

Diana Magaloni Kerpel. *Los colores del Nuevo Mundo. Artistas, materiales y la creación del Códice florentino*. Hong Kong: UNAM / Getty Research Institute, 2014; 68 pp.

Pensar que la imagen ilustra es asumir que lo pictórico carece de lenguaje y que su presencia al interior de un texto es puramente didáctica o complementaria. Desde la institucionalización de la escritura y, más aún, después de la invención de la imprenta, el prestigio de la letra escrita o impresa no ha conocido parangón. Todo el que quiera tener voz en Occidente debe comunicar sus ideas por escrito: sucedió en la antigüedad, continúa en el presente. El ámbito de la investigación no es la excepción: toda fuente que se pretenda perdurable debe pasar por el tamiz de lo escrito. Este hecho ha dejado al margen los estudios que ponderan el poder de las imágenes al interior de un documento. De allá la pertinencia de Cuauhtémoc Medina al decir, en el prólogo a la investigación emprendida por Diana Magaloni Kerpel en torno a las imágenes del *Códice florentino*, que “la autoridad que tiene para la historia de Occidente el documento escrito ha afectado en particular a los increíblemente ricos y creativos manuscritos pintados del siglo XVI en la Nueva España” (IX).

El *Códice florentino* fue un documento completamente innovador para su tiempo y, aún hoy, se trata de una *rara avis*. No hay muchos ejemplos de un trabajo tan heterogéneo y a la vez tan integrado como éste: un documento trilingüe — castellano, latín y náhuatl — en el que una lengua indígena es puesta en escritura alfabética; un documento que le da un lugar central a las pinturas que mezclan técnicas traídas de Occidente y otras que ya se utilizaban en América en la elaboración de códices, pero que además “establecen su propio programa simbólico e iconográfico” (IX); un documento cuyos principales autores, descontando a su director, Bernardino de Sahagún, fueron indígenas que — intencionalmente o no — dejaron no sólo el relato *en voz*, sino también indelebles marcas de la intervención de imágenes plenas de cosmovisión. Y es eso justamente lo que el trabajo de Magaloni Kerpel pretende hacer notar: que las imágenes del código tienen algo

que contar; que en ellas se cifra una historia que corre paralela a la del manuscrito; que, si bien ambas se encuentran y se corresponden, también se modifican y critican. Todo esto desde un enfoque verdaderamente interdisciplinario que no teme rebasar las fronteras de la especialización. Magaloni Kerpel trabaja de cerca con científicos, antropólogos e historiadores con el fin de restituir la “complejidad de la tarea de los pintores indígenas, llevada a cabo mientras batallan por evitar el exterminio de la civilización por los europeos y por crear un fecundo camino para su propia tradición artística, epistemológica e histórica” (X).

Al prólogo de Cuauhtémoc Medina y a dos breves presentaciones — más institucionales — de las autoridades del Getty Institute y de la UNAM, los sigue el estudio propiamente, el cual, pese a su brevedad, es rico en hipótesis y contenidos además de presentarse de manera amable para el lector, con una escritura clara y una edición impecable (desde la tipografía de los textos hasta la calidad y disposición de las imágenes). Magaloni Kerpel divide su libro en dos partes: en la primera sitúa en contexto el *Códice florentino* y sus imágenes, además de poner sobre la mesa un par de preguntas, mientras que en la segunda desarrolla sus hipótesis y argumenta, naturalmente, en favor de ellas.

Los colores del Nuevo Mundo comienza con una descripción del material de trabajo — “La *Historia general de las cosas de Nueva España*, conocida también como el *Códice florentino* (ca. 1575-1577) es una obra enciclopédica en 12 volúmenes” (1) — y cuenta la historia del manuscrito, haciendo hincapié en los pintores que intervinieron en su elaboración y arrojando desde ahí las primeras luces de su investigación. Por ejemplo, sugiere que, más allá de los pocos nombres de colaboradores que menciona Sahagún en el prólogo al Libro 2, en el *Códice florentino* intervinieron muchos más: “Tal como se expone en este libro, participaron al menos 22 pintores nativos en la creación del *Códice florentino*. Eran expertos en la antigua tradición de consignar el conocimiento mediante pinturas — en náhuatl se les llamaba *tlacuilolli* —, a la vez que conocían bien la iconografía del Renacimiento europeo” (2).

Magaloni Kerpel — cuyo libro resulta interesante a especialistas y al público aficionado al tema — plantea, al final de uno de los primeros apartados de la primera parte, algunas de las preguntas que conducirán las investigaciones del libro: “¿Son las pinturas del *Códice florentino* simples ilustraciones del texto? ¿Están realizadas solamente para embellecer los manuscritos? ¿Por qué cambia el tono de los colores empleados y los pigmentos usados en cada libro? ¿Son estas pinturas, a pesar de su estilo europeizaste, alejado del estilo convencional indígena, tan significativas como lo eran las imágenes-texto de los antiguos códices mexicanos?” (9). Al respecto, ella responde con un ejemplo que pone de manifiesto que las imágenes al interior del manuscrito no siempre se relacionan con la columna de texto en castellano y que, en cambio, al menos en el caso que ella presenta — la pintura del dios Paynal — sí entablan un contacto directo con lo escrito en náhuatl, creando un diálogo al interior del documento que escapa por completo a las pretensiones de Sahagún y de los lectores occidentales. De acuerdo con la autora, esto pasa debido a que las imágenes tienen un punto de vista propio y no son meras representaciones o ilustraciones. Algo muy comprensible entre los pintores y escritores nahuas y que, en cambio, rehuía por completo a los lectores de Occidente. “La operación simbólica y cognitiva del texto náhuatl y de la imagen pintada es la de hacer ‘aparecer’ al *ixiptlah* de Paynal y no la de ilustrar o adornar un segmento de la información acerca de los dioses antiguos. Es decir, para los nahuas, el acto de pintar y la pintura misma tienen un estatuto diferente del que nosotros hoy conocemos” (12-13). Y para fortalecer esta hipótesis Magaloni Kernel echa mano, primero, de Alfredo López Austin y, más adelante, del trabajo etnográfico de Eduardo Viveiros de Castro. Tomando al primero es que define la palabra *ixiptlah* diciendo que “es un concepto complejo [que se utiliza] para referir tanto a objetos como a personas que pueden ser los representantes o sustitutos de alguien, incluso de un dios”, una “envoltura” (12), afirma más adelante. Y con ese antecedente y respaldada por el trabajo de Viveiros de Castro aventura que

en las ontologías amerindias “todo ser al que se le atribuye un punto de vista, será sujeto”; es decir, explica [Viveiros de Castro], “será sujeto quien se encuentre activado o ‘accionado’ por el punto de vista”. Además Viveiros de Castro señala que, como todo en la naturaleza comparte un espíritu que hace que todo esté animado, la diferencia entre seres se expresa y define por medio del cuerpo y los atavíos. Es decir, el concepto de “envoltura” es tan esencial como el de “punto de vista”, ya que es la forma exterior lo que lo define a un sujeto: “No se trata tanto de que el cuerpo sea una especie de ropa, como de que una ropa sea un tipo de cuerpo”. Desde esta perspectiva, algunas pinturas podrían entenderse como *ixiptlah*: una envoltura que tiene una forma determinada, iluminada con colores, una algo que posee ojos y por ello un punto de vista; estas pinturas serían sujetos activados y no objetos, como las concebimos en Occidente (13).

Es a partir de esta lectura de las imágenes como organismos independientes y con puntos de vista que Magaloni Kerpel teje fino y comienza a formular sus hipótesis más arriesgadas o – en términos de Cuauhtémoc Medina – más audaces sobre el *Códice florentino*. La primera de ellas sería la de la identificación y osadía de los autores que, partiendo de un texto clásico – presumiblemente la *Naturalis historia* de Plinio el Viejo, el cual se encontraba en la biblioteca del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco – crean, en el libro II del *Códice florentino*, un verdadero “Tratado nahua sobre pintura” con características muy particulares del “Nuevo Mundo”. No sólo, por supuesto, por su clasificación y descripción de los orígenes de los colores, técnicas y procesos, sino porque en las imágenes que aparecen en este apartado los rostros de los elaboradores no son cualquier rostro, son el rostro – propone Magaloni Kerpel – de los artistas y elaboradores originales:

Si se observa detenidamente, notamos que los pintores y sus ayudantes son individuos: cada uno tiene un rostro, una forma de acomodar su cabello y un vestuario particulares. Existen veinte pinturas mostrando la manufactura de algún color en el “Tratado sobre pintura”; en todas ellas observamos que las representaciones

de pintores son retratos. Es posible pensar que, siguiendo a Plinio el Viejo, los autores del “Tratado nahua sobre pintura” proporcionaron mediante sus retratos la lista de los grandes *toltecase* que realizaron el *Códice florentino* [...]. Mi opinión es que los artistas se muestran ante el lector de la misma forma en que Plinio presentó a los seguidores de Apeles: ellos son los *toltecase* de la Nueva España, herederos de la gran tradición del *in tllilli in tlapalli* (25).

Este ejercicio no sólo sería una muestra de ingenio, sino de una resistencia a lo europeo o, en todo caso, una asimilación multicultural que si bien bebe de las técnicas de Occidente también grita la permanencia de sus modos personales de representar. A esta propuesta le sigue una lista de los pintores que intervinieron en la elaboración del código. Para esto, Magaloni Kerpel hace un análisis de los trazos, los recursos gráficos y las narrativas utilizadas en cada una de las imágenes del código. Su investigación arroja que fueron 22 pintores, pero de los cuales uno fue maestro principal que se desplaza con comodidad entre las dos tradiciones de pintura — la Occidental y la prehispánica — y otros tres fueron autores, cuya “complejidad narrativa” y “ejecución” se diferencian de las del resto.

Magaloni Kerpel pone especial énfasis en el pintor que ella denomina “Maestro de ambas tradiciones”, pues es a partir de su osadía y su trabajo con ambas tradiciones de la pintura que llega a proponer imágenes completamente innovadoras y que aún hoy permanecen vigentes en su uso. Y no sólo eso, sino que en su trabajo se cifra también un mensaje mediante el cual se parece cuestionar el presente y poner en consideración y retrospectiva el pasado. Por ejemplo, sobre una extraña imagen de Quetzalcóatl que parece ser una ventana al tiempo mítico, Magaloni Kerpel se pregunta y reflexiona: “¿A quién va dirigida esta pintura? [...] ¿Quién era capaz de entender las sutilezas de esta imagen como representante de tiempos contrastantes y presencia de historias prefiguradas? La complejidad de la tradición *in tllilli in tlapalli* como método de registrar la historia con imágenes apenas comienza a revelarse” (34).

Lo que sigue en el libro es una genial hipótesis de la utilización del color en el *Códice florentino*, lenguaje mediante el cual parece también cifrarse un mensaje escondido. En este trabajo no sólo llama la atención el extremo rigor — se llevó a cabo un estudio analítico por parte de químicos especialistas de la Universidad de Florencia —, sino los resultados. Al respecto, Magaloni Kerpel adelanta que:

Tal vez una de las características más importantes de la investigación sobre el color sea que encontramos que en las pinturas se utilizaron tintes orgánicos hechos de plantas y pigmentos que tienen el mismo color. Es decir, los colorantes no se usaron para obtener con ellos colores diferentes a los que se pueden obtener con minerales. Así, parece que su empleo en las imágenes no está directamente relacionado con el tono, sino con su materialidad y proveniencia; esto implica que los colores, según su materia prima y su estado en la naturaleza, tienen un significado específico (35).

Los resultados de estos estudios se despliegan a lo largo de las páginas del libro, hasta su final, llegando a conclusiones políticas y culturales sumamente interesantes y las que elogia con mucho entusiasmo Cuauhtémoc Medina en su prólogo. Una de ellas, a partir de mirar la manera en que fueron pintados algunos dioses, es que “en el siglo XVI ya no podían seguir reverenciándolos como se hacían en el pasado, de modo que no los pintaron con sus colores originales [...], y de esta manera pintaron seres inofensivos” (47). Otra, que termina de redondear el libro es que, “a pesar de que la muerte había descendido su velo oscuro y pesado sobre los nahuas por medio de la epidemia que terminó con cerca de dos terceras partes de la población indígena del centro de México en 1576, los aristas del *Códice florentino* se aferraron a su milenaria tradición *toltecase*” (52). No con un fin personalista, sino interesado en una comunidad y un futuro:

Con su arte repintaron el mundo e hicieron aparecer la Nueva Tierra y el Nuevo Tiempo con toda la fuerza que su arte les permitía. Los *toltecase* de ambas tradiciones crearon un nuevo estilo

pictórico que, desde su propia tradición indígena, aprovechaba las destrezas y hábitos visuales de sus contemporáneos, los artistas del Renacimiento, y con ello establecieron un lugar para su tradición artística en su propio presente (52).

Las imágenes guardan dentro de sí la potencia del relato y la energía de la resistencia de lo que no quiere ser borrado. Una narrativa construida en las orillas que, sin embargo, buscaba incidir en ese nuevo presente que ellos, los artistas nahuas, ya visualizaban que venía. Sus trazos no son la reproducción de los modos europeos, pero tampoco una fiel aplicación de su tradición. Es algo más, es una innovación con un mensaje en varios niveles, de los cuales uno de ellos parece advertir que *algo se aproxima*.

ISAAC MAGAÑA CANTÓN
UNAM

Miguel Sabido. *Teatro sagrado: los "coloquios" de México*. 2da. edición. México: Siglo XXI, 2016; 505 pp.

En 2013 la asociación Teatro de México celebró cincuenta años de labor en el rescate, investigación y montaje del teatro popular mexicano. Uno de sus fundadores, Miguel Sabido, es dramaturgo, productor, teórico y una verdadera institución en el área. En este libro se une a la larga discusión sobre la existencia y naturaleza de un teatro prehispánico, cuestión que también ha sido tratada por especialistas como el padre Ángel María Garibay, Miguel León Portilla, Patrick Johansson o María Sten. Para Jaime Labastida, autor del prólogo, es claro que las danzas, cantares, himnos y demás rituales descritos por los primeros evangelizadores no son representaciones teatrales en el sentido occidental del término. Sabido, no obstante, se pregunta: ¿Es necesaria la discusión acerca de si existió o no un teatro anterior a la conquista? Desde