



Códices.
Los antiguos libros
del nuevo mundo
de Miguel León-Portilla

México, Aguilar, 2003,
335 pp., ilustraciones.

por
MARÍA ELENA BRISEÑO

Miguel León-Portilla, en su más reciente publicación, *Códices. Los antiguos libros del nuevo mundo*, valora los códices mesoamericanos prehispánicos y coloniales como verdaderas enciclopedias, fuentes primarias imprescindibles para acercarse a nuestro pasado prehispánico y también como extraordinarias obras de arte, por lo que emprende su estudio a partir de la relación entre la palabra y la pintura, relación que explica con lo que él llama el “binomio oralidad-pintura”.

El ejercicio historiográfico que realiza León-Portilla en la primera parte del libro lo lleva a plantearse “nuevas preguntas” que le permitan la cabal comprensión de su objeto de estudio para proponer nuevas lecturas. En la introducción y en los primeros ca-

pítulos, se pregunta: ¿qué representaba el libro para el habitante de Mesoamérica? ¿Cómo se efectuaba la lectura de sus contenidos? ¿Cuáles eran sus significados? ¿Cuál fue el impacto de la Conquista en esos libros? León-Portilla basará su estudio y propuesta en el binomio oralidad-pintura, que en su opinión permitió preservar y comunicar los conocimientos que llegaron a tener los hombres y mujeres prehispánicos; “así lo expresó un antiguo *tlahtolmatini*, ‘el sabio de la palabra’: ‘en los libros de pinturas están vuestros cantos’; los trazos multicolores y los cantos, las plegarias, los discursos y los relatos”.

León-Portilla introduce y sitúa la producción de estos libros, lleva a cabo una revisión de los diferentes tipos de acercamientos a los códices, desde el momento de la Conquista hasta nuestros días, y expone la relación oralidad-pintura en ellos para proponer la lectura de seis páginas de seis códices e invitarnos a desplegarlos y gozar del rico universo de la cultura del que son portadores. La tarea es muy ambiciosa, nos advierte, pero igual será la recompensa: acercarse con base firme a la historia y al saber que a través de muchos siglos dio vida a los pueblos de Mesoamérica. Tarea y recompensa muy gratas, agregaríamos, por la belleza de estos códices.

En Mesoamérica se desarrollaron complejos cómputos calendáricos y sistemas de

escritura y se elaboraron libros. El libro, *amoxtli*, es el producto del arte del *tlahcuilo* —el *ah ts'ib* para el ámbito maya—, “el pintor-escribano”, y del *tlatatini*, “el sabio, el maestro”, “el dueño de la tinta negra, la tinta roja, el que tiene los libros, el que los guarda...”, *tlileh, tlapaleh, amuxhuah, amoxeh*.¹ Para los antiguos mexicanos, leer y contemplar el libro era enterarse a través de imágenes, textos glíficos y la palabra de quienes los leían, que amplificaba de muchas maneras, con un lenguaje rico en metáforas, lo que se había propuesto transmitir. Se leía, nos dice Miguel León-Portilla, con o gracias a la palabra hablada y a la pintura que se ve, que se mira, en una relación oral-pictórica indisoluble.

El *amoxtli* guardaba relación con el palacio, la estera, el sitial, el linaje y el poder: era indispensable en la administración y en la reafirmación de la autoridad de los *tlahtoque*, e imprescindible era la consulta del *tonalámatl*, el libro de los destinos y de los días con el cual llevaban a cabo los registros calendáricos y astronómicos, interpretaban sus destinos y seguían sus complejos rituales; en sus libros se hablaba de los dioses y las formas de adorarlos y otras muchas cosas más. También para los *macehualtin*, el pueblo, tenían importancia porque en las fiestas, al son de los tambores, el *huehuetl* y el *teponaztli*, y las flautas, se cantaba lo que se leía en los libros. León-Portilla nos dice que también existían el *cuicámatl*, “libro de los cantos”, y el *temicámatl*, “libros de los sueños”, y otros que evocaban “la antigua palabra”, la *huehuehtlahtolli*.

En los primeros años después de la Conquista se quemaron y destruyeron los libros y las bibliotecas, como durante la que-

ma que protagonizó fray Diego de Landa en Yucatán y la destrucción de la biblioteca de Tezcoco: sólo 15 códices prehispánicos sobreviven. Pero el gran número de libros coloniales existentes —cerca de 500— representa el intento de resarcir la pérdida; así, el antiguo *tlahcuiloyan*, “el lugar donde se escribe y se pinta”, se transformó en el *scriptorium* donde los *tlahcuiloque*, pintores-escribanos, pintan el *Códice Mendoza* por encomienda del virrey Antonio de Mendoza, quien quería informar a Carlos V sobre la historia y la cultura de los mexicanos; donde se escriben textos en náhuatl, maya, quiché y otras lenguas, redactados con alfabeto —el *Popol Vuh*, *Los anales de Tlatelolco*—; donde se elaboran libros con pinturas y con textos en castellano y náhuatl como el *Códice Florentino* de fray Bernardino de Sahagún y sus informantes del Colegio Imperial de Santa Cruz de Tlatelolco, “extraordinario experimento en el encuentro de culturas”. Ahí se formaron grupos trilingües porque hablaban náhuatl, castellano y latín y se emprendió el rescate de la antigua tradición indígena, como la transcripción de cuarenta *huehuehtlahtolli*, testimonios de la antigua palabra.

Para responder a sus preguntas sobre la significación y empleo de los códices, León-Portilla propone acercarse a ellos tomando en cuenta el binomio oralidad-pintura, en cada uno de los diferentes contextos espacio-temporales, el ámbito nahua, mixteco y maya durante la época prehispánica y el siglo XVI. “Yo canto las pinturas del libro”, canta un poeta náhuatl anónimo para resaltar la potencialidad semántica de la oralidad, las pinturas y los signos glíficos, que León-Portilla compara con la potencialidad de lectura de nuestros cd-rom como soportes de almacenamiento, preservación, trans-

1. *Códice Florentino*, vol. 1, libro III, f. 39r.

misión, intercomunicación y difusión de conocimientos, además de permitir muchas posibles lecturas.

Sobre los códices elaborados ya bajo el dominio español, León-Portilla advierte, críticamente, que son producto del trasvase de la oralidad, las pinturas y los signos glíficos a un soporte tan distinto como el de la escritura alfabética. “Luminosa prisión del alfabeto”, llamó Ángel María Garibay a ese sistema de imágenes y sonidos que tuvo que ser alterado por la escritura lineal alfabética, como en la *Historia tolteca-chichimeca* y los códices *Plotzin*, *Quinantzin* y *Xólotl*, por citar algunos de los ejemplos nombrados por León-Portilla y en los cuales aparecen pinturas y glifos acompañados de textos escritos con el alfabeto, muchos de ellos en lengua indígena y representaciones glíficas de nombres de lugar y de persona acompañados de “transliteraciones” alfabéticas. Para León-Portilla estos códices son “documentos mestizos” en los cuales es patente el proceso del paso de la antigua tradición pictográfica a esa luminosa prisión del alfabeto.

León-Portilla aconseja no olvidar el binomio oralidad-pintura para realizar modernas “lecturas” de los códices, sin dejar de relacionarlos con los textos indígenas recogidos por tradición oral, y observar evidencias externas como el registro alfabético y la aparición de tradiciones paralelas en las diferentes lenguas y culturas mesoamericanas y sus nexos con objetos o monumentos arqueológicos. También hay que atender las evidencias internas de la coherencia estructural, estilística y semántica del texto en cuestión, en función de la cual podrá valorarse su pertenencia o no al tejido cultural indígena. En este punto, León-Portilla se detiene para explicar los procesos de hermenéutica crítica y los problemas que se susci-

tan cuando se hacen lo que él llama “lecturas líricas”, de las cuales presenta ejemplos.

Para responder a la pregunta ¿quiénes son los investigadores cuyos enfoques y contribuciones han influido más en nuestras pesquisas contemporáneas?, León-Portilla revisa diversos acercamientos a los códices desde los primeros años después de la conquista hasta los estudios contemporáneos más recientes. Se detiene en “cuatro grandes momentos” en que se hicieron importantes aportaciones al conocimiento de los contenidos de libros con los investigadores Alfonso Caso, Karl Antón Nowotny, J. Eric S. Thompson y Yuri Valentinovich Knorosov. Nos ofrece una muy erudita relación de estudios y estudiosos que se ve enriquecida por las fichas bibliográficas presentadas en los pies de página, por la reseña de las colecciones Kingsborough, Graz y Fondo de Cultura Económica y por la de los catálogos de códices existentes que incluye en un apéndice. Dice León-Portilla que no podría mencionar los nombres de todos los que han ingresado en los últimos años en este campo de estudio “y es de esperarse que el número habrá de acrecentarse”.

Después de presentado su objeto, esto es, los códices, y revisado lo que se ha dicho de ellos, León-Portilla llega a su propósito original: revelarnos las potencialidades semánticas de los códices a través de la lectura de una página de cada uno de los siguientes seis códices: la primera lámina del *Tonalámatl de los Pochtecas (Códice Fejérváry-Mayer)*, el *tonalpohualli* de la lámina 4 del *Códice Borbónico*, el *Xoconochco* de la lámina 25 de la *Matrícula de Tributos*, el folio 46r del *Códice Telleriano-Remense*, la lámina 74 del *Códice Maya de Dresde* y la 48 del código mixteco conocido como *Vindobonensis Mexicanus I*. Hay que destacar la extraordi-

naría calidad de las ilustraciones con que León-Portilla apoya su propuesta.

Para la lectura de cada lámina, León-Portilla da los datos generales del manuscrito (procedencia, lugar donde se encuentra, descripción física, semejanzas con otros manuscritos, posible referencia con fuentes escritas, etc.). Para abordar los contenidos semánticos ofrece explicaciones sobre el tema o asunto del códice (el espacio y el calendario en el caso del *Tonalámatl*, aspectos económicos, administrativos y tributarios en cuanto a la *Matrícula*, aspectos históricos como la “Guerra del Mixtón” respecto al *Telleriano-Remense*, el registro calendárico astrológico y meteorológico del códice maya e información genealógica relativos al códice mixteco). Después, procede a describir todas las figuras que se pueden observar en la página, tratando de leer explicando, en lo posible, su significación en el contexto de la página de forma integral, lo que incluye asignar valores semánticos al color.

Con una “invitación más que conclusión”, puesto que mucho queda aún por investigar en torno a los códices, León-Portilla termina su libro. Para los que nos ha interesado el estudio de estos manuscritos, *Códices. Los antiguos libros del nuevo mundo*—además de proponer una forma de acercamiento basada en el binomio oralidad-pintura— representa el punto medio entre los estudios generales de difusión y los estudios especializados. Para los interesados en el estudio de nuestro pasado prehispánico, se ratifica su importancia como fuentes insoslayables. Para el lector no especializado, es una lectura muy placentera, interesante e ilustrativa. Para todos, es un regalo, generoso, de la vida de estudio, análisis y reflexión de Miguel León-Portilla dedicada a la palabra en el México antiguo.

Con una alusión a estos libros en un poema náhuatl, León-Portilla cierra su obra. El poema que cita concibe al supremo Dador de la vida como un *tlahcuilo*, porque cuanto existe en la tierra, en realidad, dice, está pintado e inscrito en un *amoxtli*, porque el mundo está pintado y sólo existe en su portentoso libro:

Con flores, Dador de la vida
Con cantos das color,
Con canto sombras
A los que han de vivir en la tierra.

Después pondrás fin a águilas y tigres.
Sólo en tu libro de pinturas vivimos
Aquí sobre la tierra.²



***Estudio, devoción y belleza.
Obras selectas de la pinacoteca
universitaria. Siglos xvii-xx***
de Eduardo Merlo y Velia Morales

México, Benemérita Universidad Autónoma
de Puebla, 2002.

por

ROGELIO RUIZ GOMAR

Como se señala desde el subtítulo, el núcleo principal del libro que nos ocupa tiene el propósito de ofrecer una selección de la rica colección de pintura que forma parte del patrimonio artístico que guarda la Benemé-

2. Del manuscrito de los *Romances de los señores de Nueva España*, f. 35r.

rita Universidad Autónoma de Puebla. Dicha pinacoteca está compuesta por más de 400 obras, la mayoría de las cuales pertenecen al periodo virreinal, pero las hay también del siglo XIX y aun de principios del XX. Abre el libro con una "Presentación" y dos "estudios introductorios" que, aunque breves, resultan muy útiles y esclarecedores para la comprensión del material, pues es ahí donde los autores del estudio, Eduardo Merlo y Velia Morales, advierten al lector sobre lo que debe esperar en torno al contenido del libro y le indican cómo organizaron el material. El primer ensayo, realizado por Velia Morales, arroja valiosa luz sobre la historia de dicha colección, informando paso a paso de las etapas y vicisitudes que ésta fue experimentando hasta alcanzar su formación y quedar incorporada al patrimonio universitario. Revisión en la que merece destacarse el oportuno señalamiento de que los fondos de la pinacoteca universitaria proceden básicamente de dos colecciones poblanas que, formadas de manera paralela, se terminaron juntando en 1937: la que atesoraba el Colegio del Estado, constituida por las pinturas que existían en los colegios jesuitas, y la conformada con las piezas que se reunieron de los conventos suprimidos tras la aplicación de las Leyes de Reforma, en 1861, conjunto que se adjudicó a la Academia de Bellas Artes de Puebla (fundada desde 1813). Tiene mucha razón esta autora cuando señala que la colección resulta la más importante y numerosa en el estado de Puebla, pero creo que la debería haber puesto en su verdadera perspectiva asentando que sólo queda a la zaga del rico acervo pictórico —igualmente con obras que van del siglo XVII al XX— que se concentró en las galerías de la Academia de San Carlos en la ciudad de México. Y es que si, como sabe-

mos, buena parte de la mejor pintura con que cuentan algunas instituciones culturales o que se exhibe en los museos que desde principios del siglo XX se fueron abriendo fuera de la ciudad de México procede de ese fondo de la Academia de San Carlos, no es menos cierto que la gran excepción resulta, precisamente, este acervo de la ciudad de Puebla, lo que en buena medida se explica en razón de la importancia que como centro productor de arte alcanzó la dicha ciudad de Puebla desde el periodo virreinal, como nos lo deja saber el hecho de que desde muy temprano contara con una vigorosa escuela propia de pintura, muchos de cuyos maestros competían abiertamente con los que trabajaban en la capital, y el de que desde el siglo XIX en ella surgieron importantes coleccionistas.

De igual valía es el ensayo de Eduardo Merlo intitulado "Los motivos del arte en el acervo novohispano", texto en el que el autor nos obliga a tomar conciencia del complejo mundo que servía de fondo a las expresiones artísticas de ese periodo, al recordarnos que éstas descansaban en motivaciones devocionales y didácticas, antes que en afanes meramente estéticos; y es que con frecuencia pasamos por alto que cada uno de los cuadros ejecutados en el periodo virreinal, además de haber sido hecho a solicitud expresa de un cliente y para un sitio específico, contiene un mensaje y obedece a intenciones muy propias, motivaciones acaso poco comprensibles para nosotros, hoy en día, pero que eran totalmente lógicas en sus circunstancias, hasta el punto de que son ellas las que explican, en buena medida, su razón de ser.

Viene luego la presentación de las obras que fueron consideradas las más importantes del acervo. Basta una ojeada rápida al índice de esta sección para adivinar los proble-

mas a los que se enfrentaron los autores a la hora de organizar un material que de entrada se ofrecía tan rico y heterogéneo, tanto en la variedad de tipos de obras que la conforman, como en la calidad de las mismas. Sea como fuere, al verse en la penosa tarea de decidir qué cuadros incluir y cuáles no, a fin de ofrecer con ellos una selección que fuese suficientemente representativa, advirtieron que el punto de la autoría era una buena base para comenzar, pues de manera casi natural el material se podía presentar en dos grandes bloques: obras de autores conocidos —sea porque los cuadros ostentaran firmas o porque se dispusiera con alguna atribución—, y obras anónimas. Bastaba con separar las obras de esa manera para tener en el primer grupo, automáticamente, la lista de los principales autores representados en la colección. Y es que no parece estar de más recordar que en la pinacoteca universitaria se guardan obras —firmadas o atribuidas— de buena parte de los más destacados pintores que florecieron durante el virreinato en las ciudades de México y Puebla: José Juárez, Cristóbal de Villalpando, Francisco Martínez y Miguel Cabrera, en el primer caso, y de Conrado, Borgraf, Tinoco, Jerónimo de la Portilla, Pascual Pérez, Bernardino Polo, Luis Berruero, José Ortiz, los Talavera, José Joaquín Magón, Miguel Jerónimo Zendejas, Manuel Caro, José Mariano de Lara, Manuel López Guerrero y José Rodríguez Alconedo, en el segundo; y que, por si fuera poco, aún cuenta con obras de afamados pinceles activos en el México independiente y moderno, como Manzo, Agustín Arrieta, Daniel Dávila y el padre Gonzalo Carrasco. Pero cabe observar que, para la presentación de ese primer grupo, Merlo y Morales optaron por colocar a los autores en un orden cronológico, el cual, entre los

diferentes criterios que pudieron haber tomado (por orden alfabético, por escuelas, etc.), parece ser el más adecuado, especialmente por tratarse de un trabajo auspiciado por una institución académica, pues, sin dejar de poner cierto énfasis en las personalidades aisladas, abre la posibilidad de armar, con grandes trazos, una visión amplia del desarrollo que fue experimentando el quehacer pictórico en el virreinato de la Nueva España, en lo general, y, por la naturaleza de la mayor parte de los materiales reunidos, el desarrollo que esta disciplina alcanzó en la importante ciudad de Puebla, en lo particular; como ocurriría, pongamos por caso, si frente a un rompecabezas al que le faltan piezas, alcanzáramos a formarnos una idea de su contenido al conseguir armar algunas partes aisladas.

Importante en calidad y número es, también, el lote de obras de autor desconocido. Para la selección de éstas, y ante la dificultad de ponerlas en relación con los artistas conocidos, o de insertarlas en el contexto histórico, estilístico o regional que les correspondiese, los autores debieron tomar en cuenta el interés que presentaban y la calidad que exhibían, pero es fácil advertir que prefirieron optar por hacer grupos que, de acuerdo con aspectos de escuela, tema, género o técnica, facilitaran su manejo. Así, hay un apartado para las obras europeas; apartados distintos para las que se ocupaban de asuntos del Antiguo Testamento, de advocaciones marianas y de representación de los ángeles o de santos patronos; otros más para los retratos, ya fuesen de los benefactores del colegio o de miembros destacados de la Compañía de Jesús, etc., y aun existe una entrada para la única obra de arte plumario en la colección.

En términos generales, la selección que

nos ofrecen los autores es acertada, por cuanto que en ella encuentran cabida las obras más importantes, firmadas o no, que existen en el acervo. Difícilmente podría eliminar alguna obra de las que han quedado incorporadas, pero, como en todo proyecto humano, en el que no hay forma de suprimir el gusto o las inclinaciones personales, quizá yo hubiera añadido alguna que otra obra más; por ejemplo, entre las pinturas con autor habría incluido alguno de los cuadros con pasajes de la “Vida de la Virgen” firmados por Espinosa, un artista acaso de segunda línea que hasta ahora ha pasado prácticamente inadvertido, pues no podemos descartar que dentro de sus modestos alcances también hubiese contribuido al desarrollo de la pintura que se hacía en Puebla hacia finales del siglo xvii. O, entre las obras anónimas, la que representa al *Señor de Burgos*, por tratarse de una de las poquísimas representaciones con que contamos de esa imagen que gozara de cierta veneración en el ámbito novohispano.

En el caso de los cuadros que ostentan firma, en cada “entrada” se ofrece una semblanza del pintor correspondiente. Expurgadas de aquí y de allá, el lector encontrará las principales noticias de carácter biográfico (nacimientos, matrimonios, hijos, testamentos, defunciones, etc.), así como una breve relación de sus cuadros más importantes. En este acarreo de información radica una de las virtudes de este libro, pues las más de dichas noticias andaban desperdigadas en textos o artículos poco asequibles que, por lo mismo, estaban al alcance sólo de los estudiosos. Lo que sí debemos reclamar es que al llegar al o a los cuadros de dichos autores que forman parte de la colección universitaria, el registro hubiese quedado en la simple mención de ellos, sin el menor asomo de

descripción o de valoración. Hubiera bastado un párrafo o unas líneas para decir algo en relación al lenguaje formal (dibujo, composición, color, características de los tipos o de los paños empleados, etc.) presente en las obras seleccionadas, o haber incluido alguna reflexión sobre el sitio que ocupa ese cuadro en el conjunto de la obra del pintor, o dentro del panorama general de esta disciplina artística en la Nueva España. Y no obstante que existe el compromiso —por parte de la institución y de los autores— de seguir estudiando este material y de entregar un catálogo más acabado de la colección, con más rigor y extensión, y pese a que el libro que ahora nos entregan está concebido como una obra de difusión y se dirige al público en general, no a los especialistas, pienso que los autores desperdiciaron una magnífica oportunidad de caminar en esa dirección y desde este libro “empezar a abrir boca” con las piezas selectas del acervo, tanto más cuanto que de esa manera se justificaba la inclusión de éstas y no de otras obras en su selección, y no creo equivocarme al pensar que, en general, el público hubiera agradecido esa guía para empezar a hacer su propia apreciación.

Y ya que entramos en el terreno de los “hubiera”, creo que hubiera sido muy útil la inclusión de un selecto apéndice documental para comenzar a transcribir alguno de los listados o inventarios que se citan a lo largo del trabajo, como, por ejemplo, la lista de las pinturas que, procedentes de los conventos clausurados, ingresaron a la Academia de Bellas Artes de Puebla en 1861; o la relación de las otras 125 obras del Colegio del Estado que en 1937 pasaron a la custodia de la Academia. Y siguiendo en el terreno de los deseos, quizá hubiera sido oportuno incluir algunas de las pinturas que desde hace ya

varias décadas andan algo desperdigadas en el Teatro Principal y otros sitios, salvo que —y perdón por mi ignorancia sobre la situación legal de las mismas— no pertenezcan ya al patrimonio universitario.

En otro tipo de consideraciones, es preciso reconocer que el libro que nos ocupa vale tanto por el contenido como por su presentación. Al buen nivel de los textos corresponde la magnífica calidad del material fotográfico reunido, y a ello se suma el buen diseño editorial que, acorde con los tiempos que vivimos, concede gran importancia a las imágenes. Y es que no sólo el material fotográfico es excelente, sino que, tratándose de una colección de pinturas, se agradece el esfuerzo que debió significar el que todas las reproducciones fuesen a color. Vale la pena resaltar esa conjunción de textos e imágenes, pues no siempre se consigue; todos hemos tenido alguna vez en las manos libros con buenas fotos pero textos huecos; y es que, con más frecuencia de lo que fuera deseable, se han publicado libros con meros afanes de “presencia institucional” o con fines abiertamente comerciales, en los que se ha sacrificado la seriedad y pertinencia del contenido en aras de una presentación “bonita” o lujosa de libros en que tal pareciera que no importa que los textos no digan nada útil, pues, finalmente —alguien parece haberlo decidido de antemano—, no son para leerse sino para que se vean bien en algún librero de la sala o del estudio. Debo agregar que el formato escogido tiene su atractivo, por más que al ser casi cuadrado no es muy fácil de manejar (ni de guardar en el librero). Tengo finalmente otro “pero” o desahogo que no me quiero guardar, que es al mismo tiempo un reclamo y una recomendación a los diseñadores gráficos: ¡dejen las notas al pie de página! Pareciera que no han terminado de

entender que es una verdadera tortura para el lector tener en cada caso que ir a buscar al final de los capítulos o al final del libro las referencias correspondientes. Con más prepotencia que con argumentos, los diseñadores gráficos han exagerado al defender su parcela, pero por lo que se ve o no son asiduos lectores o son muy egoístas, ya que en su búsqueda de conseguir que se vean “limpios” los textos que deben publicar, les estorban las notas, y no se les ocurre otra cosa que mandarlas juntas a otra parte —afortunadamente no a la basura—, lo cual es una verdadera falta de respeto y de consideración, tanto para los autores como para los receptores de los libros que ellos manufacturan, sacrificando el esfuerzo de los primeros y sometiendo a su capricho la comodidad de los segundos. El libro que nos ocupa es un ejemplo más de cuán extendida es ya lamentablemente esa moda que amenaza con establecerse como norma, sin que nadie haga nada para impedirlo.

Con todo, el balance, al final, es más que bueno. Gracias al esfuerzo de los autores y al decisivo apoyo de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, contamos con un libro que nos ofrece, en varios niveles de lectura, la posibilidad de conocer y disfrutar un acervo que, estoy seguro, no ha sido debidamente aquilatado. Sirvan estas líneas, además, para resaltar la importancia de elaborar este tipo de trabajos que contribuyen a dar pasos verdaderamente significativos en la aún incompleta tarea de registrar nuestro patrimonio artístico y cultural, el cual, por ser tan rico y variado, está en permanente riesgo de desaparecer frente a nuestros ojos por causa del tiempo, de los desastres naturales, del saqueo, de la indolencia de las autoridades (in)competentes, y de nuestra propia apatía. Felicitamos, pues,

a todos los que hicieron posible que este libro saliera a la luz, el cual, ni duda cabe, está llamado a convertirse en la referencia obligada de estudio y consulta para todos aquellos que quieran o necesiten acercarse al rico acervo que guarda la BUAP, la calidad de cuyas obras puede ser heterogénea, pero no por ello es un conjunto indigno de nuestra atención. Y si es cierto aquello de que sólo se ama lo que se conoce, este libro es el vehículo ideal para que todos, estudiosos y público en general, tengamos la posibilidad de conocer y entrar en contacto con las piezas más selectas de esta rica colección. La custodia, el estudio y la difusión de la misma son tareas que deben significar una enorme responsabilidad para la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pero no es menos cierto que con el cumplimiento de esas encomiendas se gana el reconocimiento y la gratitud de los poblanos y de todos los mexicanos en general. En el “Mensaje” introductorio con el que abre el libro, el doctor Enrique Doger, rector de esa casa de estudios, expresa su satisfacción y reconoce el privilegio de haber contribuido a dar a las prensas el libro que nos ocupa, declaración que debe tomarse como una prueba de que las autoridades y personal académico de la misma han asumido con seriedad ese compromiso.



ABCDF. Diccionario gráfico de la ciudad de México

Cristina Faesler Bremer (ed.)

México, Editorial Diamantina, 2001, 1504 pp.

por

PETER KRIEGER

ABCDF es un libro que pesa varios kilos, circula en un tiraje de quince mil ejemplares y contiene dos mil imágenes (seleccionadas de un total de veintitrés mil) de la mega-ciudad de México. Aparentemente, la opulencia del libro refleja la mega-dimensión de esta ciudad. Pretende ser, según su editora Cristina Faesler Bremer, un “diccionario gráfico”, porque el abundante caos de imágenes se presenta ordenado bajo un esquema alfabético de quinientos veinticinco tópicos. Después de dos años de investigación, Faesler y su equipo pusieron a la disposición del público mexicano un material espléndido para estudiar la fenomenología de la mega-urbe mexicana. Introdujeron un discurso visual que se distingue claramente de otros estudios sobre la ciudad de México, como el catálogo *Asamblea de ciudades* (1992), coordinado por Alfonso Morales Carrillo, o los ensayos antropológicos y sociológicos acumulados por Néstor García Canclini en *Cultura y comunicación en la ciudad de México* (1998), entre otros más. Como casi todos los intentos por acercarse a las realidades múltiples, contradictorias y por supuesto estimulantes de la mega-ciudad de México, también este diccionario presenta sólo facetas y fragmentos, sin intentar ni lograr siste-

matizar el entendimiento del fenómeno “megalópolis” en su condición específica mexicana.

Es notoria la dominación de la imagen frente al texto. En grandes letras, sobre fondos de color, los cuarenta y cinco textos de varios autores, de todas las épocas, interrumpen la inundación de imágenes. Mientras en muchos casos los autores utilizan —para no decir abusan de— las imágenes para aligerar sus textos secos, *ABCDF* invierte este principio. Para imprimir una dimensión intelectual al proyecto visual, incluyeron un glosario y algunos fragmentos de textos. Éstos aparecen sin mencionar a los autores, cuyos nombres están escondidos en el apéndice. Tal vez este descuido intencional refleja el anonimato de las personas en la megalópolis, en la cual también un autor de *best-sellers* de anécdotas urbanas como Carlos Monsiváis se disuelve. El desequilibrio entre texto e imagen, posiblemente, también expresa la estupefacción de una joven generación chilanga de artistas y diseñadores que no es capaz de desarrollar conceptos analíticos para entender su propio ambiente. Lo que cuenta es el empaque gráfico de la fluidez de imágenes; no importa la interpretación de ellas.

Esta condición no se explica por una regresión colectiva y generacional de la capacidad cerebral, sino simplemente por una moda anacrónica del diseño editorial. Al inicio de los años noventa, Rem Koolhaas y Bruce Mau revolucionaron el diseño de libros sobre arquitectura, cultura urbana y *life styles*, montaron choques gráficos de fotografías manipuladas, estadísticas y frases filosóficas, todo acumulado en libros de gran tamaño y enorme peso. Lo que Koolhaas demostró en su autobiografía profesional *S, M, L, XL* (Rotterdam, 1995) fue copiado

posteriormente en México por su ex alumno Fernando Romero en el libro *ZMVM* (México, 2000), y ahora se repite en *ABCDF*. Las series de fotografías de la entrada “Neza” del diccionario visual (p. 690), o la yuxtaposición múltiple de “ventanas” (pp. 1218-1221) comprueban que una innovación del diseño producido en Londres y Rotterdam hace una década todavía es vendible como el último grito de la moda en México. Sin embargo, ¿este acto de globalización unidireccional se explica por el miedo de arriesgar verdaderas innovaciones?, ¿o son las presiones de comercialización lo que hizo a Cristina Faesler y su equipo recurrir a estándares visuales ya ampliamente comprobados a nivel internacional?

Peor aún, la comparación con el omnipresente discurso global de Koolhaas revela debilidades conceptuales de *ABCDF*. El *show* visual de Koolhaas sí está fundado en profundas, inteligentes e incluso cínicas reflexiones sobre la condición de nuestra cultura de las ciudades; pero la lectura de *ABCDF* se agota en el principio de la acumulación de datos visuales. Es un libro hecho para una generación estéticamente educada por el *zapping* entre los cientos de canales televisivos, es decir por la fragmentación de la percepción y la reflexión interrumpida. Aún más, el saltar entre las dos mil entradas visuales del libro-diccionario está limitado por el cansancio del lector sobreexcitado por las asociaciones infinitas.

Sin duda, la descontextualización libertaria de imágenes megalopolitanas en *ABCDF* sorprende y estimula; ¿pero en qué direcciones se desarrolla el entendimiento del lector? ¿Cuál es el potencial epistemológico de las imágenes? El ejemplo del logotipo de la compañía estatal “Luz y Fuerza” (p. 596) revela una posible respuesta para-

digmática. Esta gráfica compuesta por un rayo y dos letras evoca el espíritu de los héroes de ciencia ficción como *Flash Gordon* o *Spiderman*; de esta manera la compañía demostró su contemporaneidad a nivel de la cultura popular. Fue un producto efectivo y afectivo de autopromoción. Surge, entonces, la pregunta sobre si hoy en día, en que se discute la privatización de la electricidad en México, este rayo todavía cumple con su función de expresar “fuerza” estatal, o nada más queda una reliquia de tiempos pasados, impotente frente a los logotipos de las empresas privadas. En el libro, el logotipo aparece como signo sin historia. Los autores no mencionan el diseñador, ni los contextos histórico y estéticos (p. 1325). Sin explicación, el signo se reduce a un objeto descontextualizado y extraño. Aquí los caminos del entendimiento terminan y el lector cambia la página para ver el siguiente estímulo visual. No quiero reclamar una sobre-explicación, que también puede limitar la lectura de la imagen, pero sí una ayuda epistemológica a través de la información básica.

El caso de “Luz y Fuerza” es característico de la construcción del libro *ABCDF* y evoca la reflexión sobre las codificaciones sociales, culturales y psicológicas de la lectura de imágenes. ¿Hacia dónde llevan los procesos de percepción y evaluación? ¿Estimulan al lector megalopolitano para revisar su propio ambiente vital y, en consecuencia, comprometerse más con ello? ¿O, paraliza la cantidad de imágenes al lector tanto como al televidente frente al bombardeo visual desde la pantalla? Estos cuestionamientos de una sociología de la imagen en la actualidad faltan en *ABCDF*, y probablemente con cierta razón: porque no sólo es muy *chic* para la joven generación estadounidense sustituir el compromiso por *coolness*, sino también por-

que la negación es una actitud común de una sociedad que se debería enfrentar con tan serios problemas sociales y ecológicos como se ven en la ciudad de México. Muchas situaciones características de estos problemas están ausentes en *ABCDF*, como las predominantes autoconstrucciones en las periferias anchas de la ciudad.

El caos creativo del desarrollo urbano en México sólo aparece en pocas ocasiones, como por ejemplo en la fotografía aérea del mercado informal de Tepito (p. 1066), una estructura de creatividad colectiva hecha sin urbanistas frente a una imposición modernizadora de los años sesenta, el mercado edificado en concreto armado. Otro tema de importancia sociocultural para la megalópolis actual, la seguridad, está presente en dos entradas, “cabina” (p. 180) y “malla” (p. 600). Estas fotografías habrían permitido una reflexión seria sobre la erosión de lo público y el aislamiento espacial en la mega-ciudad. Las cabinas de vigilante de calles cerradas y las mallas son ya fenómenos omnipresentes e indicadores de altas tensiones sociales; pero las fotografías presentadas confirman más su cotidianidad y no su función desastrosa para el metabolismo ciudadano.¹

Un aspecto muy interesante que surge de la lectura de *ABCDF*—y también de su exposición en el Palacio de Bellas Artes, entre marzo y junio de 2002— es la transformación de los objetos cotidianos de la ciudad en objetos estéticos autónomos, que además

¹ Véase al respecto Peter Krieger, “Desamores a la ciudad-satélites y enclaves”, en *XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Amor y desamor en las artes*, Arnulfo Herrera (ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, pp. 587-606.

cuestionan seriamente la existencia de las artes plásticas tradicionales. Mientras una obra de arte actual tiene que luchar con su no comunicabilidad o simplemente con su encarcelamiento en las galerías aisladas, la urbe misma cada día produce una cantidad impresionante de formaciones estéticas. El *minimal art* de puertas de aluminio (pp. 890 y ss.), el *arte povera* de parches que tapan una coladera (p. 771) y el *neo-constructivismo* de las cajas en la Central de Abastos (pp. 12-15) son, en mi opinión, las verdaderas vanguardias estéticas en la cultura actual megalopolitana, y no los intentos frustrantes del arte actual de ser “absolutamente moderno”. Felicito a los autores de *ABCDF* por este esfuerzo de romper las fronteras tradicionales entre arte “alto” y “popular”, porque todas las articulaciones visuales en el ambiente de la mega-ciudad merecen la atención de la investigación estética. Sólo es una pena que a los doscientos cincuenta artistas que colaboraron en el proyecto *ABCDF* no se les ocurriera incluir el fenómeno globalizador e impactante de los *graffiti*.

Uno de los artistas, Pedro Friedeberg, expone —al estilo de M.C. Escher— en las guardas del libro el motivo que alentó *ABCDF*: la confusión del laberinto urbano con las letras que intentan sin éxito ordenarlo. Como ya ha demostrado la vanguardia artística de los años veinte, el montaje de choques visuales es la manera adecuada para

capturar el caos inentendible de las grandes metrópolis. Así, chocan los motivos, las perspectivas, los enfoques u otras manipulaciones de las fotografías en el libro; como, por ejemplo, la combinación de una vista aérea del Palacio de los Deportes (p. 738) con una fotografía detallada de una paleta (p. 740), ambas formas redondas. Este salto de escala sí aguza la percepción de la opulencia y riqueza visual que se encuentra en la mega-ciudad de México.

Si hay un resumen de la lectura de *ABCDF*, es la comprensión de que la ciudad misma es la obra de arte más diversa y divertida, interminable y siempre exigente. Sus rupturas visuales, visibles en las entradas “edificio” (pp. 354-355), con los muros desnudos, negando cualquier contextualidad, y “espectacular” (pp. 368-371), con la contaminación visual, a veces surrealista, de letras y andamios, sirven para un proyecto de educación estética. En la última entrada del diccionario *ABCDF*, “zoom” (pp. 1294-1296, y glosario, p. 1361), los autores utilizan un instrumento óptico para homenajear su objeto de estudio, la ciudad de México. Con la distancia reflexiva de una vista aérea surge el marco que da sentido a todo este megacollage fotográfico llamado *ABCDF*. Su “asociación libre y lúdica de ideas” (p. 9) merece la atención de muchos lectores con mentalidad abierta. Sería lamentable que *ABCDF* se limite a fungir como *coffee table book* de la generación X.