su amigo la que muestra al caudillo como lo que realmente es: “un extremeño malencarado y sin maneras” (Enrigue 2022, 20). De forma similar, durante largos tramos de la novela no es el narrador extradiegético el que nos presenta a Moctezuma, sino que sus acciones y motivos se evalúan repetidamente desde el punto de vista de su consejero Tlilpotonqui: “El tlatoani, veinte años menor que él, le había parecido desde chico diestro, valiente e impredecible; un estratega formidable [...], pero que por lo mismo era, también, extraordinariamente opaco” (Enrigue 2022, 59).

De este modo, los dos personajes demuestran que la literatura —y en particular la ficción— es efectivamente capaz de ofrecer un enfoque especial de la historia, tal como Álvaro Enrigue asume tácita pero inequívocamente desde sus inicios como novelista. Por medio de sus protagonistas de ficción, amplía la perspectiva histórica de los meros —y demasiado familiares— hechos históricos en la medida en que la capacidad de introspección de Jazmín Caldera y Tlilpotonqui permite una visión crítica del encuentro entre los tenochcas y los llamados caxtiltecas, creando una especial inmediatez a través de sus pensamientos imaginados. Así, tanto el capitán español como el *cihuacóatl* mexica se encuentran ese 8 de noviembre en una especie de encrucijada existencial. Ambos se ven obligados a tomar decisiones que saben que tendrán un efecto duradero en sus vidas y que, a la vista de la incierta situación de los emisarios de los dos mundos que están por reunirse en Tenochtitlan, tendrán también un impacto nada desdeñable en el curso de la historia global.

Es por eso que el sabio político que es Tlilpotonqui pasa gran parte del día reflexionando sobre los acontecimientos que suceden en la ciudad de la que es responsable. ¿Por qué no se le informa de los acontecimientos cruciales? ¿Dónde están, por ejemplo, los cuatro señores tlaxcaltecas que acompañaron a los extranjeros en su camino hacia Tenochtitlan? ¿Y dónde se encuentra Cuitláhuac, el hermano menor del *tlatoani* y heredero de la tiara imperial, cuya presencia implicaría la continuidad del imperio? Por último, ¿efectivamente está Moctezuma retirándole la confianza? Tlilpotonqui, cuyo profundo escepticismo se extiende también a lo que está convencido de que no son más que creencias y costumbres supersticiosas de los habitantes de su ciudad⁶, no puede evitar trasladar su capacidad de

6 “Tlilpotonqui entendía que lo del sol nuevo era una superstición, que al sol le importaba un carajo si los colhuas le sacrificaban güilotas y guerreros en el templo mayor de

duda a su propia situación: ¿qué está pasando y por qué Moctezuma no da explicaciones?

Su contraparte española Jazmín Caldera, en cambio, parece menos inclinado a cavilar que a traducir directamente en acción sus reflexiones sobre sí mismo, la misión de sus compañeros y la forma de vivir de los tenochcas, tan diametralmente opuesta a la de los suyos. Sin que él lo admita de forma explícita, la cultura ajena de los mexicas empieza a ejercer sobre él una atracción cada vez más fuerte a medida que avanza el tiempo. Es por eso que, por la tarde, de manera clandestina y disfrazado de señor colhua, emprende un largo recorrido por la ciudadela de los templos y por el mercado de Tlatelolco que lo deja asombrado, estupefacto y cada vez más impresionado por la realidad, a sus ojos improbable, de Tenochtitlan. El día termina con su decisión de cambiar de bando, de desaparecer en el bullicio de la capital mexicana y comenzar allí una nueva vida:

Atotoxtli, sorprendida, vio que el caxtilteca vestido de colhua no estaba volviendo al palacio de Axayácatl, que se iba rumbo a los calpullis, a la parte profunda de la ciudad. [...] Aguilar, desde arriba, vio con ternura las piernas pálidas, arqueadas por los años a caballo, del capitán Jazmín Caldera avanzando hacia una vida distinta que él ya se estaba arrepintiéndose de haber rechazado. No era el primer castellano al que veía abandonar el barco de mierda de Europa. Miró a Cortés y no dijo nada (Enrigue 2022, 202).

Ya que los observadores de la escena del cambio de bando de Caldera, a saber, el sacerdote español Gerónimo de Aguilar y la princesa mexicana Atotoxtli, simpatizan claramente con el desertor silencioso y esperanzado, su decisión radical parece acercar, al menos por un instante, a los grupos de los caxtiltecas, más bien rudos, y de los tenochcas, tan sofisticados como brutales, que se han estado observando con cautela a lo largo del día. Al mismo tiempo, es la aparente facilidad con la que Caldera se convierte en tráfuga lo que lo predestina a volverse una suerte de portavoz del narrador extradiegético que, por su parte, permanece en un segundo plano y se limita a orquestar los diferentes hilos narrativos sobre los tenochcas, por un lado, y los caxtiltecas, por otro: sin lugar a dudas y a pesar de la focalización cambiante a lo largo de la novela, el interés del narrador se centra en

Tenochtitlan, pero también entendía que si su ministerio invertía tantísimo en los festivales de las veintenas era porque los tenochcas se creían esas cosas, o hacían como que creían porque le traían riqueza a Tenochtitlan, le daban solidez al mundo y permitían el flujo de hongos mágicos y biznagas delirantes que hacían tolerable la vida en una ciudad en la que se trabajaba sin descanso" (Enrigue 2022, 59).

el capitán español y en su percepción no solo de la cultura extranjera, sino también de la suya propia. Dado que la figura transfronteriza de Jazmín Caldera es capaz de prestar más atención a lo intermedio y no solo a la lógica exclusiva de la confrontación, encarna de manera ejemplar la posibilidad de un desenlace diferente de la historia. La ficción resulta así ser, para Álvaro Enrígue, el lugar privilegiado para abrir tales espacios de posibilidad, aunque —o quizá precisamente porque— los demás actores dentro de la diégesis vuelven a cerrarlos rápidamente. Porque, como demostrará el final de la novela, es evidente que no hay escapatoria real a la insuperable competencia entre mundos que ya había señalado Miguel de Cervantes.

3. En la boca del lobo: el espacio urbano

Para ilustrar esta competencia entre mundos, Cervantes había establecido una relación directa entre Venecia y Tenochtitlan. De hecho, el punto de comparación entre las metrópolis salta a la vista. Las dos ciudades no solo se parecen en el trazado urbano, ya que están construidas en el agua, sino también —Cervantes lo deja suficientemente claro— en su aspiración al poder y a la riqueza. Con su comparación entre Venecia y Tenochtitlan, el escritor se unía a una tradición que tenía cierta recurrencia en la Europa moderna temprana⁷. El cartógrafo y miniaturista veneciano Benedetto Bordone había publicado en 1528 el *Isolario*, en el que se proponía describir por medio de textos y mapas todas las islas del mundo conocido, detallando sus situaciones, culturas e historia. Publicado tan solo siete años después de la caída de Tenochtitlan, no es de extrañar que el libro del culto veneciano contenga, además de un mapa de su ciudad natal, otro mapa que muestra la ciudad desconocida al otro lado del Atlántico, recientemente conquistada por los españoles. El mapa de *la gran città di Temistitan* tiene una estructura muy similar a la del mapa de Venecia: en ambos, la ciudad, con sus casas, canales y presas, está ubicada en el centro y se ve la superficie de agua que rodea los respectivos asentamientos insulares, mientras que la tierra firme, en el borde de las representaciones, funciona como una especie de marco. De esta manera, los dos mapas se complementan y se corresponden y no parece casual que el acercamiento cartográfico a la compleja interrelación entre Europa y América que Bordone intentó con

7 Con respecto a la comparación entre Tenochtitlan y Venecia, cf. también el artículo de Jobst Welge en este libro.

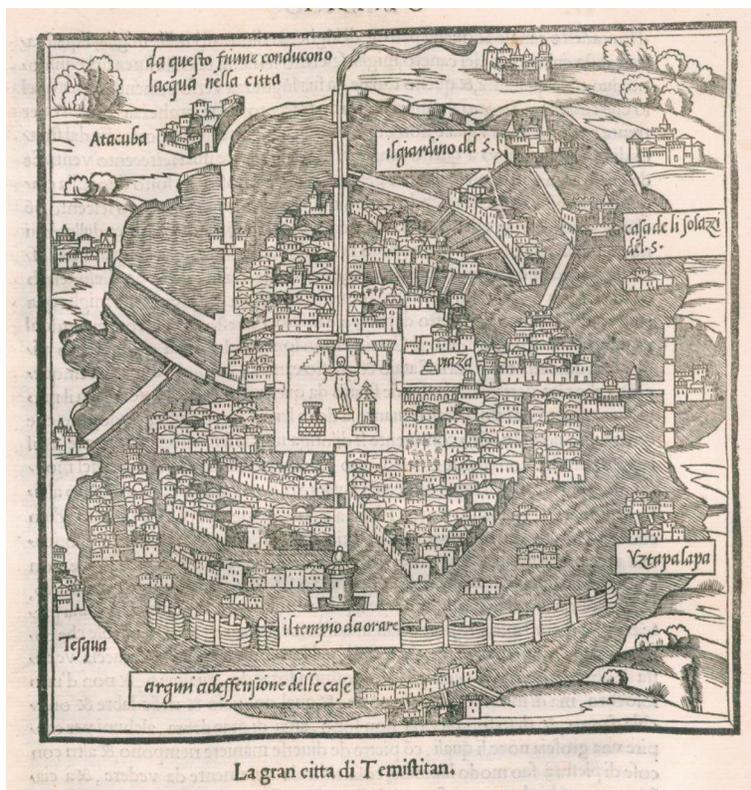


IMAGEN 2. *La gran citta di Temistitan*, Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

cia del inferno, como si hubiera estado en alguno de los dos lugares (Enrigue 2022, 37).

El paralelismo entre la ciudad europea y la americana prosigue a lo largo de la novela y se complementa con otras comparaciones parecidas, mediante las cuales los conquistadores españoles intentan encajar la realidad foránea de Tenochtitlan en su visión del mundo. Así, el capitán Caldera constata no solo que las losas de la ciudadela en la capital mexicana parecen más a las de Venecia que a las de Salamanca porque son blancas (y no grises), sino también que las mesas de los cacahuateros en el mercado de Tlatelolco no se distinguen mucho de las de los cambistas en la ciudad adriática. Mientras que Caldera compara, además, la centralidad y grandeza de la ciudadela de Tenochtitlan con la del foro de Roma y pone

en relación el cosmopolitismo de la capital tenochca con el de Siracusa y Catania, el sacerdote Gerónimo de Aguilar, por su parte, hace referencia a la isla de la Cité en París para explicarse a sí mismo y a sus compañeros cómo pudo haberse construido la ciudad en medio del lago de Texcoco (cf. Enrígue 2022, 51, 157-158, 191 y 193).

Frente a lo inconmensurable de la existencia de Tenochtitlan, estas comparaciones y estos paralelismos ayudan a Jazmín Caldera, en particular, a asumir la fundamental alteridad del mundo mexica y a integrarla en su cosmovisión. El *huei tzompantli* con sus miles de calaveras alineadas, por ejemplo, con el que Caldera se topa durante su recorrido por la ciudadela, termina siendo para él menos horripilante que “densamente cristiano —polvo somos—, sobre todo edificante” (Enrígue 2022, 161). Si bien al principio también percibe Tenochtitlan como una “ciudad de selenitas” (Enrígue 2022, 19), queda cada vez más impresionado por el mundo que va descubriendo poco a poco:

Era una ciudad ordenada por palmo y vara que trabajaba incansablemente con la precisión de una centuria romana, una ciudad maniática en la que todo estaba donde alguien había dicho que estuviera y se hacía cuando tocaba siguiendo un procedimiento exacto repetido por generaciones. No una urbe que había ido creciendo al paso del tiempo, sino una ciudad planeada y ejecutada.

Había algo aterradoramente hermoso en que una patria completa se hubiera puesto de acuerdo para hacer de su capital un lugar ante todo puntual, que hubiera optado por la geometría y el escorzo para habitar en él: todo era un cañón de líneas rectas entre las que se producía una coreografía memorizada por todos, como si hubiera sido un artista —y no la casualidad, la suerte, el trauma de la historia— lo que hubiera organizado a esa gente (Enrígue 2022, 193-194).

No es casualidad que el protagonista-narrador haga hincapié, en este *stream of consciousness*, en la dimensión profundamente artística inherente al orden y a la puntualidad de Tenochtitlan, y que perciba esta dimensión artística de la ciudad como algo diametralmente opuesto a la casualidad o, en particular, al “trauma de la historia”: Jazmín Caldera no es solo un “conquistador letrado” (Enrígue 2022, 158)⁹, sino que, además, está tan familiarizado con el arte y con la arquitectura de su tiempo que, ante el impresionante orden de la capital mexica, recuerda una conversación que había tenido años antes en Florencia con Miguel Ángel Buonarroti sobre

9 Aquí se subraya que *tiene* que ser tal “conquistador letrado” para que la narración funcione. Volveremos sobre esta cuestión más adelante.

sus visiones urbanísticas y artísticas para la modernización de Roma (cf. Enrigue 2022, 194).

Así, para el protagonista español de la novela, el nuevo mundo está claramente a la altura del viejo: Tenochtitlan no representa, al final, solo “la máquina perfecta de producir riqueza y miedo” que Moctezuma había concebido y que Tlilpotonqui había materializado (Enrigue 2022, 61), sino que es, a los ojos de Caldera, un lugar con un gran valor estético. Sin embargo, esta visión es aún más sorprendente en tanto que, por lo demás, él y sus compañeros perciben Tenochtitlan principalmente como lo que bien podría haber llegado a ser para las dispersas tropas europeas, esto es, una trampa, una ratonera, un callejón sin salida: “Estaban dentro de la capital del imperio, en un palacio que le parecía, salvo por las habitaciones que les habían arreglado, abandonado. [...] Si el emperador mandaba levantar los puentes esa noche, estaban en una trampa” (Enrigue 2022, 70)¹⁰. Como sugiere aquí Malinalli, la princesa nahua e intérprete de los caxtiltecas, el carácter de trampa que tiene la ciudad ya viene indicado por las condiciones espaciales de las llamadas Casas Viejas en las que se alojan: a los españoles, su hospedaje se les presenta como un laberinto en el que uno puede perderse en cualquier momento¹¹. Es ante este carácter laberíntico de su morada que cobra particular sentido la intuición que Caldera tiene desde el comienzo: “[L]o preocupante nunca había sido cómo llegar a Tenochtitlan, sino salir una vez que estuvieran adentro” (Enrigue 2022, 34).

Ahora bien, solo parece paradójico a primera vista que sea precisamente su clara conciencia de estar “en la boca del lobo” y la ansiedad que esta conciencia genera lo que permite al lúcido protagonista de la novela involucrarse realmente en Tenochtitlan (Enrigue 2022, 94). Así, al final de su paseo clandestino por la ciudad, Jazmín Caldera es capaz de “leer” el conjunto de los templos, es decir, de descifrar su contenido simbólico más allá de su mera apariencia:

La habría visto [la ciudadela] no como una proliferación de torres, que fue como la vieron sus contemporáneos europeos, sino como un signo, una me-

10 Cf. también Enrigue 2022, 19 (aquí se hace referencia al lago que impediría todo intento de huida) y 96 (aquí se habla explícitamente de la “ratonera” que es Tenochtitlan).

11 Así, el protagonista pasa, por ejemplo, largo rato junto a dos compañeros, buscando a los caballos españoles que nadie sabe a dónde se los han llevado, y la pequeña patrulla de búsqueda casi termina perdiéndose en el palacio, al parecer vacío, durante el curso de su expedición. Cf. Enrigue 2022, 42-47 y 62-66.

ditación —que es lo que era—: variaciones arquitectónicas sobre el descenso y el ascenso, sobre el viaje de lo terreno —material y pesado como las bases de los templos— a lo aéreo: los templos mismos —sentados arriba de las pirámides (Enrigue 2022, 158-159)¹².

La forma condicional a la que recurre el narrador extradieгético en la larga sección sobre el recorrido de su protagonista por el corazón de la capital mexicana, de donde procede el pasaje citado, le sirve en este contexto para subrayar el carácter puramente hipotético de lo que narra sobre su figura declaradamente ficticia y, de esta manera, dirigir la atención de sus lectores hacia la textualidad e incluso la textura misma de su relato¹³. La propia ciudad es un texto que hay que saber descifrar y la capacidad lectora de Jazmín Caldera —que se pone de relieve en varios niveles— es una muestra de la gran importancia que el autor concede a la técnica cultural de la lectura: “en una ciudad como de novelas que se llamaba Tenoxtitlan”, así se refiere el narrador extradieгético al lugar donde se desarrolla su relato (Enrigue 2022, 78), y esta frase, que a primera vista parece una mera alusión al carácter supuestamente fantástico de la capital mexicana es, en realidad, mucho más que eso cuando se pone en relación con el carácter decididamente metanarrativo de la novela¹⁴. Al final de este breve recorrido por el espacio urbano en esta obra de Álvaro Enrigue, podemos concluir, por lo tanto, que las diferentes formas que utiliza para describir la localización de los acontecimientos responden a diferentes necesidades del texto literario: el hecho de que los conquistadores relacionen inicialmente todo lo que ven con su conocido mundo “antiguo” ilustra una forma de pensar bastante común, pero no por ello menos limitada: la de hacer de lo familiar la medida de todas las cosas. La evolución de Jazmín Caldera hacia una mayor capacidad para acoger lo nuevo, en cambio, apunta, sobre todo, a la complejidad y riqueza de la cultura mexicana. La representación del espacio urbano —y en particular del palacio de Axayácatl— como una trampa y

12 Cf., con respecto al uso del condicional perfecto en este párrafo, las observaciones a continuación.

13 Cf., con respecto al énfasis en el carácter hipotético de lo que se narra, el apartado 5 del presente artículo (“La historia como pudo haber sido: alucinaciones y alienaciones de la Conquista”).

14 Entiendo aquí por “metanarrativo”, siguiendo a Ansgar Nünning, la integración de “comentarios sobre la narración” en la narración misma. Se trata, todavía en palabras del autor, de formas de narración autorreflexiva en las que “aspectos de la narración (y no la ficcionalidad de lo narrado) se convierten en objeto de enunciados lingüísticos” (Nünning 2001, 126 y 130).

un laberinto sirve al autor para ilustrar el escenario contrafactual del “qué hubiera pasado si...”, que es crucial en su novela: a saber, un escenario en el que los españoles terminan derrotados en el enfrentamiento con los mexicas. Por último, el hecho de que el espacio urbano de Tenochtitlan funcione como una suerte de *mise en abyme* —ya que Jazmín Caldera trata de descifrarlo como un texto, al mismo tiempo que nosotros las lectoras y los lectores desciframos el texto de la novela misma— es de particular relevancia en la medida en que la técnica cultural de la lectura desempeña en general un papel central en *Tu sueño imperios han sido*, como veremos a continuación.

4. Lecturas: un libro que trata solamente de cómo se podría contar

Jazmín Caldera es, como su superior Cortés, un gran lector. A lo largo de la novela, se repiten las alusiones tanto a las lecturas de estos conquistadores como a los efectos que estas pueden haber tenido en la manera en la que interpretan el mundo durante su campaña (cf. Enrigue 2022, 33, 91, 147, 158). Entre otros libros, Hernán Cortés lleva consigo en su saco de campaña los poemas de Jorge Manrique y un ejemplar del *Amadís de Gaula*, una traducción del *Orlando furioso* y un tomo de la *Vita Cristi* que le regaló su madre años atrás (cf. Enrigue 2022, 168). Mientras espera un tanto incómodo y nervioso la cita que tendrá con Moctezuma por la tarde, se pone a leer *Ab urbe condita* de Tito Livio (un libro que le obsequió el adelantado Diego Velázquez en Cuba, explícitamente para hacerle entender lo que “estamos haciendo en las Indias” [Enrigue 2022, 121]). La obra en la que el historiador romano se empeña en demostrar la necesidad del dominio de Roma sobre el mundo, recurriendo a numerosos ejemplos de su superioridad militar, sus múltiples virtudes y la sensatez de sus gobernantes, se vuelve para el caudillo un manual de reflexión y, efectivamente, lo transforma, si no en un gran estratega militar, al menos en una persona diferente de la que habría sido sin la lectura. Así, cuando la princesa mexicana Atotoxtli pregunta a la joven intérprete Malinalli si le gusta el hombre con el que está, esta le contesta: “No, pero no es el peor hombre que conozco, pasa muchas horas leyendo sus libros” (Enrigue 2022, 185)¹⁵.

En su detallado estudio de las “nuevas crónicas de Indias”, Carolina Pizarro distingue dos funciones diferentes que cumple la literatura dentro

15 Cf. también, con respecto al papel del lector en Tito Livio, Pausch 2011.

de la literatura en estas obras. Según la investigadora chilena, tales referencias intertextuales tienen como objetivo, por un lado, contextualizar en términos históricos lo que se va narrando y, por otro, explicar la realidad narrada (cf. Pizarro 2015, 230-244). En el caso del papel que juega Tito Livio en *Tu sueño imperios han sido*, ambos objetivos son igualmente importantes: la repetida mención del historiador romano sirve en efecto para contextualizar históricamente lo que se narra, ya que su obra gozó de un particular prestigio a finales de la Edad Media y principios del Renacimiento (cf. Raschle 2010, 421-440). Al mismo tiempo, la referencia al historiador romano y a su obra sirve también al autor para situar el proyecto perseguido por sus cultos conquistadores en un marco decididamente imperial, ya que su empeño se equipara de forma implícita al de los antiguos romanos. Más allá de la mera contextualización histórica, la referencia intertextual también persigue, de esta manera, el objetivo de explicar con más detalle ciertos aspectos de la realidad narrada. En este doble contexto, sin embargo, salta a la vista que Álvaro Enrígue nunca recurre a citas textuales, sino que, a diferencia de muchos de los autores citados por Pizarro, se limita a hacer alusiones a autores y a obras. De este modo, parece querer poner a sus lectoras y lectores en la tesitura de descifrar por sí mismos qué significado pueden tener las referencias en su relato. Así, además de las dos funciones de la intertextualidad analizada por Carolina Pizarro, es posible identificar en *Tu sueño imperios han sido* una tercera: la referencia explícita a textos literarios anteriores sirve también para invitar a las lectoras y los lectores de la novela a reflexionar sobre la literatura (y sus posibilidades).

No obstante, no es solo por medio de las lecturas de los conquistadores mencionadas en el texto que el escritor mexicano apuntala su narración. Aún más importantes son sus propias lecturas, y en este punto recurre a un método completamente distinto: mientras que en el caso de las lecturas intradiegticas confía en la independencia de sus lectores, los lleva mucho más de la mano en el caso de las lecturas en las que funda su proyecto. Así, en un breve epílogo revela explícitamente sus referencias, diferenciando entre “fuentes convencionales” y estudios historiográficos para interpretar fuentes históricas, por un lado, y fuentes más explícitamente literarias, por el otro (Enrígue 2022, 223). Con este procedimiento, el epílogo de la novela termina siendo una extensa lista de autores que se entrelazan en una especie de red, en la que el mismo autor se inscribe con toda confianza: “Nadie escribe en soledad y yo menos que nadie”

(Enrigue 2022, 224)¹⁶. El libro que concluye con esta observación sería, pues, una especie de culminación de las lecturas que lo precedieron.

En el ámbito de la reconstrucción de los hechos históricos, parece obvio que la imagen del encuentro violento entre los mundos retratada en *Tu sueño imperios han sido* debe mucho a fuentes como Bernal Díaz del Castillo o bien los *Anales de Tlatelolco*, así como a sus especialistas modernos, como Miguel León-Portilla, Matthew Restall y Camilla Townsend, entre otros. En el campo de la literatura, las referencias son menos evidentes, pero aún más fructíferas. En este contexto, llama la atención que Enrigue mencione principalmente obras que tienen un marcado carácter metarreflexivo: los ensayos sobre el “acto de escritura implícito en la tarea de exponer las ideas” que reúne Margo Glantz en *La desnudez como naufragio* (Glantz 2005, 13); el microrrelato en el que Salvador Elizondo apunta, bajo el título “El gráfico”, al tal vez ineludible ensimismamiento del que escribe (“También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo” [Elizondo 1992, 9]); o bien la reflexión borgeana sobre la infinitud y la inefabilidad en *El Aleph* (cf. Borges 2001). La densa red de referencias a la literatura hispanoamericana moderna en la que se inscribe Enrigue abre claramente un espacio de resonancia para la reflexión sobre la escritura misma y le ofrece, así, la posibilidad de proseguir su reflexión sobre las posibilidades de la literatura también en aquel plano metanarrativo. En vista de esta reverberación, tampoco es casualidad que *Tu sueño imperios han sido* tome prestado del canon de la literatura mexicana en particular precisamente un sonido y que ponga de relieve la resonancia que este sonido ha tenido desde principios del siglo xx y hasta nuestros días: el ruido que hacen las suelas de las botas de Jazmín Caldera cuando camina por las Casas Viejas es, como confiesa el autor en el epílogo, el de los huaraches de los dos zapatistas que siguen a Eufemio Zapata cuando muestra el Palacio Nacional a Martín Luis Guzmán en *El águila y la serpiente*¹⁷.

16 De hecho, la extensa lista de lecturas que se menciona al final de la novela no es casual: Álvaro Enrigue es doctor en literatura, como subraya, entre otros, Iván Pérez Daniel en un artículo sobre la posición del autor en el campo literario en América Latina. La tesis de doctorado que escribió Enrigue constituye la base de su ensayo literario *Valiente clase media. Dinero, letras y cursilería*, publicado en 2013 por la editorial Anagrama. Al respecto, cf. Pérez Daniel 2018.

17 Así, la frase correspondiente de Enrigue —“Vamos, dijo Caldera, y cruzaron el salón escuchando solamente el tla-tla de las suelas de sus botas en el piso del palacio” (En-

Al desvelar de este modo en el epílogo las complejísimas referencias ocultas que subyacen en su novela, Álvaro Enrígue parece retomar una idea que había planteado juguetonamente en una escena clave del mismo libro: habiendo consumido hongos, Moctezuma acude al templo de Huitzilopochtli para consultar su destino al sumo sacerdote. Este le muestra una palangana de barro en la que está cuajando la sangre de unas palomas sacrificadas: “[L]e enseñó la imagen que se conformaba en ella. Moctezuma tardó en centrarla porque venía de muy lejos. Cuando la vio bien definida, no pudo entenderla: Era yo escribiendo esta novela en un jardín de Shelter Island. Uy, dijo, qué raro, y le dio risa” (Enrígue 2022, 188). Ahora bien, esta imagen borrosa del futuro escritor que está escribiendo en el jardín de una casa de vacaciones en los Estados Unidos adquiere mayor significado cuando se la relaciona con las lecturas que el escritor en cuestión afirma tan explícitamente haber leído en el epílogo de su novela. Así, la imagen funciona otra vez como una *mise en abyme* de la lectura misma, ya que en la palangana de barro no se perfila meramente un escritor que escribe una novela, sino un escritor en el momento de escribir una novela que se basa en una amplia gama de lecturas que revelará más tarde, en el epílogo de esta misma novela, con el objetivo de reconocerse a sí mismo como lector apasionado y, no menos importante, como heredero de una historia literaria decididamente hispanoamericana. Y seguramente son más que intencionadas las similitudes entre la mirada de Moctezuma —y la nuestra— hacia la a primera vista indescifrable imagen del escritor escribiendo en su jardín y la mirada del grafógrafo de Elizondo a sí mismo.

En este contexto, el hecho de que Moctezuma no pueda entender el rol que desempeña la imagen que se le presenta dentro de esta entramada estructura autorreferencial no se debe únicamente a que el personaje se encuentra bajo los efectos de los hongos que ha consumido (aunque su estado de embriaguez pueda por supuesto dificultar la comprensión). Más bien, el complejo rompecabezas metaficcional que Enrígue presenta a sus lectores es sintomático de su aproximación literaria a la historia, en

rigue 2022, 46)— es claramente deudora del siguiente párrafo de Guzmán: “Ya en lo alto, Eufemio se complació en descubrirnos, uno a uno y sin fatiga, los salones y aposentos de la Presidencia. Alternativamente resonaban nuestros pasos sobre la brillante cera del piso, en cuyo espejo se insinuaban nuestras figuras, quebradas por los diversos tonos de la marquetería, o se apagaba el ruido de nuestros pies en el vellón de los tapetes. A nuestras espaldas, el tla-tla de los huaraches de dos zapatistas que nos seguían de lejos recomenzaba y se extinguía en el silencio de las salas desiertas. Era un rumor dulce y humilde” (Guzmán 1977, 384-385).

particular, y de una tendencia reciente en la literatura hispanoamericana, en general: la *mise en abyme* que representa el augurio en la palangana desbarata deliberadamente cualquier ilusión en el plano de la *histoire* para tematizar la situación narrativa misma en el plano del *discours*¹⁸. Al mismo tiempo, el hecho de que la escena abra explícitamente una ventana a Shelter Island, es decir, a esos Estados Unidos donde el propio Enrigue ha vivido durante años, remite de forma un tanto oculta a la dimensión global que es históricamente inherente a toda narrativa de la Conquista. Desde el punto de vista literario, esta apertura a la esfera más allá de lo nacional señala un problema en el que los estudios literarios hispanoamericanos han insistido mucho en los últimos años: así, por ejemplo, en un artículo publicado ya hace años, Gustavo Guerrero diagnostica un “descentramiento de lo nacional” en las literaturas hispanoamericanas de principios del siglo XXI (Guerrero 2012, 79). Como bien señala Guerrero, Álvaro Enrigue, en particular, se propuso desde sus inicios, con novelas como *La muerte de un instalador* (1996), un cuestionamiento de “la ideología nacionalista en tanto mecanismo de poder autoritario” (Guerrero 2012, 75). Por un lado, permite conscientemente que su literatura participe en los cambios provocados por los efectos de la globalización, no solo en los ámbitos de la economía y la política hispanoamericanas, sino también en la cultura del subcontinente. Por otro lado, se acerca a la cuestión nacional solo como a “una alternativa entre las varias de las que dispone un autor a la hora de construirse una identidad y de vincular su obra a un contexto determinado” (Guerrero 2012, 80-81)¹⁹.

Esta tendencia se ha ido intensificando en las novelas más recientes de Enrigue, tanto en las antes citadas *Muerte súbita* y *Ahora me rindo y eso es todo* como en *Tu sueño imperios han sido*. Es cierto que las tres emprenden acercamientos a una o varias facetas importantes de la historia nacional mexicana, pero no desde una perspectiva estrechamente nacional, sino al contrario: lo que escriben es, más bien, el relato relacional de la inserción de la historia de México en la compleja historia global o, mejor dicho, de

18 Este procedimiento guarda cierto parecido con el de la “nueva novela histórica”, cuya tendencia a la metaficción subraya Seymour Menton (Menton 1993, 43). Cf., en relación con la tendencia más general a la metaficción en la literatura hispanoamericana, Pérez Daniel 2018, 162-163.

19 En palabras de Iván Pérez Daniel, esta primera novela de Enrigue “forma parte de la corriente literaria reciente en América Latina que se propone desanudar el vínculo histórico entre el acto de narrar y la idea de lo nacional” (Pérez Daniel 2018, 162).

las múltiples interconexiones e intersecciones que se producen entre los distintos hilos de esta historia global cuando se la mira desde el punto de vista de la literatura. Es por eso también que la figura del autor mismo y su subjetividad desempeñan un papel tan importante en las tres novelas. Esto es evidente no solo en la escena del augurio en *Tu sueño imperios han sido*, sino también en *Ahora me rindo y eso es todo*, donde la narración histórica sobre los chiricahuas en la Apachería se alterna con el relato muy contemporáneo de un viaje a ese territorio emprendido por el narrador, que se parece mucho al autor mismo. En *Muerte súbita*, en cambio, tal autor-narrador solo se manifiesta ocasionalmente, pero siempre con intervenciones de gran importancia:

No sé, mientras lo escribo, sobre qué es este libro. Qué cuenta. No es exactamente un libro sobre un partido de tenis. Tampoco es un libro sobre la lenta y misteriosa integración de América a lo que llamamos con desorientación obscena “el mundo occidental” [...]. Tal vez sea un libro que trata solamente de cómo se podría contar este libro, tal vez todos los libros se traten sólo de eso. Un libro con vaivenes, como un juego de tenis (Enrigue 2013, 200-201).

En este pasaje de *Muerte súbita*, Enrigue anticipa en cierta medida lo que caracteriza también su novela más reciente: *Tu sueño imperios han sido* tampoco es meramente “un libro que trata sobre la lenta y misteriosa integración de América a lo que llamamos [...] ‘el mundo occidental’”, sino que trata —si no solamente, al menos en gran parte— de cómo es posible contarla. De esta manera, se podría interpretar la escena del augurio de la palangana, además de como una *mise en abyme*, también como una proyección de ese “Aleph” que Héctor Hoyos toma prestado de Borges para analizar cómo se integra la globalización en la novela contemporánea de Hispanoamérica:

I use the term “Aleph” to allude to a key precedent to the emplotment of globalization so prevalent in the contemporary Latin American novel. [...] [T]he Aleph is an objectivation of the idea of much in little, carried to its final logical consequences. Not only is it a world in miniature, but it is also an infinitude of points of view, where recursiveness is unavoidable and where time and space —succession and distance— lose their meaning (Hoyos 2015, 2)²⁰.

A propósito de la recursividad que menciona Hoyos, resulta paradigmática la forma en que Álvaro Enrigue se proyecta a sí mismo como figuración del futuro incierto de Moctezuma en la escena del presagio indiscifable. Sin embargo, no es solo esta escena la que se caracteriza por tal

20 Cf., con respecto a la posición de Enrigue en esta discusión, Pérez Daniel 2018, 165.

solapamiento de tiempos y espacios. Dada la perspectiva que el autor abre en el epílogo cuando declara implícitamente que su novela es un punto final provisional en el desarrollo de la literatura hispanoamericana, no es de extrañar que tales superposiciones aparezcan en su novela repetidas veces, y una y otra vez bajo el signo de la literatura: de hecho, es mediante este procedimiento que Enrique logra examinar críticamente no solo el concepto de *historia* nacional, sino también el de *literatura* nacional. En este contexto, conviene referirse a otra escena clave de la novela en la cual tal cuestionamiento se hace particularmente vívido. Esta vez es Cuauhtémoc, el yerno de Moctezuma, el que no es capaz de entender los mensajes literarios que le llegan desde un futuro imprevisible:

[C]uando caminaba rumbo al colegio de las águilas para llamar a filas, se había cruzado en la plaza del templo de Éhcatl con un hombre tan moreno como él pero con un bigote tan poblado como el de los caxtiltecas. Iba vestido de manera inexplicable. [...] El forastero, que parecía haber estado bebiendo pulque, le dijo, tambaleándose: Cuauhtémoc, joven abuelo, escúchame loarte, único héroe a la altura del arte, y se dio la media vuelta y se fue. El general llamó a filas, luego se sentó a tratar de entender el mensaje (Enrique 2022, 124).

Como en sus otras referencias intertextuales, el autor también proporciona a sus lectores la clave de esta escena, aunque en este caso la referencia sea sin duda más fácil de establecer que en los otros ejemplos ya citados. Como subraya en el epílogo, el hombre moreno y algo borracho que despista a Cuauhtémoc con su enigmático discurso es, por supuesto, Ramón López Velarde, poeta modernista que se ganó el título de poeta nacional precisamente con el poema aquí citado.

“La suave patria” fue escrito en 1921, año de la prematura muerte del poeta y de un doble aniversario: el de la conquista de Tenochtitlan, en 1521, y el de la Independencia de México, en 1821. El poema, publicado póstumamente en la colección *El son del corazón* (1932), canta en endecasílabos regulares la supuesta nueva mexicanidad nacida de la Revolución mexicana a inicios del siglo xx²¹. En este contexto, es de particular impor-

21 Como señala Mariana Ortiz Maciel en un reciente artículo sobre la recepción del poema, fue interpretado casi inmediatamente como “el poema épico de la Revolución” por excelencia, interpretación que persiste hasta hoy en día (Ortiz Maciel 2022, 65). Hasta qué punto esta lectura ha dominado la historia de la recepción de “La suave patria” puede verse, por ejemplo, en el hecho de que Jean Franco enumere el poema al mismo nivel que obras como el *Canto general*, de Pablo Neruda, o el *Canto a Chile*, de Gabriela Mistral, cuando se trata de citar ejemplos de literatura hispanoamericana con una orientación explícitamente nacional y continental (cf. Franco 2006, 441). Sin

tancia el apóstrofe a Cuauhtémoc: de hecho, el último *tlatoani* de Tenochtitlan es la única figura histórica que se menciona de forma explícita en “La suave patria”. Precisamente por eso, no es en absoluto casualidad que en el poema de Ramón López Velarde y, por consiguiente, también en la novela de Álvaro Enrigue se aborde su importancia artística por encima de su trascendencia histórica. El verso dirigido a Cuauhtémoc como “el único héroe a la altura del arte” alude a que fue el único que ejerció un hechizo ininterrumpido sobre los escritores en el transcurso de los siglos desde la Conquista²², matiz que ahora le interesa también al autor de *Tu sueño imperios han sido* cuando cita dicho apóstrofe. En la escena que traslada el verso modernista al escenario de la vida cotidiana de Tenochtitlan antes de la Conquista, Enrigue trata de subrayar una vez más la importancia del arte en general y de la literatura en particular: según esta interpretación, el heroísmo de Cuauhtémoc se explicaría, sobre todo, por su afinidad con el arte.

Al mismo tiempo, tal énfasis en el arte y en sus representantes se ve socavado, al menos en parte, por el hecho de que el mensajero del futuro que formula la enfática frase sobre Cuauhtémoc y el arte está reconociblemente ebrio. Sin embargo, la distancia irónica del narrador respecto a esta embriaguez y la evidente incompreensión del joven general no sirven tanto para ridiculizar el énfasis en la importancia del arte como para subrayar una vez más el carácter metarreflexivo que tiene esta escena, como tantas otras en la novela. Así, el solapamiento temporal que se vuelve a producir en la escena del encuentro entre el general mexica y el poeta modernista conecta la actualidad que vive Cuauhtémoc en 1519 no solo con el presente de Ramón López Velarde a principios del siglo xx, sino también con el

embargo, el poema no es realmente una proclama patriótica a todo pulmón. López Velarde describe un México íntimo, cuya esencia se manifiesta una y otra vez en la vida cotidiana de la provincia, en “el santo olor de la panadería” (López Velarde 1971, 266). De acuerdo con esta orientación personal, se dirige a la patria no como a una entidad abstracta, sino como a una persona concreta, y se involucra a sí mismo, de modo tanto implícito como explícito, en muchas secciones del poema, que no en vano empieza con la palabra “yo”. De esta manera, como ha subrayado Evodio Escalante con motivo del centenario del poema en 2021, “La suave patria” equilibra la objetividad épica y la subjetividad radical de la poesía y da por ello testimonio de cierta hibridez ajena a cualquier grandilocuencia patriótica (cf. Escalante 2021).

22 “Si revisamos lo mejor de la tradición literaria mexicana encontraremos que el único héroe histórico que resiste el paso del tiempo es precisamente Cuauhtémoc” (Escalante 2021).

de las lectoras y los lectores de la novela cien años después²³. Esta superposición se hace patente, entre otros, en la figura misma del poeta ebrio, que no por casualidad presenta rasgos claramente mestizos con su piel morena y su bigote poblado: aquí se vislumbra el futuro del país, es decir, un futuro en el que la conquista de Tenochtitlan es ya cosa del pasado y los habitantes de la ciudad llevan rasgos de los dos grupos cuyo primer encuentro narra la novela²⁴.

De este modo, la escena del encuentro entre Cuauhtémoc y el hombre que le erigirá un monumento poético resulta ser representativa del enfoque polifacético que *Tu sueño imperios han sido* adopta con respecto a la literatura (o bien la escritura y la lectura). Con sus numerosas referencias literarias, tanto implícitas como explícitas, Álvaro Enrígue añade una nueva dimensión al diálogo con la tradición literaria que habían emprendido las “nuevas crónicas de Indias”, según Carolina Pizarro. En sus transgresiones de los límites diegéticos en particular, el novelista hace hincapié en la especial capacidad de la literatura para relacionarse con los hechos históricos supuestamente irrefutables de un modo a la vez lúdico y creativo, poniéndolos en movimiento para promover la reflexión histórica. El Aleph de la escena del encuentro entre el general mexica y el poeta mestizo, por ejemplo, pone en entredicho la teleología de la historiografía clásica, mientras que la imagen del escritor en Shelter Island reflejado en la palangana deja obsoletas sus delimitaciones nacionales. De esta manera, las numerosas referencias a la lectura —de libros, de imágenes, de signos o bien de ciudades— que distribuye el autor mexicano a lo largo de su novela le sirven para entrelazar la historia y la literatura hispanoamericanas con el mundo y, al mismo tiempo, para subrayar sus particularidades.

23 “Álvaro Enrígue está tanto o más interesado en el presente que en el pasado”, constata Pablo Sol Mora en una reseña sobre *Ahora me rindo y eso es todo* (Sol Mora 2019, 71).

24 Esta orientación hacia el futuro se hace patente una y otra vez a lo largo de la novela, en formulaciones que introducen el presente del autor-narrador en la narración y representan así deliberadamente una ruptura en la cronología: “donde hoy está el edificio del Monte de Piedad” (Enrígue 2022, 156), “más o menos por lo que hoy es la calle de Seminario, rumbo a donde ahora está el palacio de San Ildefonso” (Enrígue 2022, 163), “Los historiadores ingleses del siglo xix, que en realidad no entendían nada de nada” (Enrígue 2022, 30), “en México nadie había inventado la bisagra” (Enrígue 2022, 91), “tampoco habían inventado las velas” (Enrígue 2022, 92). Es con tales formulaciones que el narrador rompe repetidamente la ilusión de su relato histórico al tematizar la distancia temporal que lo separa de los acontecimientos que narra.

5. La historia como pudo haber sido: alucinaciones y alienaciones de la Conquista

Ramón López Velarde no es el único personaje de *Tu sueño imperios han sido* cuyas acciones se ven en ocasiones enturbiadas por el consumo de estupefacientes. Lo que es el pulque para el poeta modernista, lo son los hongos mágicos y las biznagas alucinógenas para el *tlatoani* mexica: “El huei tlatoani dio una palmada. La nueva doncella cruzó el vano del patio con la cabeza gacha. Primita, dijo, ¿habrán sobrado de esos honguitos que solo probé para el postre?” (Enrigue 2022, 83).

A lo largo del relato, Moctezuma insiste una y otra vez (y a pesar de que sus allegados se preocupen cada vez por su cordura) en que le sean dados sus “derrumbes” para poder relajarse, descansar y, en última instancia, conciliar el sueño en los tiempos difíciles que está viviendo (Enrigue 2022, 171)²⁵. Evidentemente, los alucinógenos no solo lo ayudan a sobrellevar la realidad que le ha tocado vivir, sino que le facilitan el acceso a otra realidad en la que es más fácil vivir. De esta manera, la reiterada mención de estas sustancias expansoras de la mente introduce en la novela la idea de que por debajo —o más bien por encima— de los acontecimientos puramente fácticos de aquel día, el 8 de noviembre de 1519, existe efectivamente otra realidad, una realidad de sueños, visiones y alucinaciones, y tal vez sean los sucesos de esta segunda realidad los que hagan por fin accesibles y comprensibles los de la primera.

Esta suposición de una doble realidad lleva a la existencia paralela de dos lógicas, a primera vista opuestas, en la narración: por un lado, la concatenación de acontecimientos que sigue el paso del tiempo a lo largo del día y, por otro, la intrusión de eventos o personajes que quedan fuera de esta secuencia —como la imagen del autor mismo en la escena del presagio o el inesperado encuentro de Cuauhtémoc con Ramón López Velarde—. Se podría hablar en este contexto de una “simultaneidad de lo no simultáneo”, que se genera a través de la implícita coexistencia de las dos realidades, la real y la alucinante²⁶. Y efectivamente: dicha simultaneidad de lo no simultáneo se refleja también en la estructura misma de la novela. Así, el relato se divide en cuatro partes de distinta extensión, dos de las

25 Cf., con respecto a las preocupaciones de los familiares del *tlatoani*, Enrigue 2022, 115.

26 Cf., con respecto a esta simultaneidad de lo no simultáneo como parte del discurso con el que la edad moderna comunica sobre sí misma, Schmiieder 2017.

cuales siguen el transcurso del día, pero otras dos introducen, además, una dimensión por así decirlo onírica dentro de la diégesis (una dimensión en la que el paso del tiempo, naturalmente, ya no desempeña ningún papel). Los títulos de las cuatro secciones en el orden en que se suceden son “Antes de la siesta”, “La siesta de Moctezuma”, “La tarde” y “El sueño de Cortés”. Si se observan con detenimiento, parece plausible clasificarlos en dos grupos: por un lado, aquellos que se refieren a una parte concreta del día y cuya enumeración alude, por lo tanto, al paso del tiempo real (antes de la siesta, la tarde) y, por otro lado, aquellos en los que una construcción preposicional que indica posesión pone a los líderes de los dos bandos precisamente en relación con la otra dimensión de la realidad, con la onírica (la siesta de Moctezuma, el sueño de Cortés).

En este contexto, por supuesto, no es casualidad que el mismo título de la novela se refiera explícitamente —una vez más mediante una referencia intertextual— a esta dimensión onírica de la realidad narrada: *Tu sueño imperios han sido* retoma un verso de Calderón de *La vida es sueño* que es aplicable tanto al líder del bando de los caxtiltecas como al de los tenochcas, pero que adquiere especial significado en relación con el largo sueño de Hernán Cortés que se narra al final de la novela, en el breve capítulo titulado precisamente “El sueño de Cortés”. En este contexto, cabe subrayar que los dos capítulos que aluden de forma explícita al sueño (“La siesta de Moctezuma” y “El sueño de Cortés”) son de naturaleza muy distinta. Mientras que el primero resulta ser más bien un paréntesis en el relato, ya que no se tematiza realmente el sueño del *tlatoni* ni lo que sueña, sino solo lo que pasa durante el breve intervalo de tiempo mientras él está durmiendo su siesta, el segundo amplía la perspectiva y se concentra en un más allá del estado de vigilia, al aventurarse en la dimensión fantasiosa de una historia contrafactual que solo la literatura es capaz de abrir²⁷. De esta manera, este último de los cuatro capítulos representa el punto hacia el que se ha dirigido toda la narración durante casi doscientas páginas, una suerte de culminación de lo que se ha contado en los capítulos anteriores.

Es ahora cuando Moctezuma y Hernán Cortés se encuentran, por fin, después de haberse tan solo saludado brevemente en la mañana y de haberse observado de lejos a lo largo del día. En una trama de ritmo trepidante, el novelista imagina este enfrentamiento final entre los líderes de los dos mun-

27 Los capítulos “La siesta de Moctezuma” y “El sueño de Cortés” son, a diferencia de los otros dos capítulos, igual de cortos: ambos abarcan tan solo veinte páginas.

dos como un viaje alucinógeno que termina, sin embargo, con un desenlace fundamentalmente distinto del que recogen los libros de historia. Así, cuando el caudillo y el *tlatoani* se encuentran con sus respectivos séquitos en el salón azul del trono, Moctezuma ofrece a Cortés un trocito de una biznaga de lenguas para poder entenderse sin la ayuda de los intérpretes:

Entonces el emperador, que empezaba a refulgir, el emperador, cuyo brazo se repetía en cada movimiento, el emperador, cuya nariz a veces era una nariz y a veces un pico de un águila enorme y magnífica, le dijo: Sabe horrible y es peligroso, pero es muy efectivo. [...] No tengas miedo, me estás viendo a mí y a mi nahual, pero estoy aquí contigo, es como una borrachera, muy corta, se va sola, dura poquísimo, como las flores; sueña (Enrique 2022, 214-216).

Y Hernán Cortés sueña. En su trance, recapitula toda su vida hasta llegar a la mañana del día en cuestión, cuando entró con los suyos a Tenochtitlan. El largo sueño que se despliega ante su mirada interior es, una vez más, sumamente autorreflexivo: el caudillo español sueña que está soñando y recuerda que se vio a sí mismo soñar, y las cosas que ocurren en el curso de su sueño son precisamente las que nosotros, las lectoras y los lectores de la novela, creemos saber que fueron, en realidad, los acontecimientos históricos de la Conquista (y no, como en la novela, sucesos que ocurren únicamente en el sueño alucinógeno de Cortés). Así, el caudillo sueña el arresto de Moctezuma, su encuentro con Pánfilo de Narváez, la vuelta a Tenochtitlan, la muerte de Moctezuma, la Noche Triste, la viruela, el largo sitio de la ciudad, la detención de Cuauhtémoc y la rendición de Tenochtitlan, pero también la llegada del primer obispo, la aparición de la Virgen de Guadalupe, la explotación de las minas de plata y oro, la fundación de una ciudad española en donde se había alzado la capital mexicana, “[u]na monja que era pura luz y que también soñaba”,

[l]os gringos de mierda, un tlatoani zapoteca que le ganaba una guerra a Francia. Libros, guerras, universidades, ciudades con mucha más gente de la que podía imaginarse, otro tlatoani, un mixteco –puros oaxaqueños– y Eufemio Zapata caminando por el palacio de Moctezuma vestido a la española, otra República que se alzaba como podía y otros cien años y este libro y tú leyéndolo y fue entonces que Hernando despertó (Enrique 2022, 220).

Gracias a las reflexiones que el autor entabla de este modo en torno al carácter onírico de la supuesta realidad histórica, la historia de la conquista del Imperio mexicana, del posterior período colonial y, finalmente, de la república independiente de México no termina siendo en su novela, en realidad, más que eso: el sueño de un apedreado capitán español. El hecho

de que este sueño se presente, además, como otro juego explícitamente autorreferencial (“y otros cien años y este libro y tú leyéndolo”) no hace sino aumentar el impacto del énfasis puesto en esta dimensión onírica de la realidad narrada. Al concebir la Conquista y sus consecuencias como una alucinación que gira de manera vertiginosa sobre sí misma, la novela tematiza de esta manera, antes que nada, las capacidades que tiene la literatura para cambiar la realidad.

“Si Jazmín Caldera hubiera existido” (Enrique 2022, 156) es una frase clave en la novela de Álvaro Enrique. De hecho, esta frase se convierte en una de las bases del extenso pasaje sobre el paseo del capitán español por el centro de Tenochtitlan y su posterior deserción: “Si Jazmín Caldera hubiera existido”, habría vivido todas las experiencias descritas en las páginas que siguen a la breve fórmula en pretérito pluscuamperfecto del subjuntivo. Al subrayar de manera tan explícita el carácter hipotético de su narración, Enrique aprovecha al máximo las posibilidades de la indagación literaria de la historia. Lo que sucede en *Tu sueño imperios han sido* es una posible versión de los acontecimientos del 8 de noviembre de 1519, y es sobre todo gracias a la importancia que tiene el sueño —o bien el delirio— dentro de la diégesis que esta potencialidad literaria se pone de relieve. Pero precisamente la novela *no* termina con las alucinaciones de Cortés sobre las consecuencias de una hipotética conquista española de Tenochtitlan, sino que concluye con un desenlace completamente distinto, menos alucinatorio y más contrafactual, a saber, con la inesperada y violenta muerte de Hernán Cortés y la llamada a filas de las águilas en una Tenochtitlan dispuesta a defenderse de los forasteros. Si este final ya no se parece en nada a un sueño, es aún más inevitable en tanto que el protagonista de la novela —y seguramente también el autor— está convencido de que la realidad de la literatura no es menos real que la realidad de los acontecimientos históricos:

Entonces Caldera metió cuidadosamente los pies en las sandalias. [...] A Amadís de Gaula le habrían encantado, dijo, las habría usado para ir por palacio en sus reposos. Aguilar sonrió, dijo: Amadís de Gaula no existió. Claro que existió, respondió Caldera, y susurró como si estuviera diciendo un secreto: Lo leí en un libro. El fraile se rió e hizo un gesto con el brazo derecho que englobaba su celda, el palacio, la ciudad, todo. Cuando alguien ponga en un libro esto que nos está pasando, dijo, van a pensar que fue otra burrada de caballerías (Enrique 2022, 103).

Más allá de las realidades de los hechos puramente históricos por un lado y del sueño por otro lado, entre las cuales la narración oscila constan-

temente, existe entonces en *Tu sueño imperios han sido* una tercera realidad, en la que se negocia el alcance de la propia literatura y que se caracteriza, por lo tanto, por su carácter metadieético. El alto grado de autorreflexión —no solo de esta cita, sino de la novela en su conjunto— demuestra que el compromiso de Álvaro Enrígue con la historia (del que sus novelas siempre han dado testimonio y más aún en los últimos tiempos) no es un fin en sí mismo. Si el novelista mexicano recurre con tanta frecuencia a la historia, es también, y ante todo, porque le brinda la oportunidad de reflexionar sobre la literatura misma y sobre su propio papel como autor: “Cuando contemos esto...”, musita en una ocasión dada el más bien tosco Pedro de Alvarado, y transforma así su propia experiencia en material para una futura narración en el mismo momento en que la experimenta (Enrígue 2022, 187)²⁸. Más que una mera novela histórica y también más que una nueva novela histórica, *Tu sueño imperios han sido*, la alucinante reflexión literaria de Álvaro Enrígue sobre cómo pudo haber terminado la historia de la Conquista, es una metanovela. Se trata de una novela que se escruta y reflexiona sobre sí misma constantemente y que explora, de esta manera, las posibilidades que la literatura sigue teniendo quinientos años después de las lecturas de Tito Livio, a las que se dedicó no solo Hernán Cortés, sino también Jazmín Caldera (si hubiera existido).

Bibliografía

Literatura primaria

- Bordone, Benedetto. 1534. *Isolario, nel qual si ragiona di tutte l'Isole del mondo, con li lor nomi antichi e moderni, historie, favole, & modi del loro vivere, &c., con la Gionta del Monte del Oro novamente ritrovato*. Venezia: Niccolò Zoppino.
- Borges, Jorge Luis. 2001. *El Aleph*, edición crítica y facsimilar de Julio Ortega. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Cervantes, Miguel de. 2009. “Novela del licenciado Vidriera”. En *Novelas ejemplares*, tomo II, editado por Harry Sieber, 41-95. Madrid: Cátedra.
- Elizondo, Salvador. 1992. “El grafógrafo”. En *El grafógrafo*. Ciudad de México: Vuelta.
- Enrígue, Álvaro. 2013. *Muerte súbita*. Barcelona: Anagrama.
- Enrígue, Álvaro. 2018. *Ahora me rindo y eso es todo*. Barcelona: Anagrama.

28 Cf. García Martínez 2017. Aquí, con miras a la manera en la que Enrígue se acerca a la historia en *Muerte súbita*, García Martínez constata: “De tal suerte, el discurso histórico se ve contaminado del discurso literario y a la inversa. Entonces, el texto de Enrígue no sólo perfila una recreación de la historia, sino que pretende también recrear la narratividad misma del relato literario” (García Martínez 2017, 262).

- Enrique, Álvaro. 2022. *Tu sueño imperios han sido*. Barcelona: Anagrama.
- Glantz, Margo. 2005. *La desnudez como naufragio. Borriones y borradores*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Guzmán, Martín Luis. 1977. *El águila y la serpiente*. Ciudad de México: Colección Málaga.
- López Velarde, Ramón. 1971. “La suave patria”. En *Poesías completas y el minuterero*, editado y prologado por Antonio Castro Leal, 264-270. Ciudad de México: Porrúa.

Literatura secundaria

- Escalante, Evodio. 19 de junio de 2021. “‘La suave Patria’: entre la épica y la lírica”. *Milenio*. <<https://www.milenio.com/cultura/laberinto/la-suave-patria-entre-la-epica-y-la-lirica>> (11 de diciembre de 2023).
- Ette, Ottmar. 2012. *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Fernández, Teodosio. 2004. “La Conquista de América en la novela hispanoamericana del siglo XIX. El caso de México”. *América sin nombre* 5-6: 68-78.
- Franco, Jean. 2006. “Globalization and Literary History”. *Bulletin of Latin American Research* 25, 4: 441-452.
- García Martínez, José Ricardo. 2017. “Recreación discursiva de la historia, entre el artificio y el arte, en *Muerte súbita* (2013) de Álvaro Enrique”. *Sincronía. Revista de Filosofía y Letras* 21, 72: 261-281.
- Grützmacher, Lukász. 2006. “Las trampas del concepto ‘la nueva novela histórica’ y de la retórica de la *historia postoficial*”. *Acta poética* 27, 1: 143-167.
- Guerrero, Gustavo. 2012. “Literatura, nación y globalización en Hispanoamérica: explorando el horizonte post-nacional”. *Revista de Estudios Hispánicos* 46: 73-81.
- Hoyos, Héctor. 2015. *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel*. New York: Columbia University Press.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
- Kim, David Y. 2006. “Uneasy Reflections. Images of Venice and Tenochtitlan in Benedetto Bordone’s *Isolario*”. *RES: Anthropology and Aesthetics* 49-50: 80-91.
- Kraume, Anne. 2023. *Literatur und Unabhängigkeit. Transatlantische Verflechtungen bei fray Servando Teresa de Mier (1763-1827)*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Menton, Seymour. 1993. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Nünning, Ansgar. 2001. “Metanarration als Lakune der Erzähltheorie: Definition, Typologie und Grundriss einer Funktionsgeschichte metanarrativer Erzähleräußerungen”. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 26, 2: 125-164.
- Ortiz Maciel, Mariana. 2022. “País de sombra y fuego: lecturas, apropiaciones y reescrituras de ‘La suave patria’ en la poesía mexicana contemporánea”. *Signos Literarios* 18, 36: 58-87.
- Pausch, Dennis. 2011. *Livius und der Leser. Narrative Strukturen in ab urbe condita*. München: C. H. Beck.

- Pérez Daniel, Iván. 2018. "Narrar después del 'boom': la clase media y la desnacionalización en *Hipotermia* de Álvaro Enrigue". *Romance Quarterly* 65, 3: 162-173.
- Pizarro Cortés, Carolina. 2015. *Nuevos cronistas de Indias. Historia y liberación en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile.
- Raschle, Christian. 2010. "Livius (Titus Livius). Ab urbe condita". En: *Die Rezeption der antiken Literatur. Kulturhistorisches Werklexikon*, editado por Christine Walde, 421-440. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Restall, Matthew. 2018. *When Montezuma Met Cortés: The True Story of the Meeting that Changed History*. New York: Ecco/HarperCollins.
- Rings, Guido. 2010. *La Conquista desbaratada. Identidad y alteridad en la novela, el cine y el teatro hispánicos contemporáneos*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Veruert.
- Schlickers, Sabine. 2015. *La conquista imaginaria de América: crónicas, literatura y cine*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Schmieder, Falk. 2017. "Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Zur Kritik und Aktualität einer Denkfigur". *Zeitschrift für kritische Sozialtheorie und Philosophie* 4, 1-2: 325-363.
- Sol Mora, Pablo. 2019. "Hablar por nosotros". *Letras libres* 241: 70-72.

Imágenes

Imagen 1. *Mapa de Venecia hecho por Benedetto Borbone*. <https://es.wikipedia.org/wiki/Benedetto_Bordone#/media/Archivo:Mapa_de_Venecia_hecho_por_Benedetto_Borbone.jpg> (21 de diciembre de 2023).

Imagen 2. *La gran citta di Temistitan*. <[https://es.wikipedia.org/wiki/Benedetto_Bordone#/media/Archivo:\(La_gran_citta_di_Temistitan\)_ARes28207_0041.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Benedetto_Bordone#/media/Archivo:(La_gran_citta_di_Temistitan)_ARes28207_0041.jpg)> (21 de diciembre de 2023).