



Edgardo Civallero

# Palabras ancladas



# **Palabras ancladas**

**Fragmentos de una historia (universal) del libro**

**Edgardo Civallero**



Versiones resumidas de los textos aquí incluidos fueron publicadas, como entradas de una columna bimestral titulada *Palabras ancladas*, en la revista *Fuentes. Revista de la Biblioteca y Archivo Histórico de la Asamblea Legislativa Plurinacional de Bolivia* entre septiembre de 2016 y diciembre de 2017.

© Edgardo Civallero, 2018.

Distribuido como *pre-print* bajo licencia Creative Commons by-nc-nd 4.0

"Bibliotecario". <http://biblio-tecario.blogspot.com.es/>



En el museo arqueológico  
con mi iPhone 5.2  
fotografío una tablilla sumeria.

Dentro de dos años y medio  
estará obsoleto. En veinticinco  
todos sus contenidos serán irrecuperables  
y su memoria se borrará.

Miro la tablilla de barro  
con sus hermosos caracteres cuneiformes,  
dentro de otros tres mil quinientos años,  
seguirá, por encima de lo efímero y lo mortal,  
guardando la eternidad.

Antonio Orihuela. "El aroma del barro".  
De *La Guerra Tranquila* (Cádiz: Origami, 2014).



SPENCER



[01]

## Palabras ancladas, palabras cautivas

La historia del libro —o, mejor dicho, la historia de los documentos escritos, tengan el formato que tengan— es un relato fragmentario y parcheado, cosido aquí, remendado allá, agujereado acullá. Los saltos y las lagunas son más abundantes que los hechos confirmados, y la secuencia cronológica de estos últimos tiene una fuerte tendencia a deshacerse, a perderse por senderos que no llevan a ningún sitio.

Y aún así, a pesar de tratarse de un cuento bastante incierto, esa narrativa de cómo las palabras quedaron *ancladas* —amarradas para siempre a la arcilla, a la seda, al papiro, al pergamino o al papel— compone una parte importante de nuestra historia como sociedades y de nuestra identidad como seres humanos.

En estos párrafos recuperaré algunos de esos retazos, eslabones sueltos o enganchados de una tradición escrita que lleva más de cinco milenios entre nosotros. Con ellos no pretendo realizar un aporte académico: solo busco hacer visibles ciertos hechos, algunos datos y un puñado de encuentros y desencuentros entre el hombre y la palabra en tiempos y horizontes distantes. O no tanto.

Hablaré de palabras *ancladas*. También, aunque me pese, tendré que hablar de palabras *cautivas*. Pues no siempre la palabra escrita fue palabra libre. No fueron

pocos los que argumentaron que encadenar la palabra hablada a un soporte físico, material, tangible, era destrozarla, cortarle las alas, desproveerla de su libertad y de su magnificencia. Fueron muchos más los que, viendo a la palabra prisionera, incapaz de abandonar el medio al que había sido fijada para sobrevivir la inmediatez del habla, aprovecharon para manejarla a su antojo, y la usaron para ejercer dominios, para abrirse puertas y para cerrárselas a otros.

Tal fue el caso del emperador Carlos V. Durante el primer tercio del siglo XVI implantó en España la prohibición de llevar a *las Indias* novelas y libros de romances. Todo comenzó con una Real Cédula que firmó en Ocaña (Toledo) el 4 de abril de 1531:

Nuestros oficiales que residís en la ciudad de Sevilla, en la Casa de Contratación de las Indias. Yo he sido informado que se pasan a las Indias muchos libros de romance, de historias vanas y de profanidad, como son de Amadís [de Gaula] y otras de esta calidad; y porque este es mal ejercicio para los indios y cosa en que no es bien que se ocupen ni lean, por ende yo os mando que de aquí en adelante no consintáis ni deis lugar a persona alguna a pasar a las Indias libros ningunos de historias y cosas profanas, salvo tocante a la religión cristiana y de virtud en que se ejerciten y ocupen los dichos indios y los otros pobladores de las dichas Indias, porque a otra cosa no se ha de dar lugar.

Años después firmó otra Real Cédula (Valladolid, 13 de septiembre de 1543) en la que repitió su orden y brindó más detalles sobre sus motivos:

Nuestros oficiales que residís en la ciudad de Sevilla, en la Casa de Contratación de las Indias. Sabed que de llevarse a la dichas Indias libros de romances y materias profanas y fábulas, así como son libros de Amadís y otros de esta calidad de mentirosas historias, se siguen muchos inconvenientes, porque los indios que supieren leer, dándose a ellos, dejarán los libros de sana y buena doctrina y leyendo los de mentirosas historias, aprenderán en ellos malas costumbres y vicios; y además de esto, desde que sepan que aquellos libros de historias vanas han sido compuestos sin haber pasado así, podría ser que perdiesen la autoridad y crédito de nuestra Sagrada Escritura y otros libros de doctores santos, creyendo, como gente no arraigada en la fe, que todos nuestros libros eran de una autoridad y manera; y porque los dichos inconvenientes y otros que podría haber se excusen, yo os mando que no consintáis ni deis lugar que en ninguna manera pasen a las dichas nuestras Indias libros algunos de los susodichos, y para ello hagáis todas las diligencias que sean necesarias, de manera que, ni escondidamente ni por otra vía, no se lleven, porque así conviene al servicio de Dios Nuestro Señor y nuestro.

Esta cédula se transformó en una ley (Valladolid, 29 de septiembre de 1543) que firmó el propio Carlos V y que quedó recogida en la *Recopilación de las Indias* (1681):

Porque de llevarse a las Indias libros de romance, que traten de materias profanas y fabulosas y historias fingidas, se siguen muchos inconvenientes: Mandamos a los virreyes, audiencias y gobernadores que no los consientan

imprimir, vender, tener ni llevar a sus distritos, y provean que ningún español ni indio los lea.

El historiador chileno Miguel L. Amunátegui (1828-1888), comentando este claro ejemplo de censura, señalaba que, si de Carlos V hubiese dependido, los americanos de entonces (europeos o indígenas) no hubiesen podido leer ni poesías, ni novelas, ni ninguna obra que estuviese destinada al entretenimiento o a la diversión. Lo cual hubiera dejado fuera, por cierto, a Cervantes, Lope o Calderón. Esto no es de extrañar viniendo de un monarca que, según Prescott (1857), no sentía ninguna afición por la lectura.

A pesar de cédulas y leyes, los libros "profanos" supieron burlar los designios imperiales y terminaron recalando en *las Indias*. Pues la palabra cautiva —la hablada, la escrita— ha demostrado una y otra vez que, tarde o temprano, siempre logra liberarse de cualquier atadura que se le imponga.

## **Bibliografía**

España (1681). *Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias*. Madrid: Julián de Paredes. [Libro I - De la santa fe católica. Título XXIV - De los libros que se imprimen y pasan a las Indias. Ley IV – Que no se consientan en las Indias libros profanos y fabulosos].

Prescott, William H. (1857). The Emperor's Life after his Abdication. En Robertson, W. (ed.). *History of the Reign of the Emperor Charles the Fifth*. Londres: George Routledge & Co.



[02]

## Historias en negro y blanco

Ya fuese tinta de hollín y agallas sobre un fino pergamino de cordero o carbón frotado sobre letras raspadas en una hoja de palma de Ceilán, la historia de los materiales escritos está llena de elementos, páginas y soportes de tonos claros sobre los que se han trazado signos de color oscuro. Mucho menos abundantes, y quizás por ello más llamativos, resultan aquellos que presentan letras claras sobre un fondo oscuro. Como si se tratase de negativos.

Estos documentos, tan interesantes como curiosos —al menos desde una perspectiva occidental— pueden encontrarse sobre todo en Asia: los manuscritos *bothī* tibetanos de grueso papel teñido de índigo y escritura dorada, o los *samut thai dam* tailandeses son buenos ejemplos. Pero sin duda alguna los más renombrados dentro de esta particular categoría libresca son los *parabaik* de Myanmar, la antigua Birmania.

El término *parabaik* designa un antiguo formato de manuscrito birmano plegado, en cuya elaboración intervenían varias láminas de un papel grueso, basto y muy fuerte llamado *sā*, fabricado con bambú, corteza de morera, paja de arroz u hojas. Esas láminas se unían formando una tira relativamente larga, la cual se plegaba en forma de acordeón entre una y 64 veces; el número de tales pliegues permitía clasificar los manuscritos resultantes en siete tipos distintos.

Las "hojas" resultantes medían unos 15 x 40 cm en los *parabaik* grandes y unos 8 x 15 cm en los pequeños. Con las dos páginas iniciales y las correspondientes páginas finales se armaban sendas cubiertas o tapas, que se endurecían pintándolas con una densa laca negra extraída del árbol *thitsi* (*Melanorrhoea usitata*).

Si el papel iba a ser utilizado para ilustraciones y pinturas se dejaba de color natural. Por el contrario, si se iba a escribir en él, se lo ennegrecía frotándolo con hollín o con carbón pulverizado. Así nacían los famosos *parabaik* negros.

A la hora de marcar los estilizados trazos circulares del alfabeto birmano sobre semejante superficie se usaba un pedazo puntiagudo de esteatita, cal o yeso. Básicamente, era como escribir con un trozo de tiza sobre una pizarra escolar. Y, en ocasiones, el *parabaik* funcionaba como tal. Así, cuando un texto ya no era necesario, podía ser borrado con un paño húmedo o cubierto con tinta para seguir escribiendo encima. Este mecanismo de máximo aprovechamiento del material generaba, al mismo tiempo, unos complejísimos palimpsestos.

Cabe señalar que el reiterado uso, entintado y re-uso de los manuscritos tenía un límite: a pesar de protegerlo frotándolo con aceite, gachas de arroz y hojas de olor fuerte (p.ej. las de *Azadirachta indica*), el *sā* no solía durar más de un siglo y medio. Esta es la razón por la cual actualmente solo se conservan *parabaik* producidos desde mediados de la dinastía Konbaung (1752-1885).



Este soporte fue utilizado desde el siglo XIV hasta bien entrado el siglo XIX, cuando en Myanmar se adoptó el papel occidental. Se lo empleaba tanto en ámbitos oficiales como privados, sobre todo para tomar notas o realizar borradores de textos que luego se transcribirían a manuscritos de hojas de palma (*pei-za*, *peza* o *pay hcar*). En un mismo *parabaik* podía haber textos sobre distintos temas: administración central o local, reglamentos, materias judiciales, préstamo de dinero, contratos, herencias, práctica médica y farmacéutica, poesía y literatura, astrología, e incluso instrucciones para tatuajes. Excepto para asuntos religiosos, se usaron para todo, lo que los convierte en excelentes fuentes de información para los investigadores de la historia de la actual Myanmar.

La vida de los *parabaik* fue azarosa: su principal enemigo no fueron los muchos insectos, la demasiada humedad, las frecuentes inundaciones y los no menos raros incendios, sino los conflictos armados. La historia birmana está alfombrada de bibliotecas y archivos destruidos por ejércitos: los de Pagán en 1287 por los primeros invasores mongoles, los del Reino de Ava en 1525 por la Confederación de Estados Shan, los del Reino Hanthawaddy en 1565 por una rebelión, los de la dinastía Toungoo en 1600 por los del Reino de Mrauk U, más documentos Toungoo en 1754 por tropas Hanthawaddy, los registros sobrevivientes de Hanthawaddy por fuerzas de la dinastía Konbaung en 1757, los de Konbaung por los británicos en 1885...

Los negros manuscritos supervivientes se encuentran dispersos por toda Myanmar en un lamentable estado de conservación. Son numerosas las pérdidas de colecciones completas de *parabaik* guardados localmente. Y muchos de los que aún se mantienen

enteros padecen la más grave enfermedad que pueda tener un documento de este tipo: los caracteres se desprenden de sus páginas. Afortunadamente, en la actualidad existen varias iniciativas de búsqueda, recuperación, organización y digitalización que tratan de dar una nueva oportunidad a estos tesoros del Asia sudoriental, obras maestras del contraste de colores.

## **Bibliografía**

Crossby, Kate (2013). *Theravada Buddhism: Continuity, Diversity, and Identity*. Malden, MA: Wiley Blackwell.

Dean, John F. (s.f.). *Conservation and Stabilization of Palm Leaf and Parabaik Manuscripts*. [En línea].  
<https://www.library.cornell.edu/preservation/publications/documents/ConservationandStabilizationofPalmLeafandParabaik.pdf>

Herbert, Patricia (1989). The Making of a Collection: Burmese Manuscripts in the British Library. *Electronic British Library Journal*. [En línea].  
<http://www.bl.uk/eblj/1989articles/pdf/article5.pdf>

Khine, Myat (1986). The Fine Writings on Ancient Parabaiks. *Forward*, October, pp. 22-25.

Raghavan, V. (1979). *Preservation of Palm-leaf and Parabaik Manuscripts and Plan for Compilation of a Union Catalogue of Manuscripts*. París: UNESCO. [En línea].  
<http://unesdoc.unesco.org/images/0003/000362/036248eb.pdf>

University of Aichi (2002). *Database of Myanmar Parabaik Manuscripts*. [En línea].  
<http://taweb.aichi-u.ac.jp/DMSEH/Introduction.html>

心者如解  
秋隨泉集

[03]

## Historias enlazadas, escribas inmortales

Cháng'ān, capital de la China de la dinastía Suí. Nueve amigos se reúnen por la noche en el jardín de una casa y, tras disfrutar de unas tazas de vino de arroz, se enzarzan en complejos debates sobre lo que siglos más tarde se llamaría "lingüística" y "fonología": sobre las distintas formas de pronunciar el chino de las tierras del norte y las del sur, sobre los sonidos del pasado y del presente, sobre los estándares y las normas...

En el año 601, dos décadas después de esas animadas sobremesas en Cháng'ān (hoy Xī'ān, capital de la provincia de Shǎnxī), uno de esos amigos, Lù Fǎyán (581-618), puso por escrito todas las ideas que allí se discutieron en un "diccionario de rimas" que se volvería célebre: el *Qièyùn*.

Se llama diccionario o libro de rimas (*yùnshū*) a un tipo de antiguo glosario que recogía la pronunciación recomendada de cada carácter monosilábico chino. Siguiendo el método *fǎnqiè*, cada uno de esos caracteres iba acompañado de otros dos: uno para indicar cómo sonaba el inicio de la sílaba (que comenzaba con la misma consonante que el carácter analizado) y otro para mostrar cómo lo hacía el final. Los caracteres se presentaban ordenados por tono o rima (es decir, según su sonido) en lugar de por radical (según su morfología), como hacen los diccionarios actuales.

El *Qièyùn* fue, pues, una de las primeras guías para la correcta pronunciación de la lengua china. El libro, que buscaba normalizar el idioma y conciliar las distintas tradiciones literarias y poéticas del norte y el sur del Imperio, se convirtió en referencia obligatoria, especialmente con el florecimiento de la poesía clásica durante la dinastía Táng (618-907).

En el transcurso de esos tres siglos, el texto recibió el aporte de numerosos intelectuales. En el 677 fue anotado por Zhǎngsūn Nèyán, y en el 706 fue revisado por Wáng Rénxù, que presentó su versión como *Kānmiù bǔquē qièyùn* ("*Qièyùn* corregido y ampliado"). En el 751 fue republicado por Sūn Miǎn como *Tángyùn* ("Rimas de los Táng"). Finalmente, fue incorporado dentro de los (todavía existentes) diccionarios de rima *Guǎngyùn* (ca. 1007) y *Jíyùn* (ca. 1037), durante la dinastía Sòng (960-1279).

Pero, de todos los colaboradores, fue Wú Cǎilúán la que más contribuyó a apuntalar la celebridad del *Qièyùn*.

Interesados en la normalización de la lengua del Imperio, los regentes de la dinastía Táng contrataron a los mejores calígrafos para producir copias del *Tángyùn* (el *Qièyùn* "mejorado") que permitieran su estudio. Las más apreciadas y famosas fueron las de la calígrafa Wú Cǎilúán (ca. 830-845): una de ellas fue guardada por el emperador Huīzōng —él mismo, un calígrafo— en la biblioteca palaciega, y allí permaneció hasta 1926, cuando parte de esa colección siguió al depuesto emperador Pǔyí a Tiānjīn y luego a Zhǎngchūn, capital del estado-títere japonés de Mǎnzhōuguó. Tras la rendición japonesa de 1945, el manuscrito pasó a manos de un tratante de libros de Zhǎngchūn.

Y en 1947 dos académicos dieron con él en un mercado de libros de Liúlíchǎng, en Běijīng, y comprobaron que el renombre que se habían ganado aquellos trazos estaba bien merecido.

Wú Cǎilúán fue una mujer envuelta en leyendas. Se decía de ella que era una inmortal taoísta del condado de Púyáng (provincia de Hénán), hija del también inmortal Wu Meng. ¿O acaso era una sacerdotisa taoísta que alcanzó la inmortalidad? Hay varias versiones. Al parecer, hacia el final de la era *taihe* del emperador Wénzōng de Táng (827-835), la noche del Solsticio de Invierno, la muchacha enamoró al joven Wen Xiao, un estudioso de la prefectura de Zhōnglǐng (en la actual provincia de Jiāngxī). Él la requiebró y ella terminó revelándole su identidad como inmortal; no había finalizado la frase cuando un trueno partió el cielo y una voz la condenó a una vida (equivalente a un siglo) de destierro en el reino de los mortales. La pareja se casó y se quedó a vivir en Zhōnglǐng. Pero Wen Xiao era muy pobre, de modo que fue ella la que tuvo que mantener el hogar haciendo copias del *Tángyùn*. Hacia el 842 empezó a llamar la atención por su hermosa caligrafía y porque, con sus poderes sobrehumanos, era capaz de escribir varios cientos de miles de caracteres en un solo día, superando en calidad a los más avezados calígrafos y en productividad a un ejército de escribas. Unos dicen que, harta de habladurías y sospechas, Wú Cǎilúán montó en un tigre y volvió al cielo; otros, que se refugió junto a su esposo en la montaña de Yuewang. Entre los dos se ganaron la vida dando clases a niños, pero nuevamente despertaron la curiosidad de los demás, de modo que una noche de tormenta desaparecieron para siempre.

Wú Cǎilúán se convirtió así en un verdadero mito: aún hoy se la representa como una "santa" taoísta, a lomos de un tigre. Mucha gente de Zhōnglǐng aseguraba tener muestras de su escritura de estilo *kǎishū*. Al menos trece piezas suyas están incluidas en el índice *Xuān héshū pǔ*, que enumera y describe las caligrafías conservadas en la colección palaciega de los Sòng (960-1279). Otras tantas, atribuidas a su mano, se conservan en el *Gùgōng Bówùyùàn* (Museo del Palacio) en Běijīng. Su historia aparece en varias fuentes, siendo Chén Yuánjìng en *Suì shí guǎng jì* ("Vastos registros de la estación anual") quien la narra de manera más detallada.

Todas las referencias a las copias del *Tángyùn* de Wú Cǎilúán escritas desde la dinastía Sòng a la Qīng (1644-1911) coincidían en señalar que algunos de esos ejemplares estaban encuadernados siguiendo la técnica de "hojas en torbellino" (*xuànfēng zhuāng*). Debido a la escasez de documentos que describieran siquiera esa encuadernación, su investigación se convirtió en una especie de búsqueda del Grial (y el manuscrito de la calígrafa inmortal, en una de las piezas claves de esa búsqueda). Recién en 1980 Lǐ Zhìzhōng encontró una copia del *Tángyùn* en el Museo del Palacio de Běijīng; aunque había sido re-encuadernada, permitió desvelar el misterio y hacerse una idea básica del aspecto de las "hojas en torbellino".

Pero esa es otra historia. Enlazada con muchas más, como toda historia de libros que se precie.



## **Bibliografía**

Cleary, Thomas (1996). *Immortal Sisters. Secret Teachings of Taoist Women*. Berkeley: North Atlantic Books.

Chen, Shangjun; Lee, Lily Xiao Hong (2014). Wu Cailuan. En Wiles, Sue; Lee, Lily (eds.). *Dictionary of Chinese Women. Volume II: Tang through Ming, 618-1644*. [University of Hong Kong Libraries Publications, 25]. Londres, Nueva York: Routledge.

Weitz, Ankeney (2002). *Zhou Mi's Record of Clouds and Mist Passing Before One's Eyes. An Annotated Translation*. Leiden: Brill.



**[04]**

## **Bibliotecas del pasado, problemas del presente**

La historia del libro se inicia con la aparición de los más tempranos registros escritos conocidos: las tablillas de arcilla producidas a partir del 3200 a.C. en la antigua Mesopotamia, el territorio encerrado entre los ríos Tigris y Éufrates, en el Cercano Oriente.

Consideramos que esos registros son libros porque se ajustan a la definición que de ellos propusiera el cubano Jorge Aguayo: "cualquier porción de pensamiento humano, por pequeña que sea, plasmada sobre un soporte material, descifrable por otra persona, quién, a través de su uso, puede recuperar y adquirir el conocimiento codificado".

Los arqueólogos han hallado cientos de tablillas cubiertas de signos cuneiformes —los libros mesopotámicos— acumuladas en espacios a los que, de forma genérica, se ha venido llamando "bibliotecas", siendo las de las ciudades-estado de Nippur, Ebla y Nínive las más célebres. Sin embargo, cuando se habla de tales almacenes de documentos en el contexto de la antigua Mesopotamia conviene distinguir entre "bibliotecas" y "archivos": en las primeras, minoritarias, se guardaban algunos textos literarios y religiosos y unos pocos manuales (lingüísticos, agrícolas, astronómicos),

mientras que en los últimos se ordenaba el grueso de la producción mesopotámica escrita: documentos legales, mercantiles y comerciales.

Asimismo, es necesario diferenciar entre "bibliotecas" y "colecciones privadas". Las últimas solían pertenecer a escribas profesionales y a maestros de escritura (o incluso a familias enteras dedicadas al oficio), que conservaban en ellas copias de sus propios trabajos y escritos producidos por otros, heredados o adquiridos. Las "bibliotecas", por su parte, solían localizarse en lo que los arqueólogos denominan "edificios públicos": los recintos identificados como "palacios" y "templos". En los primeros residía la clase gobernante y una nutrida burocracia; en los segundos, la casta religiosa y todos sus servidores. En algunas ciudades-estado mesopotámicas el templo y el palacio formaban un mismo complejo; en esos casos el rey era, además, el sumo sacerdote.

Sobra decir que las realidades de entonces eran bien distintas de las actuales. Y sin embargo, a pesar de los cinco milenios que separan unas de otras, todavía se pueden encontrar algunas similitudes y vislumbrar el delgado hilo que las conecta.

Que hoy ciertos edificios mesopotámicos se consideren "públicos" (por haber albergado a los estratos sociales que administraban la ciudad-estado en general) no significa que hayan sido accesibles al público. Tampoco lo eran sus bibliotecas. Y mucho menos sus textos, aún en el muy improbable caso de que el interesado supiese leer, una destreza que en aquella época solo adquiriría una selecta elite.

Max (1994) señala:

El término "público" para describir una biblioteca mantenida por el estado y de libre acceso a los ciudadanos tampoco parece haber tenido significado alguno para ellos [en Mesopotamia]. Lo raro de la alfabetización también debe tenerse en cuenta. El acceso a las bibliotecas estaba restringido, en muchos casos severamente, a escribas alfabetizados y, de entre ellos, a aquellos escribas específicamente autorizados a utilizarlas. Las bibliotecas del templo y del palacio son claros ejemplos de este punto. El desarrollo de la biblioteca "privada" puede interpretarse, hasta cierto punto, como un fenómeno social "público"; teóricamente, cualquiera que pudiera permitirse recibir documentos y desarrollar una colección, podía hacerlo sin restricciones — o eso parece indicar la mera existencia de tales colecciones.

A las bibliotecas reales (de "palacio") únicamente podían acceder el personal académico/especializado y sus reales propietarios; las de los "templos", por su parte, solo abrían sus puertas a funcionarios religiosos. Para dejar claras las barreras y las brechas, los colofones de muchos documentos solían llevar la siguiente aclaración: *mudû mudâ likallim lā mudû lā immar*. "Que el iniciado muestre al iniciado. ¡El no iniciado no debe ver!" Una verdadera declaración de principios sobre quién podía y quién no podía acceder al saber, a los libros y a las bibliotecas.

La situación no debería llamarnos la atención: la biblioteca pública, tal y como la entendemos hoy, es un concepto relativamente moderno, que manejamos desde hace menos de dos siglos. Históricamente, los libros y la información han estado en manos

de una minoría, las bibliotecas han sido un lugar vedado para los no iniciados, y la persona que dominaba las destrezas de la lecto-escritura, una *rara avis*.

Lo que sí debería extrañarnos es que, hoy por hoy, el carácter público de las bibliotecas siga siendo un terreno de lucha y de resistencia ante los embates privatizadores y mercantilistas del sistema capitalista. Que ocurra lo mismo con el acceso libre al conocimiento, especialmente el estratégico. O que el analfabetismo —textual y, ahora también, digital— continúe siendo la principal barrera que mantiene apartado al "público en general" de la información.

En cuanto a los colofones mesopotámicos llenos de advertencias, no son tan distintos de muchas políticas informativas actuales, quizás menos evidentes, pero igualmente restrictivas: aquellas que ocultan información bajo un *username* y un *password*, e informan sin tapujos al frustrado lector que no tiene el nivel económico suficiente para acceder a ese saber.

A lo largo de la historia del libro y la biblioteca —esa que se inicia hace 5000 años—, aquello que se ha denominado "público" en realidad no lo ha sido tanto. O no lo ha sido, directamente. Es un camino tan lleno de cruces y puentes como de fosos, vallas y cancelas cerradas con siete candados.

## **Bibliografía**

Black, Jeremy (2004). Lost Libraries of Ancient Mesopotamia. En Raven, James (ed.). *Lost Libraries: The Destruction of Great Book Collections since Antiquity*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 41-57.

Max, Gerald E. (1994). Ancient Near East. En Wiegand, Wayne A.; Davis, Donald G. (eds.). *Encyclopedia of Library History*. Nueva York, Londres: Routledge, pp. 23-31.





[05]

## Historias de la Tierra del Hielo

Hauk Erlendsson nació en Islandia en la segunda mitad del siglo XIII. Era hijo de Erlend Ólafsson "El Fuerte", a quien las malas lenguas apodaron Erlend *digre*, es decir, "El Gordo". Lenguas más arteras señalaban que era hijo ilegítimo. En algún momento de su juventud se educó en tierra firme, en Noruega, de donde provenían casi todos los que se habían animado a colonizar aquella fascinante "Tierra del Hielo" insular. Se casó con Steinnun, una descendiente de Hrafn Sveinbjornsson, famoso jefe de los fiordos occidentales islandeses, y hacia 1294 se convirtió en *lagmann* ("hombre de leyes"), y como tal se desempeñó durante cinco años en Islandia. Hacia 1301 volvió a Noruega, donde siguió ejerciendo su cargo (1302-1322). Murió en 1334, dejando como legado el *Hauksbók*.

El *Hauksbók*, "El Libro de Hauk", es un manuscrito dividido en tres partes (de las cuales faltan algunos fragmentos) pero producido originalmente en una. La evidencia paleográfica indica que habría sido escrito entre 1302 y 1310; aunque se aprecia el trabajo de varias manos, la mayor parte de los textos fueron copiados o redactados por el propio Hauk. Conservado actualmente en la Arnamagnæanske Samling de la Universidad de Copenhague (Dinamarca), se trata de un tomo de 107 hojas de pergamino, cada una cubierta por 30-40 líneas de apretada letra gótica negra, con encabezamientos y rúbricas en rojo y algunas decoraciones al inicio de cada sección.

En él están incluidas tanto copias de sagas islandesas famosas como traducciones de narraciones e historias inglesas, francesas o latinas, además de algunas creaciones originales. La importancia de esta variopinta compilación radica en que contiene las únicas versiones existentes de algunos textos cuyos originales han desaparecido (p.ej. *Algorismus*, *Hervarar Saga ok Heiðreks*) o que se conservan en otros volúmenes pero de forma fragmentaria.

El manuscrito comienza con una copia del *Landnámabók*, "El Libro de los Asentamientos", que registra con lujo de detalles la colonización noruega de la isla de Islandia. En sus cinco partes y más de cien capítulos explica cómo fue descubierta la isla, nombra a todos los colonos y a los miembros de sus familias (unas 3000 personas) y señala en dónde se estableció cada uno (enumerando alrededor de 1400 asentamientos). El *Hauksbók* es una de las cinco obras en donde se recoge esta crónica, aporte inestimable para la historia islandesa.

Continúa con una copia de la *Kristni Saga*, "La Saga de la Cristiandad". En un lenguaje bastante seco, narra la conversión de Islandia al cristianismo en el año 1000, y algunos hechos de la historia eclesiástica tras esa fecha, como la vida del obispo Ísleifur (el primero de la isla, 1056-1080) y de su hijo y heredero Gissur. Probablemente fue escrita a mediados del siglo XIII, y se conserva únicamente en el *Hauksbók*.

El manuscrito despliega a continuación cierta cantidad de información enciclopédica, tomada de varias fuentes, sobre geografía, fenómenos naturales, historias bíblicas, filosofía y teología, y continúa con una copia de la *Völuspá*, "La Profecía de la *Völva*".

Las *völv*as eran chamanas nórdicas, adivinas y visionarias paganas. La *Völuspá* es el primer poema del llamado *Edda poética*, y el más conocido: la historia de la creación y del fin del mundo, contada por una *völva* al dios Odín. Es una de las principales obras para el estudio de la mitología escandinava, y figura completa en dos manuscritos, siendo uno de ellos el *Hauksbók*.

Inmediatamente después se presenta una copia de la *Trójumanna Saga*, "La Saga de los Hombres de Troya". Se trata de una traducción extendida y adaptada "a la islandesa" del *Daretis Phrygii De Excidio Troiae Historia* ("Historia de la Destrucción de Troya, por Dares Phrygius"), un texto latino con numerosas particularidades.

Tras la saga troyana vienen un breve texto titulado "Siete piedras preciosas y su naturaleza", y una poesía en latín, *Cisiojanus*, que servía de recurso mnemotécnico para recordar las fiestas religiosas del año. A esos versos les siguen dos diálogos entre el alma y el cuerpo y copias de la *Breta Sögur* y de la *Hemings Tháttr Áslákssonar*. La primera ("Historia de los britones") es una traducción nórdica, en forma de gesta caballerescas, de la *Historia Regum Britanniae* ("Historia de los reyes de Bretaña") del galés Geoffrey de Monmouth. Incluye las famosas *Merlínusspá*, o "Profecías de Merlín". *Hemings Tháttr Áslákssonar* es un relato corto (*tháttr*) sobre las hazañas de un gran esquiador, Heming Ásláksson, forzado a obedecer las arbitrarias órdenes de su monarca.

Figura luego la *Hervarar Saga ok Heiðreks*, "La Saga de Hervor y Heidrek", una historia legendaria del siglo XIII que combina temas y relatos de sagas más antiguas. En ella se

explica cómo los enanos Dvalinn y Durin forjaron y maldijeron la espada Tyrping que les había encargado el rey Svafrlami, y cómo ésta fue pasando de mano en mano en medio de los conflictos que envolvían a los protagonistas, reales e imaginarios (incluyendo a la escudera Hervor y a su hijo, el rey Heidrek). La saga recoge algunas tradiciones históricas, como las guerras entre los godos y los hunos del siglo IV (reflejadas en el mítico poema *Hlöðskviða*) y parte de la historia medieval sueca. *Hervarar Saga ok Heiðreks* fue la principal fuente de inspiración de J.R.R. Tolkien, que se basó en ella para crear la "Tierra Media" de *El Señor de los Anillos*.

El *Hauksbók* continúa con la *Fóstbræðra Saga*, "La Saga de los Hermanos de Sangre", que relata las andanzas y hazañas de Thorgeirr y Thormóðr, dos hombres unidos por un juramento de lealtad. No es una saga famosa, ni por sus contenidos históricos ni por su estilo, aunque tiene muchos rasgos interesantes, sobre todo los de sus protagonistas, que distan mucho de ser dos héroes convencionales.

Después está recogida una copia del *Algorismus*, un breve tratado de matemáticas. Es el más antiguo sobre el tema en una lengua escandinava, y se conserva únicamente en el *Hauksbók*. Probablemente se trate de una compilación traducida de textos clásicos más antiguos, como el *Liber Abaci* de Fibonacci (1202).

Una de las piezas más importantes del *Hauksbók* es la que aparece a continuación: una copia de la *Eiríks Saga Rauða*, "La Saga de Eric el Rojo". En ella se narra el destierro de Eirík Thorvaldsson "El Rojo" a Groenlandia (en donde fundó el primer asentamiento

escandinavo a fines del siglo X), y la llegada accidental de los barcos islandeses de su hijo Leif Eiríksson "El Afortunado" a Vinland, es decir, a América del Norte.

Le siguen copias de la *Skálda Saga* ("Saga de los escaldos"), un relato sobre tres escaldos (poetas) de Harald I, el primer rey de Noruega (850-932), y de la *Af Upplendinga Konungum* ("Sobre los Reyes de las Tierras Altas"), versión abreviada de la *Ynglinga Saga* del escaldo Snorri Sturlusson (1225) que, de nuevo, solo se conserva en el *Hauksbók*, y que cuenta la historia de la dinastía sueca de Munsö.

A continuación se incluye el *Ragnarssona Tháttr* o "Cuento de los hijos de Ragnar", que refiere la historia de Ragnar Loðbrók y sus hijos (llevada a la pequeña pantalla en 2013 en una serie titulada *Vikings*). De acuerdo a esas páginas, Ragnar, el azote vikingo de las costas francesas e inglesas, fue un legendario rey sueco-danés del siglo IX que murió tras ser arrojado a un pozo lleno de serpientes por el rey Ælla de Northumbria. Tuvo hijos célebres, como Ivar el Deshuesado, Björn Costado-de-Hierro (primer rey de la dinastía de Munsö) o Sigurd Serpiente-en-el-Ojo, quienes, siempre según la saga, vengaron la muerte de su padre ahogando en sangre York con el Gran Ejército Vikingo, que invadió Inglaterra en el 865.

El manuscrito se cierra con sendas copias del *Prognostica Temporum* ("Pronóstico de los Tiempos") y el *Elucidarius*. El primero es un tratado astrológico anglosajón del siglo X, erróneamente atribuido al célebre monje benedictino Beda el Venerable, que proporciona el pronóstico para un año basado en la astrología judicial. El segundo es una *summa* o trabajo enciclopédico medieval en el cual se compilan teología cristiana

y creencias populares, y que fue originalmente escrito en el siglo XI por el teólogo Honorius de Autun como una guía para el clero bajo, el cual se caracterizaba entonces por su escasa educación.

Como decían las antiguas sagas al finalizar, *ok lýkr hér thessi sögu*. "Y aquí termina la historia". Aunque, como bien sabe el lector, pasar la última página de un libro raramente significa el final de la historia. Seguramente Hauk Erlendsson era consciente de ello cuando compiló tantas narraciones en un solo tomo.

## **Bibliografía**

Acker, Paul; Larrington, Caroline (2013). *Revisiting the Poetic Edda: Essays on Old Norse Heroic Legend*. Nueva York: Routledge.

Bekken, Otto B.; Nielsen, Marit A.; Thorvaldsen, Steinar (2010). Algorismus i Hauksbok. *Eureka Digital*, 2. [En línea].  
<http://munin.uit.no/bitstream/handle/10037/3074/article.pdf>

Chardonnens, Sándor (2007). *Anglo-Saxon Prognostics, 900-1100: Study and Texts*. Leiden: Brill.

Heimskringla (s.f.). *Saga skálda Haralds konúgs hárfagra*. [En línea]. [http://heimskringla.no/wiki/Saga\\_sk%C3%A1lda\\_Haralds\\_kon%C3%BAngs\\_h%C3%A1rfagra](http://heimskringla.no/wiki/Saga_sk%C3%A1lda_Haralds_kon%C3%BAngs_h%C3%A1rfagra)

Jónsson, Finnur; Jónsson, Eiríkur (eds.) (1892-96). *Hauksbók*. Copenhagen: Thiele. [En línea]. <http://www.septentrionalia.net/etexts/hauksbok.pdf>

Landsbókasafn Íslands - Háskólabókasafn (2016). *Hauksbók*. *Handrit.is*. [En línea]. <http://handrit.is/en/manuscript/view/en/AM04-0544>

Love, Jeffrey S. (2013). *The reception of Hervarar Saga ok Heiðreks from the Middle Ages to the Seventeenth Century*. Munich: Herbert Utz Verlag.

Ney, Agneta; Jakobsson, Ármann; Lassen, Annette (eds.) (2008). *Fornaldarsagaerne. Myter og virkelighed*. Copenhagen: Museum Tusulanums Forlag.

O'Donoghue, Heather (2005). *Skaldic Verse and the Poetics of Saga Narrative*. Oxford (NY): University Press.

Patzuk-Russell, Ryder (2012). *Places, Kings, and Poetry: The Shaping of Breta sögur for the Norse Corpus*. [En línea]. [http://skemman.is/stream/get/1946/12856/31186/1/Places\\$002c\\_Kings\\$002c\\_and\\_Poetry.pdf](http://skemman.is/stream/get/1946/12856/31186/1/Places$002c_Kings$002c_and_Poetry.pdf)

Ross, Margaret (2019). *The Cambridge Introduction to the Old Norse-Icelandic Saga*. Cambridge: University Press.

Scherabon Firchow, Evelyn (ed.) (1992). *The Old Norse Elucidarius: original text and English translation*. Columbia (SC): Camden House.





青地へ交る所の  
貝を拾はせしむ  
のうらみ  
こまも

二場合地

同を河舩

湖于河舩

勢りたれ波乃敵

もたれはるるも  
貝舩

海乃のやー白の

海乃のやー

浦乃の貝のちり

ちり

乙

後之銀河裡樹

い

結



[06]

## Libros, caracolas y poemas

Periodo Edo, era Tenmei del shogunato Tokugawa. Un puñado de amigos poetas se reúne el tercer mes del año 1788, cuando comienza la primavera en Edo, el antiguo nombre de Tokio, la capital de Japón. Aprovechando la bonanza del clima, deciden abordar un barco y dirigirse a Sodegaura, al otro lado de la bahía sobre la que se asoma la urbe. Van a recoger algas y caracolas aprovechando la *shiohi*, la marea baja que deja al descubierto un amplio sector de playa, especialmente en primavera.

Una vez en su destino, beben *sake* hasta el hartazgo y comienzan a perder la orientación y la noción del tiempo. Dicen buscar tentempiés a lo largo del pedregoso litoral de Koyurugi, se equiparan con los legendarios Siete Sabios del Bosque de Bambú del taoísmo chino y, ya borrachos del todo, deliran con visitas al *Ryūgū-jō*, el palacio submarino del Dios Dragón *Ryūjin*, mil leguas bajo la superficie del mar. Luego creen estar en la bahía de Futami y, cuando finalmente regresan a la gran ciudad, escriben una serie de locos poemas *kyōka* como recuerdo de su excursión... a Shinagawa, según ellos: un aristocrático lugar de esparcimiento en la costa, a pocas leguas al sur de Tokio.

Reúnen sus escritos en un tomo ilustrado, como si fueran una colección de caracolas. En Japón, atesorar esos hermosos regalos del mar y decorarlos con versos es un pasatiempo refinado, que hunde sus raíces en tiempos remotos.

Ese grupo de "amigos especialmente cercanos que compartían intereses elegantes" era el círculo poético Yaegaki, liderado por Akera Kankō (1740-1800), uno de los tres grandes maestros del género *kyōka*, cuyo nombre real era Yamazaki Gōnozuke. Y el volumen en el que volcaron sus poesías se tituló *Shiohi no tsuto* y fue ilustrado por un artista de renombre: Kitagawa Utamaro.

Kitagawa (ca. 1753-1806) fue un avezado creador de *ukiyo-e* ("imágenes del mundo flotante") entre cuyas obras más famosas se encuentran los retratos femeninos *bijin ōkubi-e*. Produjo más de 2000 trabajos: estampas realizadas a mano o impresiones xilográficas, en negro y en color. Entre 1783 y 1788, Kitagawa vivió en Edo con el impresor y editor Tsutaya Jūzaburō (1750-1797) y no hizo otra cosa que ilustrar sus libros. Entre ellos se incluyen tres *kyōkaban*, antologías de poemas *kyōka* unidas por una línea temática: *Ehon mushi erami* (publicada en 1788), *Shiohi no tsuto* (1789) y *Momo chidori* (1790); en castellano, *El Libro de los Insectos*, *El Libro de las Caracolas* y *El Libro de los Pájaros*.

*Shiohi no tsuto* es una verdadera obra maestra del diseño y la impresión: cada una de sus ilustraciones fue impresa en color combinando varios bloques de madera, uno para cada tonalidad. En algunas páginas se utilizaron bloques sin tinta para hundir el papel y resaltar ciertas formas, una técnica (*karazuri* o "impresión vacía") que en las imprentas

actuales se denomina "golpe en seco". En otras se agregó mica (*kira*) o metal molido para imitar el brillo de la superficie nacarada de las caracolas... En aquella época, tales técnicas —algunas de ellas totalmente experimentales— se reservaban únicamente para las *surimono*, ediciones de lujo realizadas por encargo.

*Tsuto* significa "recuerdo" o "regalo", y *shiohi* puede referirse a la marea baja, la extensión de playa que deja al descubierto tal marea o la acción de recoger caracolas en ese momento y en ese lugar; en inglés, el nombre del libro ha sido traducido como "Regalos de la marea baja". Los ejemplares, de 270 x 188 mm e impresos sobre papel grueso, cuentan con un prefacio, ocho láminas de Kitagawa a doble página y un epílogo. En la primera lámina se ilustra la recogida de almejas en la bahía de Shinagawa, una actividad conocida como *shiohigari* y todavía hoy considerada una forma de ocio familiar. En cada una de las seis estampas siguientes se representan seis tipos de caracolas distintas, cada una de ellas acompañada por su correspondiente *kyōka*. La ilustración final muestra a un grupo de mujeres jugando *kai-awase*, un pasatiempo de la nobleza japonesa que consistía en emparejar caracolas pintadas.

El prefacio del libro fue escrito por el propio Akera Kankō. En él se narran las circunstancias en las que se gestaron los poemas y se menciona a sus autores: Kurabe no Yukizumi, Ama no Matekata, Akamatsu Hidenari, Matake no Fushikage, Katsura no Mayuzumi, Momo no Michitoshi, y Yomibito Shirazu "el Autor desconocido". El epílogo fue probablemente redactado por Kurabe no Yukizumi. Allí se explica que los amigos multiplicaron sus identidades para que pareciese que los treinta y seis poemas eran el producto del trabajo de treinta y seis autores diferentes; también se indica que los

caracteres que componían los textos fueron trazados por un calígrafo llamado "Chieda", supuestamente un miembro del círculo Yaegaki que aparece como Chieda no Hanamoto en el *Libro de los Insectos*. En una nota final se incluyen los nombres del ilustrador y del impresor, junto a sus respectivos sellos y la dirección de la casa editora.

El libro vio la luz en Edo en 1789, y es una de las compilaciones más conocidas de *kyōka*, género que parodiaba la tradicional poesía japonesa *waka*. Humorístico y satírico por demás, tal género gozó de una suerte de "renacimiento" durante el periodo Edo, particularmente en la antigua Tokio a partir de 1760. Los poetas especializados en *kyōka* se reunían para competir entre ellos, reviviendo los antiguos concursos *uta-awase* de la corte del periodo Heian (794-1185). Hacían muchas alusiones a textos famosos del pasado, tanto en prosa como en verso, una técnica conocida como *honkadori*. Sin embargo, trataban de romper con tradiciones pretéritas al incluir temas de la vida cotidiana, los cuales hubieran sido considerados absolutamente inapropiados en formas poéticas anteriores. Además, utilizaban muchos juegos de palabras; por ejemplo, los *kakekotoba* (términos que tienen diferentes significados dependiendo de si se leen con los precedentes o con los siguientes) o los *engo* (palabras con doble sentido).

*Shiohi no tsuto* se enmarca en la tradición de los *e-hon*, libros de ilustraciones japoneses que reunieron en un mismo ejemplar el trabajo de artistas, calígrafos, escritores, poetas, fabricantes de papel, talladores de xilografías e impresores. En las páginas de esas colecciones de láminas y escritos quedaron reflejados los sueños y los placeres de ciertos grupos sociales del viejo Japón; en este caso, los de un puñado de

bohemos que, intoxicados por los vapores del licor de arroz, dedicaron un atardecer a imaginar versos a orillas del mar, con la marea baja, allá en Shinagawa. ¿O fue en Sodegaura?

### **Bibliografía**

Carpenter, John T. (s.f.). *Utamaro*. [En línea].  
<http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/gallery/utamaro/start.html>

Haruo Shirane (2013). *Japan and the Culture of the Four Seasons. Nature, Literature, and the Arts*. Nueva York: Columbia University Press.



van atza

olla sa jagā y he



[07]

## Los trazos sobre el *āmatl*

Palabras sin cuerpo. Los viejos nos recuerdan que las palabras primeras no tenían cuerpo, salían de la boca recién enjuagadas, como quien sale de un temascal; andaban desnudas de carne y ninguna se avergonzaba de la otra, no tenían cuerpo y a todo lo que tocaban le daban movimiento; los viejos dicen que las mariposas antes de volar fueron palabras que salieron de bocas amables y se colgaron de las ramas de los árboles de amate, en forma de capullos descansaron, de ahí salieron mariposas con alas de pájaro, mariposas con manchas de jaguar, mariposas color de sol, mariposas que se confundieron con las flores del campo, el hablar entonces era florido. Los viejos nos recuerdan que las palabras primeras no tenían cuerpo, que el árbol de amate fue madre para amamantarlas, fue casa para resguardarlas del frío; las mujeres vieron eso, y del árbol de amate cortaron su corteza y sacaron pequeñas casas para que el decir de los viejos quedara y diera alegría en el rostro y firmeza en los corazones de sus nietos. Cuentan los abuelos que de ahí nacieron los libros, del árbol de amate nacieron para proteger las palabras sinceras que buscaban cuerpo, que buscaban casa para protegerse del olvido y luego convertirse en mariposas.

*El árbol de amate.* Eric Doradea.

Las mujeres y los pocos hombres que, por su edad o condición, no han cruzado la frontera con Estados Unidos para buscar "un futuro mejor" en las tierras del norte, amanecen atareados en la pequeña comunidad de San Pablito, en el municipio de Pahuatlán (estado de Puebla, centro de México). Deben hervir kilos y kilos de cortezas, ablandarlas a golpes con una mano de piedra, e ir cruzando las tiras que han obtenido, alternadas, para armar una lámina.

Pertenecen al pueblo Hñähñu, también llamado "otomí", y hoy por hoy son los únicos fabricantes artesanales de un bien que ha sido producido en esas tierras ininterrumpidamente desde tiempos prehispánicos: el amate.

El papel amate (del náhuatl *āmatl*) es uno de los soportes de la escritura nativos de América Central. Una región donde, a lo largo de los siglos, se grabaron signos en arcilla, piedra, madera, telas, caracolas y cueros de venado, pero en la que el papel recibió un trato preferencial: ya fuese por su bajo peso, su resistencia, su textura y su capacidad para plegarse y mantener su forma, o por su íntima asociación con lo sagrado.

Pues el amate no es solo el material con el cual se elaboraron los renombrados códices mexicas ("aztecas"). También fue y sigue siendo usado como ofrenda: recortado, pintado, adornado y consumido por el fuego ceremonial, su humo aún es el portador de los mensajes para los dioses, como lo fue en los imponentes templos de Tenochtitlan.

Tras la llegada de los conquistadores, su producción fue prohibida y en su lugar pasó a usarse el papel europeo. Sin embargo, el amate nunca desapareció del todo: ni dejó de fabricarse, ni dejó de escribirse sobre su áspera superficie, incluso durante el periodo colonial.

Ni, mucho menos, dejaron de enviarse —casi siempre a escondidas— mensajes a los dioses: pequeñas tiras de papel que se arrojaban a las llamas en busca de un puñado de esperanzas en tiempos oscuros.

\* \* \*

Las muestras más antiguas de amate que los arqueólogos han desenterrado hasta el momento fueron halladas en el estado de Jalisco, en el sitio de Huitzilapa: un emplazamiento ubicado al noroeste del volcán de Tequila. Desenterradas en 1993, formaban parte de las ofrendas de uno de los pocos enterramientos no saqueados de la "tradición de las tumbas de tiro de México occidental" encontrados hasta el momento.

Además, el amate figura en representaciones iconográficas como el monumento 52, una escultura de piedra perteneciente a la cultura Olmeca y conservada en el conocido sitio de San Lorenzo Tenochtitlán (estado de Veracruz). Por su parte, el código de papel más antiguo hasta ahora conocido sería el controvertido Códice Grolier, un manuscrito maya datado hacia el siglo XII-XIII de nuestra era.

El origen de este material parece ser maya. Algunas teorías señalan que el *āmatl* de los pueblos de habla náhuatl podría derivar del papel *hun, huun* o *húun* elaborado y utilizado por las sociedades indígenas de lengua maya que habitaron el sur de México, Guatemala, El Salvador y Honduras. Las técnicas de manufactura y el producto se habrían transmitido de cultura en cultura (Olmeca, Tolteca) hasta llegar a los Mexica.

Si bien hay evidencias de que fue empleado durante siglos en toda Mesoamérica —aunque grupos como los Mixteca prefirieran el empleo de cueros a la hora de escribir—, su uso más intenso tuvo lugar en el valle de México durante el siglo anterior a la llegada de los conquistadores españoles. Las ciudades-estado que formaban la *Ēxcān Tlahtōlyān* o Triple Alianza —Tenochtitlan, Texcoco y Tlacopan, 1430-1521— recibían parte del tributo de los pueblos subyugados en forma de hojas de papel: 480.000 anuales fabricadas en casi medio centenar de localidades, de acuerdo al Códice Mendoza. Buena parte de la producción se concentraba en las villas de los Xochimilca y los Tlahuica, en el actual estado de Morelos, cuyo clima permitía el crecimiento de los árboles que proporcionaban la necesaria materia prima.

Los tributos de amate se dividían en tres partes. Una se entregaba a la casa real, que la utilizaba para hacer regalos, o como recompensas, especialmente para los guerreros destacados en combate. La segunda estaba destinada a los templos, en donde el papel era utilizado con fines ceremoniales: como ofrenda, junto a las espigas de maguey, el copal y el caucho, o para hacer banderolas y estandartes sagrados. La última parte iba a parar a manos de los escribas reales, quienes se servían de las hojas para mantener sus registros y producir los *amoxtli*: los célebres "códices".

Del medio millar de manuscritos mesoamericanos relevados y conservados en la actualidad, una veintena de ellos fueron creados antes de la conquista. Son, hoy por hoy, toda la documentación prehispánica que logró sobrevivir a la llegada europea, y en su mayoría fueron elaborados con piezas de amate: el Códice de Dresde, el de Madrid o Tro-Cortesiano, el de París y el Grolier (mayas), la Matrícula de los Tributos, la Tira de la Peregrinación o Códice Boturini y el Códice Borbónico (mexicas), y los Códices Borgia, Cospi, Fejérváry-Mayer, Laud y Vaticanus B.

El resto (Códices Bodley, Selden, Colombino, Becker I, Nuttall o Tonindeye y Vindobonensis Mexicanus I o Yuta Tnoho) son manuscritos mixtecas hechos con cueros de venado.

\* \* \*

Algunos cronistas europeos (como Pedro Mártir de Anglería en sus *Décadas del Nuevo Mundo*) dieron cuenta en sus escritos de la producción de papel, aportando a veces datos erróneos o contradictorios (por ejemplo, el uso de fibras de maguey y de palma como materia prima), comprensibles en autores que a menudo escribían sin haber pisado América. Los métodos prehispánicos de fabricación de amate fueron, en todo caso, descritos pobremente. O directamente ignorados: ese es el caso del padre Bernardino de Sahagún en su *Historia General de las Cosas de Nueva España*: entre los muy detallados relatos recogidos en sus páginas, la elaboración del papel resulta una ausencia llamativa, máxime si se considera que hay un espacio particular dedicado a las tintas y los colores.

Las crónicas hispanas indican, *grosso modo*, que el amate se obtenía a partir de determinadas cortezas, que se mantenían sumergidas en agua una o dos noches para ablandarlas y poder separar las fibras finas de las bastas. Después se machacaban las primeras con una mano de piedra y se iban cruzando hasta lograr la lámina de papel, que se dejaba secar y se pulía y preparaba luego para la escritura.

Tras la conquista, el amate dejó de utilizarse como tributo y no fue aceptado como pago de los impuestos coloniales. Con escasas excepciones, los códices y los documentos administrativos y religiosos de los estados regionales fueron destruidos. El papel fue perdiendo progresivamente sus roles anteriores, hasta que finalmente las autoridades lo asociaron con prácticas de "magia y brujería" —al formar parte de los ceremoniales religiosos indígenas— y terminaron prohibiéndolo.

Sin embargo, las comunidades indígenas continuaron fabricándolo y haciendo uso del mismo: en la Colección de Códices Mexicanos de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (México) se conservan ejemplos como el Códice de Huexotzingo (una demanda legal indígena por impuestos), el Códice de Huichapán (uno de los pocos manuscritos Hñähñu que se conocen) o varios de los Libros de Chilam Balam (el de Chan Kan, el de Ixil, el de Tekax, el de Tzimín...). En ocasiones, incluso fue empleado por los colonos cuando había escasez de papel europeo, que llegaba de allende los mares; en otras, se lo utilizó —junto con tiras de algodón y cueros de venado— para crear códices a pedido expreso de ciertas órdenes religiosas y de las autoridades coloniales, que precisaban obtener determinada información de sus forzados súbditos.

Por otra parte, en las aldeas nativas el amate siguió formando parte de los ritos religiosos: el fraile Diego de Mendoza comentó a Bernardino de Sahagún haber observado, hacia 1570, ofrendas de papel y copal en las dos lagunas que aún ocupan el cráter del Xinantécatl, hoy llamado Nevado de Toluca.

Los que tuvieron más éxito manteniendo el uso del papel fueron algunos grupos de La Huasteca, Ixhuatlán y Chicontepec, al norte del actual estado de Veracruz, y de algunas villas de Hidalgo y Puebla. Los registros de fabricación de amate después de 1800 proceden precisamente de esas áreas: zonas montañosas y aisladas, territorio de sociedades como los Hñähñu, que encontraron en la preparación del *āmatl* una forma de desafiar a las autoridades y de mantener su identidad, lo que a su vez permitió la supervivencia de una tradición de siglos.

En la localidad de San Pablito, la elaboración de amate era un asunto estrictamente chamánico: el papel (que en lengua hñähñu se llama *he'mi*) solía ser fabricado exclusivamente por los *bādis* o "curanderos". En consecuencia, tenía "poderes", y se lo usaba para rituales, como ofrenda directa o para recortar figuras de deidades y espíritus. A mediados del siglo pasado, el interés que mostraron determinados antropólogos por estas prácticas puso el foco sobre el *he'mi* de San Pablito, que poco después empezó a comercializarse. Los *bādis* mantuvieron y conservaron su carácter ritual (el papel es sagrado solo cuando un chamán lo recorta) mientras que el resto de la población —que hasta entonces no sabía cómo hacerlo— comenzó a fabricar amate para venderlo en los mercados de México D.F.

En la capital, los comerciantes Hñähñu coincidieron con los mercaderes de cerámicas Nahuatl del estado de Guerrero, que redescubrieron el papel y encontraron que era un medio excelente sobre el cual transferir los diseños de sus vasijas. De modo que, para 1960, el grueso del papel de San Pablito se vendía a los artistas Nahuatl de villas como Ameyaltepec, Oapan, Ahuahuapan, Ahuelican, Analco, San Juan Tetelcingo, Xalitla y Maxela: cada una de ellas con un estilo pictórico propio, que era plasmado en diseños coloristas sobre papel de corteza.

Si bien San Pablito es la única comunidad que produce papel a nivel comercial, también se sigue fabricando en varios puntos del norte de los estados de Puebla y de Veracruz y del sur del de Hidalgo. En las localidades de Texcatepec y Chicontepepec (Veracruz) se elabora exclusivamente para rituales: el más claro se emplea para representar dioses y seres humanos, mientras que al de tonalidad más oscura se lo usa para recortar las siluetas de hechiceros y monstruos.

\* \* \*

El amate se hace con la corteza interna de un amplio abanico de árboles. Las especies más apreciadas son las del género *Ficus*, a las que de manera genérica suele denominarse "higueras" o "higuerones", y entre las que se encuentran el amate (*Ficus insipida*), el amate negro (*Ficus trigonata*), la higuera dorada (*Ficus aurea*), la saiba amarilla (*Ficus petiolaris*) y los árboles conocidos por los Mexicas como *amaquauitl*: el jonote blanco (*Ficus cotinifolia*) y el jonote rojo (*Ficus padifolia*). También se utilizan las cortezas de árboles de los géneros *Morus* (p.ej. la morera de montaña, *M. celtidifolia*),





*Citrus* (p.ej. el limero, *C. anurantifolia*), *Heliocarpos* (p.ej. la majagua, *H. donnellsmithii*) y *Trema* (p.ej. el capul o guacimilla, *T. micrantha*).

En San Pablito, el método de fabricación de papel ha cambiado un poco en relación al de otras áreas, que todavía mantienen la lentitud y la paciencia de los ritmos prehispánicos. Mientras que en la variante tradicional la corteza se remoja uno o dos días con cenizas o cal para que se ablande, en la moderna se hierve y se le agrega sosa cáustica, acelerando los procesos y acortando los tiempos. Tras enjuagarla con agua se obtienen fibras cuyo color oscila entre el marrón café y el amarillo pajizo, y que algunos productores blanquean con cloro.

Las tiras de fibras se colocan sobre armazones de madera, formando con ellas una retícula que se golpea con manos de piedra volcánica. Al machacarlas se logra que la materia vegetal exude una serie de carbohidratos solubles, que al secarse funcionan como una amalgama; los Mexica agregaban un adhesivo natural hecho de orquídeas, el *amatzauchtli*, un producto del que ya no se dispone con tanta facilidad. Para conseguir un acabado liso, se dejan secar las láminas al sol y se las pule (en San Pablito, frotándola con cáscaras de naranja).

Esta industria ha permitido a los artesanos Hñähñu de San Pablito y a trabajadores de pueblos circundantes tener una entrada fija de dinero; en muchos casos, esa cantidad los ha sacado de la pobreza endémica en la que vivían. Sin embargo, la alta demanda de amate está destruyendo los bosques locales: ya no se cortan sólo ejemplares adultos de un puñado selecto de especies arbóreas, sino plantas de todo tipo y de

cualquier edad. Por otro lado, el empleo de potentes productos químicos (sosa cáustica y cloro, entre otros), además de contaminar los acuíferos y el medio ambiente en general, ha provocado serios problemas de salud. Si bien las autoridades están intentando tomar cartas en el asunto mediante campañas de capacitación y concientización, nada indica que, a corto o medio plazo, la situación vaya a cambiar.

\* \* \*

El amate ha recorrido un largo camino. En su superficie se trazaron historias y memorias, pictografías y signos alfabéticos, intentando rescatar saberes del olvido y, como decían las viejas narraciones, dar cuerpo a las palabras que nacían sin él.

En ese papel se plasmaron genealogías, saberes, batallas y tributos. Pero también fue el vehículo para las plegarias: manchado con la sangre del oferente, o con unas gotas de caucho derretido, llevaba mensajes no ya a través del tiempo, sino de las dimensiones.

El *āmatl* sirve actualmente como soporte a los diseños de artistas nativos, que buscan con ellos mantener vivo un pequeño fragmento de su identidad. Pero no se puede olvidar que en un mundo regido por el mercado, el propio proceso de producción y consumo de este material está inmerso en los muchos problemas y vicios provocados por el sistema capitalista.

Aun así, todavía hoy pueden encontrarse figuras recortadas de ese mismo papel de corteza, como ofrendas en rincones de la selva guatemalteca o de las montañas veracruzanas. Los que habitan esas tierras centrales recuerdan que viven en un mundo de espíritus. Buenos, representados por siluetas de papel claro, y malos, un poco más oscuros.

## **Bibliografía**

Aguilar-Moreno, Manuel (2007). *Handbook to Life in the Aztec World*. Oxford: University Press.

Douglas, Eduardo de J. (2010). *In the Palace of Nezahualcoyotl. Painting manuscripts, writing the pre-Hispanic past in early colonial period Tetzaco, Mexico*. Austin: University of Texas Press.

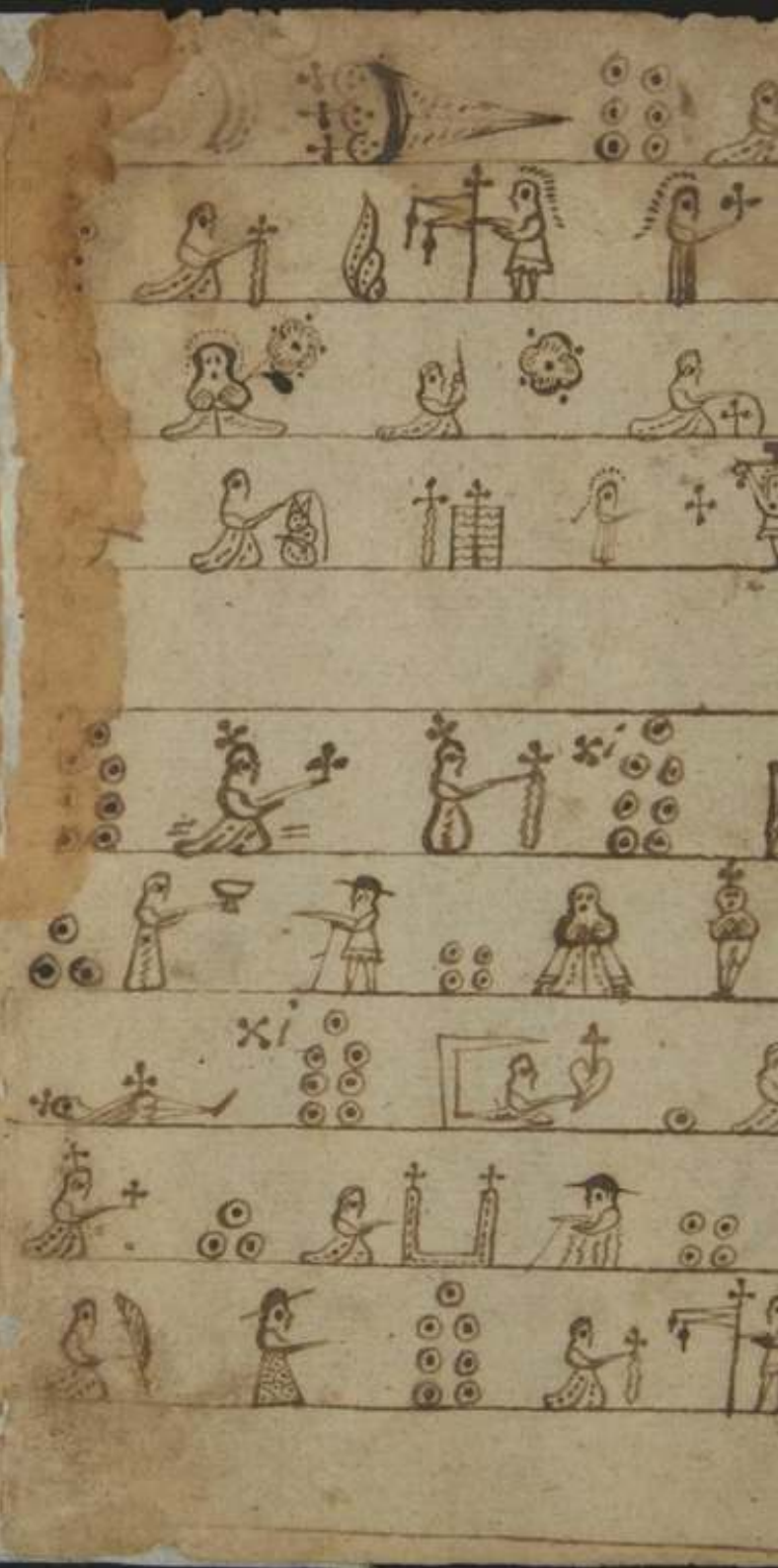
Lenz, Hans (1990). *Historia del papel en México y cosas relacionadas, 1525-1950*. México: Miguel Ángel Porrúa.

López Binnqüist, Rosaura Citlalli (2003). *The endurance of Mexican amate paper: Exploring additional dimensions to the sustainable development concept*. [Tesis]. Enschede, Países Bajos; University of Twente.

Miller, Mary; Taube, Karl (1993). *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*. Londres: Thames and Hudson.

Neumann, Franke J. (1973). Paper: A Sacred Material in Aztec Ritual. *History of Religions*, 13 (2), pp. 149-159.

Von Hagen, Victor Wolfgang (1999). *The Aztec and Maya Papermakers*. Mineola (NY): Dover Publications, Inc.



*M. hancou*

x

**[08]**

## **Las prédicas ilustradas de la Nueva España**

Fray Jacobo de Testera (o de Tastera) nació en Bayona, Francia, alrededor de 1470: justo cuando se acababa el siglo XV —y con él la Edad Media en Europa— y estaba por comenzar la invasión y conquista de tierras allende los mares por parte de los reinos de Portugal y de Castilla y Aragón.

Rondando los 30 años, Jacobo ingresó a la orden franciscana, en donde al parecer destacó por su capacidad para los idiomas. En 1508 arribó a Sevilla merced a la invitación de una familia noble de la ciudad; en España llegó a ser el predicador del Palacio Imperial de Carlos I. En 1527 fue reclutado por fray Antonio de Ciudad Rodrigo (uno de los "Doce Apóstoles de Nueva España") para ir a evangelizar a la recién conquistada México, donde arribó en 1529, en el mismo contingente en el que viajaban, entre otros, el luego célebre fray Bernardino de Sahagún.

Testera fue primero acompañante del arzobispo Juan de Zumárraga, para luego trabajar junto a fray Pedro de Gante en San José de Belén de los Naturales, la escuela que este último había fundado en la ciudad de México. Dictó algunas clases allí, y colaboró en la preparación de materiales didácticos para los estudiantes, todos ellos hijos de la antigua nobleza indígena. Posteriormente se desempeñó como misionero entre los P'urhépecha de Michoacán (1534) y los Nahuatl de Atlixco (actual estado de

Puebla), tras lo cual se dirigió al sur, a Tabasco y Yucatán (1535), para evangelizar a los numerosos pueblos de habla maya de la zona. Finalmente se trasladó al monasterio de Huejotzingo (Puebla), en donde falleció en 1543.

Su nombre se hizo famoso por los materiales educativos que utilizó para su labor evangelizadora durante sus recorridos por la Nueva España. Aunque nada permita aseverar que tuvo algo que ver con su invención (probablemente habían sido desarrollados por Pedro de Gante, de quién Testera aprendería su uso), tales materiales son conocidos popularmente como "catecismos testerianos" o "tasterianos". Debido a los problemas que acarrea esta denominación, en la literatura académica moderna se los cita simplemente como "catecismos indígenas".

Estos "catecismos" son pequeños documentos con forma de libro convencional (aunque inicialmente parecen haber sido simples láminas o lienzos) en los que se explican los preceptos de la doctrina católica mediante una serie de imágenes o pictogramas. Tales diseños están basados, sobre todo, en los principios sintácticos y semánticos de las escrituras pictográficas prehispánicas (mexica, zapoteca, mixteca, maya...) y en algunos elementos propios de la iconografía hispana. Los dibujos se distribuyen en bandas horizontales, leyéndose de izquierda a derecha, y a veces van acompañados de pequeñas anotaciones o glosas en alfabeto latino, bien en castellano o bien en alguna lengua indígena transliterada fonéticamente.

Los contenidos que se codificaban a través de este ingenioso sistema eran las principales oraciones católicas (Ave María, Padre Nuestro, Credo, Salve Regina,



Confiteor), la forma de rezar el Santo Rosario, los Diez Mandamientos, los Sacramentos, los Artículos de Fe, las Obras de Misericordia y las Bienaventuranzas.

En su búsqueda de formas eficientes y sencillas de transmitir la doctrina católica, los miembros de las órdenes religiosas presentes en México recurrieron a distintos soportes: desde la música (sobre todo en el caso de los dominicos y los jesuitas) a las representaciones teatrales y las obras de arte figurativo en general. Pero sin duda fueron las pinturas, grabados e ilustraciones los que más éxito tuvieron, debido a su uso tradicional en la redacción y transmisión de saberes entre las sociedades originarias de aquellas tierras. En el capítulo VI de su *Historia de los Indios de la Nueva España* (ca. 1536), Fray Toribio de Benavente menciona un suceso que refleja ese hecho:

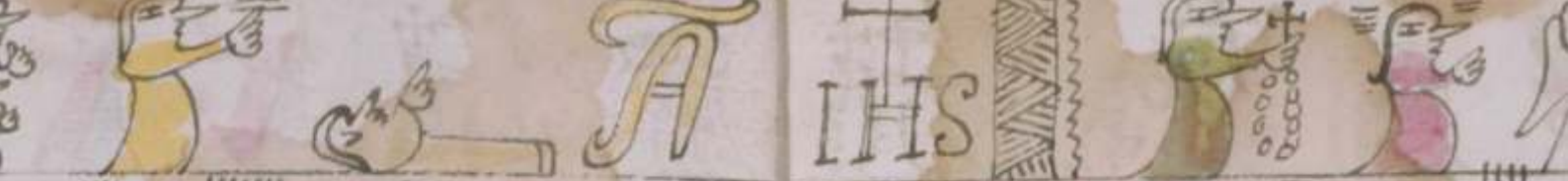
Una cuaresma estando yo en Cholollán, que es un gran pueblo cerca de la ciudad de los Ángeles, eran tantos los que venían a confesarse, que yo no podía darles recado como yo quisiera, y díjeles: yo no tengo de confesar sino a los que trajeren sus pecados escritos y por figuras, que esto es cosa que ellos saben y entienden, porque ésta era su escritura; y no lo dije a sordos, porque luego comenzaron tantos a traer sus pecados escritos, que tampoco me podía valer, y ellos con una paja apuntando, y yo con otra ayudándoles, se confesaban muy brevemente; y de esta manera, hubo lugar de confesar a muchos, porque ellos lo traían tan bien señalado con caracteres y figuras, que poco más era menester preguntarles de lo que ellos traían allí escrito o figurado.

Un discípulo de fray Pedro de Gante en San José, fray Diego de Valadés —gran estudioso y políglota— se percató pronto del uso de los pictogramas por parte de los pueblos originarios. En su *Rhetorica Christiana* (1579), un tratado sobre los métodos misionales de las órdenes mendicantes y los sistemas que utilizaron en América, el cual incluye un "alfabeto mnemotécnico" para los indígenas, apunta:

Hay un ejemplo admirable de esto, en el comercio y en los contratos de los indios, los cuales, aun careciendo de caracteres para la escritura ... sin embargo se comunicaban unos a otros lo que querían por medio de ciertas figuras e imágenes ... Y no solo es usado por los que son ignorantes, sino aún también por aquellos que son peritos en el arte de leer y escribir correctamente, a gran número de los cuales se les puede ver admirablemente ejercitados.

Es curioso notar que cuando las imágenes se utilizaron para codificar las creencias y los pensamientos propios de las sociedades originarias, fueron consideradas despreciables y sumariamente destruidas (con el ejemplo paradigmático del obispo Diego de Landa), mientras que cuando el mismo sistema se empleó para evangelizar, fue algo digno de comentarios elogiosos. Véase la descripción de esa práctica evangelizadora recogida por Juan de Torquemada en el capítulo XXV del libro XV de su *Monarquía Indiana* (1615):

Tuvieron estos benditos padres un modo de predicar no menos trabajoso que artificioso, y muy provechoso para estos indios por ser conforme al uso que ellos tenían de tratar todas las cosas por pinturas, y era de esta manera: hacían



pintar en un lienzo los Artículos de la Fe y en otro los Diez Mandamientos de Dios, y en otro los siete Sacramentos, y lo demás que querían de la doctrina cristiana; y cuando el predicador quería predicar de los mandamientos, colgaban junto de donde se ponía a predicar el lienzo de los Mandamientos, en distancia que podía, con una vara, señalar la parte del lienzo que quería, y así les iba declarando los misterios que contenía y la voluntad de Dios que en ellos se cifra y encierra. Lo mismo hacía cuando quería predicar de los Artículos, colgando el lienzo en que estaban pintados; y de esta manera se les declaró clara y distintamente, y muy a su modo, toda la doctrina cristiana. Y en todas las escuelas de muchachos se usaban estos lienzos, de los cuales alcancé yo algunos, aunque ya los que viven no han menester de estas pinturas, por ser más enseñados y cursados en estos misterios, por la abundancia de las lenguas que ahora se saben, de que en general carecían aquellos evangélicos ministros.

Bartolomé de las Casas, en el capítulo CCXXXV del libro 3 del tomo II de la *Apologética Historia Sumaria* (ca. 1554), abunda en los detalles de la prédica:

Acaece algunas veces olvidarse algunos de algunas palabras o particularidades de la doctrina que se les predica de la doctrina cristiana, y no sabiendo leer nuestra escritura, escribir toda la doctrina ellos por sus figuras y caracteres muy ingeniosamente, poniendo la figura que correspondiera en la voz y sonido a nuestro vocablo: así como si dijésemos amén, ponían pintada una como fuente, y luego un maguey, que en su lengua frisaba con amén, porque llámanlo ametl, y así de todo lo demás. Yo he visto mucha parte de la doctrina cristiana escrita

por sus figuras e imágenes, que leían por ellas como yo la leía por nuestra letra en una carta, y esto no es artificio de ingenio poco admirable.

Lo mismo hace fray Joseph de Acosta en las páginas de su *Historia Natural y Moral de las Indias* (1589):

También escribieron a su modo por imágenes y caracteres los mismos razonamientos, y yo he visto para satisfacerme en esta parte, las oraciones del Paternoster y Ave María y símbolo, y la confesión general, en el modo dicho de indios; y cierto se admirará cualquiera que lo viere; porque para significar aquella palabra "yo pecador, me confieso", pintan un indio hincado de rodillas a los pies de un religioso, como que se confiesa; y luego para aquella "a Dios todopoderoso", pintan tres caras con sus coronas al modo de la Trinidad; y a la gloriosa Virgen María, pintan un rostro de Nuestra Señora, y medio cuerpo con un niño; y a San Pedro y a San Pablo, dos cabezas con coronas, y unas llaves y una espada, y a este modo va toda la confesión escrita por imágenes, y donde faltan imágenes, ponen caracteres, como en qué pequé etc., de donde se podrá colegir la viveza de los ingenios de estos indios.

Un documento franciscano (*El orden que los religiosos tienen en enseñar a los indios la doctrina, y otras cosas de policía cristiana*, 1570) apunta:

Algunos Religiosos han tenido costumbre de enseñar la doctrina a los indios y predicársela por pinturas, conforme al uso que ellos antiguamente tenían y

tienen, que por falta de letras, de que carecían, comunicaban y trataban y daban a entender todas las cosas que querían, por pinturas, las cuales les servían de libros, y lo mismo hacen el día de hoy, aunque no con la curiosidad que solían. Téngalo por cosa muy acertada y provechosa para con esta gente, porque hemos visto por experiencia, que adonde así se les ha predicado la doctrina cristiana por pinturas tienen los indios de aquellos pueblos más entendidas las cosas de nuestra santa fe católica y están más arraigados en ella.

A lo menos una cosa entiendo que sería de grandísima utilidad para la cristiandad de estos naturales y para que en breve tiempo fuesen tan arraigados en la fe como otras naciones, y es que se mandase que en todas las escuelas adonde congregan los niños para enseñarlos a leer y escribir y la doctrina se pintase la misma doctrina cristiana en la forma más conveniente para que ellos la entiendan, examinando las que los Religiosos han tenido para este efecto y tomando de ellas lo mejor; y que por aquellas pinturas se les diesen a entender a los muchachos en su tierna edad los misterios de nuestra fe, pues es cosa natural imprimirse en la memoria lo que en aquel tiempo se percibe; y para percibirlo ya presuponemos, como es así, que para los indios el mejor medio es la pintura.

La producción de este tipo de documentos, iniciada en el siglo XVI, se habría extendido hasta principios del siglo XVIII (o incluso más allá, según algunos investigadores). Los religiosos que no lograban manejar con fluidez las lenguas indígenas de los pueblos que evangelizaban (o idiomas como el náhuatl, que podía considerarse una especie de

*lingua franca*) encontraban muy útiles esos recursos didácticos. Las glosas agregadas servían como ayuda-memorias para expresar conceptos que, por su complejidad, necesitaban ser pronunciados en la lengua nativa; por lo general fueron escritas en náhuatl, aunque también las hubo en hñähñu ("otomí") y en jñatjo ("mazahua"). Hay que señalar también la importancia de los colores, dado el valor semántico que aquellos tenían para la audiencia indígena.

La elaboración de esos materiales habría estado en manos de los jóvenes *tlacuilos* (escribas) y catequistas que acudían a escuelas como las de Pedro de Gante, y que antes habían estudiado en el *calmecac*: la institución nativa en la que se formaban los nobles o *pipiltin*, entre otras cosas, en las destrezas de la escritura.

Glass (1975) habla de 35 catecismos indígenas conocidos hoy, aunque Normann (1985) tiene publicada una lista de 42. Quizás el ejemplar más conocido sea el descrito por Romero de Terreros (1942): un texto con glosas en jñatjo, datado entre 1616 y 1771, que se encontraba en su colección personal. El texto fue reeditado por Nicolás León en 1968.

Otro de los manuscritos más analizados y citados es el que dio a conocer León Portilla en 1979, con glosas en náhuatl, perteneciente a la Colección Gómez Orozco del Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia de la ciudad de México.

Hay cuatro catecismos indígenas en la colección mexicana del Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Francia, catalogados con los números 076, 077, 078 y 399. El códice 076 tiene glosas en hñähñu, mientras que las del 077 y el 099 están en náhuatl. Todos ellos están manufacturados en papel europeo, y en la actualidad se encuentran digitalizados y están disponibles en Gallica, el sitio web de la BNF.

Otros ejemplares destacables son el catecismo de fray Pedro de Gante guardado en la Biblioteca Nacional de España en Madrid (Cortés Castellanos, 1987); el manuscrito conservado en el Museo Británico sobre el cual trabajó Balmaceda (1993); y uno del siglo XVI, con glosas en jñatjo, que se encuentra en el Museo Nacional de Antropología e Historia de la ciudad de México (Resines Llorente, 1992).

La costumbre de narrar historias sirviéndose de ilustraciones no fue un patrimonio exclusivo de las culturas mesoamericanas ni de los frailes que, como Jacobo de Testera, buscaron evangelizarlas a golpe de dibujos y glosas: era una técnica ya utilizada, entre otros muchos lugares, en Europa, con objetivos igualmente misionales en muchos casos, pero no solo. En España estuvo vigente hasta bien entrado el siglo XX: los juglares ciegos se ayudaban de los célebres *pliegos de cordel* para contar noticias a los campesinos que no sabían leer los periódicos, cantándolas al son de una zanfona, un violín o una guitarra, y apoyando su relato en los dibujos, generalmente estructurados como un moderno cómic.



La particularidad de los "catecismos testerianos" fue el aprovechamiento de los códigos indígenas al elaborar sus ilustraciones. Unos códigos —formas, colores, posiciones, distribuciones— que terminarían desapareciendo junto a sus cultores y a sus principales soportes materiales. Gracias, entre otros, al proceso de evangelización y a los misioneros católicos.

## **Bibliografía**

Balmaceda, María Luisa (1993). *Un catecismo del siglo XVI*. México: INAH.

Cortés Castellanos, Justino (1987). *El catecismo en pictogramas de fray Pedro de Gante*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

Glass, John B. (1975) A Census of Middle American Testerian Manuscripts. *HMAI*, 14. Nueva Orleáns: Tulane University.

León, Nicolás (1968). *Un catecismo mazahua en jeroglífico testeraamerindiano*. México: Biblioteca Enciclopédica del Estado de México.

León Portilla, Miguel (1979). *Un catecismo náhuatl en imágenes*. México: Cartón y Papel de México S.A.

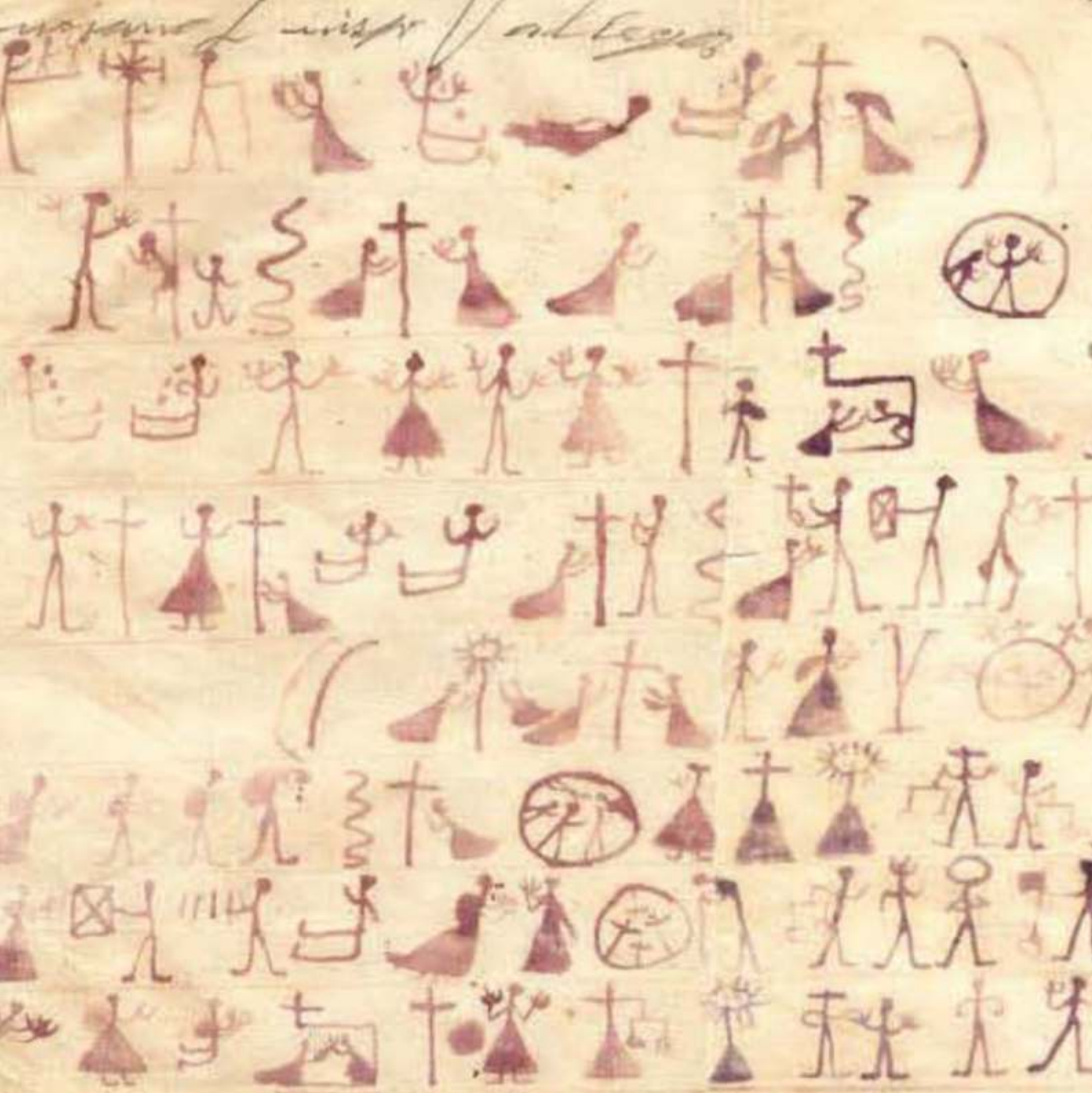
Normann, Anne Whited (1985). *Testesian Codices: Hieroglyphic Catechisms for Native Conversion in New Spain*. Nueva Orleáns: Tulane University.

Pérez Reyes, Kathia Liliana (2011). Los catecismos indígenas y su importancia como medio de evangelización en la Nueva España. En Cervantes, Mayán (coord.). *La escritura en los códices mexicanos*. México: Academia Mexicana de Ciencias Antropológicas, p. 153.

Resines Llorente, Luis (1992). *Catecismos americanos del siglo XVI*. Salamanca: Junta de Castilla y León.

Romero de Terreros, Manuel (1942). Un catecismo testeriano. *Divulgación Histórica*, 4, pp. 61-62.





[09]

## Los jeroglíficos andinos

En su famoso *Argentina indígena* (1967), el investigador argentino Ibarra Grasso señaló:

Cuando en 1940 fuimos a Bolivia, ya con algunos datos sobre la existencia, a orillas del Titicaca de una escritura jeroglífica, no fue difícil encontrarla en pleno uso por miles de indígenas y con formas que nadie había visto antes. Conseguimos textos escritos en papel, en cuero, en arcilla y en piedra. La traducción de los signos no ofreció ninguna dificultad, pues los mismos indígenas que vendieron los textos nos leyeron los escritos.

La codificación de ideas mediante pictografías fue habitual entre los pueblos indígenas de la América prehispánica, y no solo entre civilizaciones nucleares como los Mexica, los Mixteca o los Zapoteca. Así, al menos, se desprende de trabajos ya clásicos como *Picture-writing of the American Indians*, de Garrick Mallery.

Tras la llegada de los conquistadores europeos, tales sistemas y códigos fueron aprovechados por algunos misioneros católicos para la enseñanza de oraciones y otros contenidos religiosos. Buena prueba de esa utilización fueron los célebres "catecismos testerianos", empleados en el área central del actual México.

Las tierras altas sudamericanas no fueron ajenas a estos procesos. Las distintas culturas prehispánicas andinas emplearon diversos métodos gráficos para representar sus conocimientos: desde paneles pintados con historias y genealogías hasta el uso de dibujos en cerámicas, textiles, murales, calabazas o porotos pallares. Entre los más tempranos testimonios de codificación de saberes en la cordillera de los Andes se encuentra el incluido por Fernando Montesinos en su *Ophyr de España (Memorias antiguas, historiales y políticas del Perú, ca. 1570)*; aunque tachado de imaginativo y hasta fantasioso, el andaluz señaló la existencia de una forma de escritura pictográfica en tierras peruanas.

Dicen los amautas que sabían las cosas de estos tiempos por tradiciones de los antiquísimos, comunicadas de mano en mano, que cuando este príncipe [Sínchi Cozque] reinaba, había letras y hombres doctos en ellas, que llaman *amautas*, y estos enseñaban a leer y escribir; la principal ciencia era la astrología; a lo que he podido alcanzar, escribían en hojas de plátanos; secábanlas y luego escribían en ellas [...] Y en Chile, cuando a D. Alonso de Arcila [Ercilla] le faltó papel para su *Araucana* y un indio le suplió la necesidad con hojas de plátano, y en ellas escribió muy grandes pedazos, como dice el padre Acosta. También escribían en piedras: hallose un español en los edificios de Quínoa, tres leguas de Guamanga, una piedra con unos caracteres que no hubo persona que los entendiese; y pensando que allí estaba la memoria de la *guaca* escrita, guardó la piedra para mejor entendida.

Al mismo tiempo, algunas de esas sociedades usaron métodos mnemotécnicos para plasmar y transmitir información. Entre ellos, probablemente los más conocidos sean los quipus (del quechua *kipu*, "nudo"), manojos de cordones y nudos que permitían almacenar y recuperar distintos tipos de datos. Sin embargo, no eran los únicos. El jesuita Joseph de Acosta se refirió al empleo de piedrecillas para recordar las oraciones cristianas (*Historia natural y moral de las Indias*, 1590).

Fuera de estos quipos de hilo, tienen otros de pedrezuelas, por donde puntualmente aprenden las palabras que quieren tomar de memoria, y es cosa de ver a viejos ya caducos con una rueda hecha de pedrezuelas aprender el Padrenuestro, y con otra el Avemaría, y con otra el Credo, y saber cuál piedra es: que fue concebido de Espíritu Santo, y cuál: que padeció debajo del poder de Poncio Pilato, y no hay más que verlos enmendar cuando yerran, y toda la enmienda consiste en mirar sus pedrezuelas, que a mí, para hacerme olvidar cuanto sé de coro, me bastará una rueda de aquellas.

Habría que esperar casi tres siglos para volver a tener noticias de estos sistemas de "escritura" y de estas técnicas de "ayuda-memoria" en tierras andinas.

Hacia 1860, durante uno de sus viajes, el naturalista suizo Johann J. von Tschudi vio un cuero escrito con pictogramas (que él llamó "jeroglíficos") en un museo de La Paz (Bolivia). Durante su estancia en un monasterio en Copacabana, localidad boliviana a orillas del lago Titicaca, su contacto allí, el Padre Areche, le informó que aquella de pintar signos era una tradición local, y le mostró un cuero similar al de La Paz, pero de

factura moderna, en manos de una niña. Así lo narra en el tomo V de sus *Reisen durch Südamerika* (1869):

A pedido del Padre Areche, la niña leyó los jeroglíficos con facilidad en lengua aymara. ¡Contenían el Catecismo Breve! Areche me explicó entonces lo siguiente. Un viejo indio de Sampaya, celoso católico, sin el más mínimo conocimiento de lectura y escritura, había inventado ciertos caracteres simbólicos y pintado con ellos el catecismo en pieles o en papel. Para su escritura utilizó una varilla redonda y el jugo de una planta que me encontré muy a menudo cerca de Copacahuana y Yunguyo. Es una nueva *Solanum* y fue bautizada, después de que yo le proporcionase ejemplares al Prof. Fenzl, como *Solanum atramentarium*<sup>1</sup> (pp. 314-315).

Se trataba de una tradición que los sacerdotes habían conocido hacía relativamente poco tiempo, pero que al parecer llevaba muchos años en práctica. Lamentablemente, para aquel entonces, una reciente epidemia de tifus había acabado con la vida de todos los escribientes menos uno: Juan de Dios Apasa, el padre de la niña mencionada

---

<sup>1</sup> Auf Befehl des Padre Areche las nun das Kind ziemlich geläufig die Hieroglyphen in Aymarasprache. Sie enthielten den kleinen Katechismus! Areche gab mir nun folgende Erklärung. Ein alter Indianer in Sampaya und eifriger Katholik hatte, ohne die geringste Kenntnis vom Lesen und Schreiben zu besitzen, sich gewisse symbolische Zeichen erfunden und mit denselben den Katechismus auf Felle oder Papier gemalt. Er bediente sich zu seiner Schrift eines runden Stäbchens und des Saftes einer Pflanze, die ich in der Nähe von Copacahuana und Yunguyo ziemlich häufig fand. Sie ist ein neues Solanum und wurde nach den von mir mitgebrachten Exemplaren von Prof. Fenzl *Solanum atramentarium* benannt.



por von Tschudi. Este vivía relativamente cerca de Copacabana: en la aldea de Sampaya, ubicada en la península vecina a las islas del Sol y de la Luna, sobre el lago Titicaca. Areche no conocía a nadie más con esas destrezas. Von Tschudi trató personalmente a Apasa, a quien describió como "feo, pero inteligente". En su libro, el suizo señaló que aquel hombre ocupaba las horas no dedicadas a la agricultura a preparar catecismos; que ya no escribía en cuero, sino en papel; que era analfabeto; y que utilizaba esos pictogramas con el único objetivo de enseñar la doctrina cristiana. También indicó que los caracteres se leían de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, en bustrofedon; que eran representaciones puramente pictográficas; que, dado que el estilo era un poco crudo, los dibujos no se hubieran entendido por sí solos, sin explicaciones; que solo se habían usado para textos religiosos; y que si hubieran tenido que escribir otras cosas tendrían que haber creado tantos signos que un inventario de los mismos hubiera sido imposible. A partir de los datos anteriores, el autor concluyó que se trataba de un sistema mnemotécnico, dado que la gente aprendía el catecismo de memoria, y solo usaba las figuras para recordar las oraciones. Von Tschudi terminó comprando el cuero de Apasa gracias a la mediación de Areche: era un ejemplar más grande que el de La Paz (18,5 x 15 pulgadas) y contenía 6 líneas más de escritura (16 en total). Teóricamente, dicho cuero se encuentra en la actualidad en el Ethnologisches Museum de Berlín, Alemania (*Catecismo Tschudi*); existe otro muy similar, el *Catecismo Novia*, perteneciente a la colección privada de una familia bilbaína, Novia de Salcedo.

Poco después de las averiguaciones de von Tschudi, el explorador francés Charles Wiener publicó su crónica de viajes *Perou et Bolivie* (1880), en la que manifestó haber



encontrado muestras de escritura pictográfica en Sica Sica (Bolivia) y en Paucartambo (Perú). El ejemplar hallado en la primera localidad (que, según el autor, habría sido depositado después en un museo de La Paz) hablaba sobre la Pasión de Cristo; los dibujos habían sido trazados con un pincel de plumas sobre un tejido muy denso y fuerte, almidonado mediante una mezcla de goma y harina de mandioca; el tejido era marrón y los dibujos, rojo vivo. Por su parte, los pictogramas de Paucartambo (que supuestamente se hallarían en un museo en Cusco) habían sido realizados sobre papel holandés, en rojo y azul. Wiener incluyó reproducciones de ambas muestras en su libro (pp. 805-806); sin embargo, en aquel momento estaba concentrado en una teoría personal sobre diseños textiles andinos como forma de escritura, y no dio mayor importancia a los jeroglíficos.

En 1910 el geógrafo boliviano Manuel Vicente Ballivián encontró un cuero de oveja escrito en la Isla del Sol. Utilizando el método de Eduardo Seler para descifrar las escrituras mexicanas, el texto fue traducido y publicado por el intelectual boliviano Franz Tamayo en La Paz al año siguiente. Tamayo determinó que se trataba de la codificación, en lengua aymara, de los Mandamientos, las Obras de Misericordia y los Sacramentos.

La traducción de Tamayo pasó desapercibida para la Academia, aunque fue reproducida por el polifacético Arthur Posnansky en La Paz. Por otro lado, Posnansky escribió la *Guía General Ilustrada para la Investigación de los Monumentos Prehistóricos de Tihuanacu e Islas del Sol y la Luna* (1912), en la cual habló de "pictografías ideográficas"; una de ellas, muy mal conservada, estuvo en el Museo Nacional

Tiahuanaco de La Paz. La *Guía* es una versión aumentada de un trabajo presentado en las Actas del IV Congreso Científico de Santiago de Chile (1908-1909); el capítulo agregado versa precisamente sobre la escritura de los pueblos del altiplano andino, un tema ya tratado por Ballivián con ocasión del XVII Congreso Internacional de Americanistas (Buenos Aires/México, 1910). Posnansky manifestó haber recogido, entre los indígenas del Titicaca, dos documentos fabricados por misioneros católicos poco después de la conquista para representar y enseñar ciertas partes del catecismo (como ocurrió en México a partir del siglo XVI). Sostuvo la hipótesis de que la escritura usada por esos religiosos era de origen precolombino, e intentó demostrarlo comparando los pictogramas modernos con un petroglifo que, al parecer, encontró en las ruinas de Chinkana ("El Laberinto"), en la Isla del Sol.

Se publicaron luego otros textos jeroglíficos desprovistos de traducciones, probablemente ignorando su verdadero valor; entre ellos estuvo el del historiador peruano Horacio H. Urteaga (1919). Nordenskiöld llegó a conocer esta forma de codificación gracias a von Tschudi, y le dedicó algunos párrafos en *Picture Writings and Other Documents*, reproduciendo el cuero publicado por aquel autor:

Estos indios también han inventado una escritura pictográfica en tiempos poscolombinos. Se dice que fue compuesta por un indio de Sampaya, en el lago Titicaca. Esta escritura pictográfica fue usada para componer los Mandamientos, los Sacramentos, etc. Este indio no sabía leer ni escribir. No empleó nuestras letras o símbolos, sino puras pictografías que debe haber inventado totalmente por su cuenta. No puede pensarse que tuviese la idea al

ver la escritura de los blancos y su uso. Esta genial invención parece haber existido en esa localidad por espacio de una o dos generaciones y luego fue olvidada<sup>2</sup> (1979, p. 107).

A mediados del siglo XIX (de acuerdo a las características físicas de los manuscritos, su estilo de escritura, y algunos rasgos de la indumentaria de los personajes representados) comenzaron a producirse catecismos completos en los Andes usando jeroglíficos, con resultados similares a los "catecismos testerianos" de América Central. Quizás el ejemplo más conocido sea el "Catecismo Huntigton", conservado en la Huntington Free Library (biblioteca privada del Bronx, Nueva York, EE.UU.). Se trata de un pequeño libro con 21 hojas de 16 x 11 cm cubiertas de pictografías en tinta. Además de los símbolos, hay glosas (en quechua, español y latín) que señalan cómo comienza cada oración. Se han identificado unos cuarenta de estos catecismos en colecciones públicas o privadas; Mitchell y Jaye (1996) proveen un listado completo de los mismos.

---

<sup>2</sup> These Indians have also in post-Columbian times invented a picture script. It is said to have been composed by an Indian of Sampaya, on Lake Titicaca. This picture writing depicts the Commandments, the Sacraments, etc. This Indian was unable to read or write ordinary script. He did not employ our letters or figures, but pure picture-writing which he must entirely have composed himself. It cannot but be supposed that he received the idea of the whole thing from seeing the white men's script and its use. This genial invention appears to have lived on in that locality for the space of a generation or two and then forgotten.

A mediados del siglo pasado, el argentino Dick Edgar Ibarra Grasso abordó el estudio de los "jeroglíficos andinos" de manera sistemática, realizando una concienzuda investigación sobre el terreno en Bolivia.

Ibarra Grasso obtuvo sus datos iniciales de manos de un valioso informante, Abel Antezana, un sacerdote que contaba entre sus pertenencias con un librito de jeroglíficos producido en Quillacas, al sur del lago Poopó (departamento de Oruro), en donde habrían sido muy utilizados para aprender y recordar oraciones católicas. Para 1956 Ibarra Grasso había hallado textos tanto en comunidades quechuas (en San Lucas y Ocurí, departamento de Chuquisaca, y en Vitichi, Vichacla, Carma y Oroncota, departamento de Potosí) como aymaras (en Isla Cumana, Sampaya y Sica Sica, departamento de La Paz, y en Puqui, departamento de Oruro), codificando textos y oraciones católicas. En todos los casos los signos funcionaban...

...por representación directa ideográfica; por simbolismo, a veces artificial, atribuido al signo; y por el parecido del nombre de la cosa que se dibuja con la palabra que se desea representar, es decir, fonetismo de aproximación.

Los pictogramas estaban pintados sobre la cara interna de cueros de oveja o de cabra. Para trazarlos se utilizaron palillos y tintes vegetales (hechos, por ejemplo, a partir de la solanácea *ñuñumaya* y el cactus *ayrampu*) o anilinas comerciales. La dirección de la lectura era variada, aunque predominaba el bustrofedon comenzando desde abajo a la derecha. Los números se representaban mediante círculos, puntos o rayas. Los Quechua empleaban dos o más colores para sus representaciones, mientras que las de

los Aymara solían ser monocromáticas; en ningún caso los colores tenían valor semántico. Aunque no era una técnica exclusivamente femenina, los cultores de esa tradición eran sobre todo mujeres.

En 1965 Ibarra Grasso se topó con un magnífico disco de arcilla conservado en el Museo Arqueológico de Oruro, con pedacitos de piedra, barro y hueso incrustados verticalmente en él. Allí aparecían codificados los Mandamientos y los Artículos de Fe. El ejemplar había sido descubierto en Puqui, cerca de Salinas de Garci Mendoza (departamento de Oruro). Tras arduas búsquedas, el argentino dio con otros ejemplos de esa técnica en la localidad de San Lucas (provincia de Cinti, departamento de Chuquisaca), en donde la tradición seguía vigente. Se trataba de discos de arcilla (cocida o no) sobre los que se pegaban dientes, palitos, huesos o piedras, aunque lo más habitual era que se replicaran en barro los signos que se dibujaban sobre los cueros y se colocaran verticalmente sobre el disco. De acuerdo a la muy gráfica descripción del propio Ibarra Grasso, el resultado final semejaba "una torta de cumpleaños con sus velitas". Las "oraciones" se leían siguiendo una espiral, de fuera adentro.

En la actualidad el INIAM-UMSS (Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico, Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba, Bolivia) cuenta con un proyecto de investigación denominado "Escrituras andinas: ayer y hoy", a través del cual se está analizando su colección museística de materiales "jeroglíficos" andinos, la más extensa de América: 62 piezas en papel, 39 en cuero, 2 discos de barro y uno de arcilla. También se están documentando las expresiones aún vigentes de esa forma de

codificación de saberes, incluyendo los discos de arcilla cochabambinos. En los últimos años los investigadores involucrados en este proyecto han producido una bibliografía de referencia que describe detalladamente todas esas piezas y los signos que contienen: entre tales trabajos cabe destacar los de Garcés (2014), INIAM (2014), Castro Molina (2015) y el editado por Garcés y Sánchez (2015).

"Como nosotros no sabemos escribir, lo hacemos como se puede", dijo Carmelo Méndez, de la Hacienda Cumana, en una de las islas del lago Titicaca, a Ibarra Grasso en una de las campañas de recolección de materiales del investigador argentino. Tal vez sea esta una de las mejores definiciones que se han dado sobre los "jeroglíficos" de los Andes.

## **Bibliografía**

Acosta, Joseph de (1590). *Historia natural y moral de las Indias*. Sevilla: Imprenta de Juan de León.

Castro Molina, Paola Daniela (2015). *Escritura Signográfica Andina: Los significados andinos y católicos de los signos signográficos consignados en la subcolección Osvaldo Sánchez Terrazas de cuero y papel del INIAM-UMSS y la colección privada de cueros de Walter Sánchez Canedo*. [Tesis]. Cochabamba: Universidad Mayor de San Simón.



Garcés V, Fernando (s.f.). *Rezar en San Lucas en 3D: ni colonial ni subalterno*. [En línea]. <https://es.scribd.com/document/235350339/Rezar-en-San-Lucas-en-3D>

Garcés V., Fernando (2014). Aprender otra(s) escritura(s) en los Andes: Una invitación a repensar la pedagogía desde la etnografía. *Arqueoantropológicas*, 4 (4), pp. 113-160.

Garcés V., Fernando; Sánchez C., Walter (eds.) (2015). *Textualidades: Entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro*. Cochabamba: INIAM-UMSS.

Hartmann, Roswith (1989). Pictografías de tipo religioso-cristiano del área andina. Dos ejemplos. En Anderle, Adám (ed.). *Iglesia, Religión y Sociedad en la Historia Latinoamericana, 1492-1945*, t. II. Szeged: Universidad József Attila, pp. 169-188.

Ibarra Graso, Dick Edgar (1942). Una antigua escritura de la región andina. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 3, pp. 219-239.

Ibarra Graso, Dick Edgar (1956). La escritura jeroglífica de los indios andinos. *Cuadernos Americanos*, 15, pp. 157-172.

Ibarra Grasso, Dick Edgar (1958). *Lenguas indígenas americanas*. Buenos Aires: Editorial Nova.

Ibarra Grasso, Dick Edgar (1967). *Argentina indígena y prehistoria americana*. Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina.

INIAM (2014). *Escritura andina: Pictografía e ideografía en cuero y papel*. Cochabamba: INIAM-UMSS.

Jaye, Barbara; Mitchel, William (ed.) (1999). *Picturing Faith. A Facsimile Edition of the Pictographic Quechua Catechism in the Huntington Free Library*. Nueva York: Huntington Free Library, pp. 5-13.

Mallery, Garrick (1894). *Picture-writing of the American Indians*. Washington: Government Printing Office.

Mitchel, William; Jaye, Barbara (1996). Pictographs in the Andes: The Huntington Free Library Quechua Catechism. *Latin American Indian Literatures Journal*, 12 (1), pp. 1-42.

Montesinos, Fernando (1570/1882). *Memorias antiguas, historiales y políticas del Perú*. Madrid: Imprenta de Miguel Ginesta.

Nordenskiöld, Erland (1928-1930/1979). *Picture Writings and Other Documents*. Nueva York: AMS Press.

Posnansky, Arthur (1910). Guía para el visitante de los monumentos prehistóricos de Tiahuanaco e islas del Sol y la Luna (Titicaca y Koaty). En *Monumentos prehistóricos de Tiahuanacu*. La Paz: Tall. Tip. Lit. de J. M. Gamarra.

Posnansky, Arthur (1912). *Guía general ilustrada para la investigación de los monumentos prehistóricos de Tiahuanacu e islas del Sol y la Luna (Titicaca y Koaty)*. La Paz: Hugo Heitmann.

Tamayo, Franz (1911). Un dermatograma Aymara. *El Diario*, 29 y 31 de agosto, 1 y 3 de septiembre.

Urteaga, Horacio (1919). *El Perú. Bocetos históricos*. Lima: E. Casa Editora E. Rosay.

Von Tschudi, J. J. (1869). *Reisen durch Südamerika*. Leipzig: F. A. Brockhaus.

Wiener, Charles (1880). *Pérou et Bolivie: Récit de voyage*. París: Librairie Hachette et Co.

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ १ ॥

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ २ ॥

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ३ ॥

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ४ ॥

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ५ ॥

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ६ ॥

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ७ ॥

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ८ ॥

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ ९ ॥

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय ॥ १० ॥

*Top - the side up print*

[10]

## Signos y trazos en África

Adam Tajir era un maestro de escuela.

Pertenecía al pueblo Beria, también conocido como Zaghawa, habitante de las resacas tierras de Darfur, al oeste de Sudán y al este de Chad. En la década de los 50 del siglo pasado, a Adam se le ocurrió reunir todas las marcas de herrar ganado —sobre todo camellos— empleadas por los distintos clanes que componían su pueblo para identificar a sus animales. Con ellas creó un alfabeto con el cual escribir su lengua, el beria.

Así nació el *beria giray erfe*, "marcas para escribir el beria", también llamado "alfabeto del camello".

El caso es que, por motivos históricos, para construir ese alfabeto ganadero aquel maestro de Darfur tomó como modelo el árabe, cuyas letras no son del todo apropiadas para escribir el idioma beria. Afortunadamente, medio siglo después un veterinario de nombre Siddik Issa detectó el problema y corrigió la propuesta inicial de Tajir.

Esa versión corregida demostró ser muy popular entre la comunidad de hablantes y escribientes de beria. Aún hoy se siguen publicando libros que utilizan el *beria giray erfe*, como volúmenes de cuentos tradicionales y materiales de educación básica.

La historia de la invención de alfabetos en África es larga. Y muy compleja: tanto como el panorama lingüístico y étnico del continente. Buena parte de las sociedades indígenas africanas fueron ajenas a la escritura hasta la llegada del islam (al norte del ecuador) y de los misioneros cristianos (al sur de dicha línea). Las escrituras árabe y latina formaron parte de las herramientas de captación de fieles de ambas religiones: la primera se enseñaba (y se sigue enseñando) en las *madrasas* o escuelas coránicas; la segunda fue la empleada para traducir los evangelios a las distintas lenguas locales. Para muchos de esos grupos humanos, el Corán o la Biblia fueron su primer contacto con la palabra escrita.

El alfabeto árabe enseñado en las *madrasas* terminó utilizándose para escribir distintos idiomas africanos, muchos de los cuales se vieron aprisionados en un molde que no les venía bien. Otro tanto ocurrió con las transcripciones que los evangelizadores cristianos hicieron de las hablas de los pueblos con los que trabajaron: para adaptarlas a las posibilidades del alfabeto latino tuvieron que deformarlas, llenando la escritura de diacríticos, signos extraños y combinaciones imposibles, o simplificándolas hasta cercenar muchas de sus características principales.

Los hablantes no tardaron en darse cuenta de que los sistemas de escritura que usaban para graficar sus idiomas reflejaban poco y mal la naturaleza de los sonidos que

pronunciaban. En ocasiones tuvieron que reducir o ampliar el número de marcas y grafías especiales. En otras, sin embargo, decidieron dejar de lado alfabetos que, a la postre, no eran sino imposiciones foráneas, y crear una serie propia de signos diseñados *ex profeso* para reflejar correctamente sus palabras.

Dentro de esta última categoría se enmarca el trabajo de Momolu Duwalu Bukele, un hombre de Jondu, en el actual condado de Grand Cape Mount, Liberia. Entre 1819 y 1833 creó un silabario para su lengua, el vai, que en la actualidad es una de las escrituras nativas más exitosas de África occidental en términos de número de usuarios y de literatura impresa. Originalmente el silabario era imperfecto, pues no representaba todas las sílabas posibles en el vai. En la década de los 60 del siglo pasado, profesores de la Universidad de Liberia corrigieron ese problema, agregando puntos o marcas a algunos de los signos ya utilizados para, de esa forma, crear símbolos nuevos.

Aunque no existen pruebas concluyentes, las similitudes existentes han llevado a algunos historiadores a sugerir que el silabario vai pudo haber nacido a partir del silabario de la lengua cheroqui de los EE.UU. Un individuo estadounidense con ascendencia cheroqui, Austin Curtis, habría emigrado a Liberia a principios del siglo XIX; allí se habría casado, y se habría convertido en un miembro prominente del pueblo Vai. Al parecer, no habría sido el único norteamericano conocedor de la escritura cheroqui que se habría asentado en la costa de Liberia, un lugar en el que Momolu Bukele pasaría cierto tiempo.

Tras la creación de la escritura, Bukele y sus seguidores abrieron una escuela en Jondu para enseñarla; pronto aparecieron instituciones similares en Bandakoplo, Mala y otras poblaciones, aunque su vida fue corta, pues fueron destruidas por guerras interétnicas. Varias figuras prominentes del pueblo Vai fueron ocupándose de la preservación y difusión del silabario hasta que la Universidad de Liberia se hizo cargo de él.

El alfabeto n'ko es otro de los sistemas de escritura que fueron bien recibidos y hoy se encuentran ampliamente difundidos. Inventado por Solomana Kante en 1949, es utilizado para escribir algunas lenguas de la familia mandinga de África occidental (para otras, como la variante del mandinka de Gambia y Senegal, se usa una adaptación del alfabeto árabe). Su nombre, que significa "yo digo", define tanto al alfabeto como al idioma literario, una suerte de *koiné* local.

El n'ko guarda ciertas similitudes con el árabe: ambos sistemas se escriben de derecha a izquierda y conectan sus letras por la base. Pero, a diferencia del segundo, el n'ko señala claramente los tonos y las vocales que caracterizan al grupo lingüístico mandinga.

Kante creó el alfabeto como respuesta a la generalizada creencia —establecida durante la etapa colonial y tristemente mantenida hasta tiempos recientes— de que los africanos no poseían cultura de ningún tipo. Se usó por primera vez en Kankan (Guinea) para escribir la lengua maninka o malinké. El alfabeto fue una herramienta fundamental para darle forma a la identidad cultural del pueblo Maninka en Guinea, y ayudó a reforzar la identidad cultural de otras sociedades vecinas en el oeste africano.



En la actualidad el alfabeto n'ko sigue siendo usado en Guinea por los hablantes de maninka, y es empleado en Costa de Marfil para escribir el dyula. Asimismo, hay una comunidad de hablantes de bambara en Mali que lo está utilizando, y se ha documentado su empleo en Benín y Nigeria para redactar textos religiosos en yoruba y fon, miembros de familias lingüísticas diferentes. El n'ko aparece en publicaciones de todo tipo, incluyendo el Corán, libros de texto escolares y periódicos. Curiosamente, para asuntos oficiales se utiliza el alfabeto latino.

Algunas escrituras llaman la atención por su complejidad y la extraña belleza de su diseño. Es el caso del alfabeto mandombe, que agrupa sus letras en bloques silábicos (como ocurre con el *hangul* coreano). El mandombe —término que significa "para la gente negra"— fue creado por Wabeladio Payi en 1978 en Mbanza-Ngungu, al suroeste de la actual República Democrática del Congo. Payi justificó su invención indicando que el alfabeto le había sido revelado en un sueño por Simon Kimbangu, el profeta de la Iglesia Kimbanguista. Junto a las escrituras vai y n'ko, es una de las más utilizadas en África, especialmente por instituciones kimbanguistas, que la emplean para escribir las cuatro lenguas nacionales del Congo: kikongo, lingala, chiluba y swahili.

Si bien ya no se utiliza, la escritura bamum o shü-mom, inventada por el rey Njoya de Camerún en el siglo XIX, estuvo muy extendida y permitió escribir numerosos documentos que aún se conservan. Nació en 1896 como un sistema pictográfico llamado *lewa*: una mera ayuda mnemónica de 500-600 glifos. Al revisar el sistema, Njoya introdujo algunos logogramas o "palabras-símbolo"; para cuando alcanzó la

fließend

nyu  
hyroro

gagan

mom

♀ šu (me=nte)  
Kraft, fünfter alle, allab

⊕ nte

ngan  
alligato

šoe  
& zänya  
mba  
fährer

✠ mi  
gepist

⇒ nku  
Kyan

✠ (ku=)ns  
das Fünfe  
Doppelpau

yum  
Körsen

☉ Ri(-ti)  
papen, ompapen

☽ fu-i  
wifa iſa

☽ pu  
ſchneht, neod

fa  
erobriten

☽ K.  
Lafan

☽ nke (= ngwa)  
Külz

☽ nkä  
Düvofa-bin

ndſu  
Lapityer

☽ maladi  
10,000

☽ mbum  
Kauwi

☽ yu  
minie

vom  
Loring

☽ to

☽ nge  
Kort  
Lundſchaft

nönd

sexta versión, llamada *a ka u ku*, se había convertido en un semi-silabario de 80 glifos. En 1918 se perfeccionó aún más (*mfemfe*), y se fundieron tipos de cobre para su impresión. El sistema bamum cayó en desuso cuando Njoya marchó al exilio en 1931. Desde 2007 se lo intenta revivir a través de sitios web que rescatan más de 7000 textos recolectados por el *Bamum Scripts and Archives Preservation Project*.

Un caso particularmente complejo es el de la invención de escrituras para graficar la lengua somalí. Una de las propuestas más tempranas fue el alfabeto osmanya (*far soomaali* o "escritura somalí"), creado entre 1920 y 1922 por Osman Yusuf Kenadid, hijo del sultán Yusy Ali Kenadid, del sultanato de Hobyo. Ganó cierta popularidad, y fue utilizado para imprimir numerosos documentos, especialmente por parte de los nacionalistas somalíes. Le siguió el borama o gadabuursi, desarrollado por el jeque Abdurahman Sheikh Nuur, del clan Gadabuursi, en 1933. A pesar de haber sido empleado en un espacio limitado, la ciudad de Borama, fue usado para una amplia producción literaria, en especial de *qasidas* (poesías). En 1952 surgió una tercera propuesta: el alfabeto kaddare, obra del jeque Hussein Sheikh Ahmed Kaddare, del clan Abgaal Hawiye. En términos lingüísticos, este último fue uno de las más robustos. Sea como sea, a la postre ninguno de ellos tuvo éxito: desde 1972, el somalí se escribe oficialmente mediante el alfabeto latino (aunque también se usa mucho una adaptación del alfabeto árabe llamada galal).

Algunos sistemas de escritura que han tenido una trayectoria corta pero sin duda forman parte de la ola de invenciones africanas son el silabario de Nwagu Aneke, creado para el dialecto umuleri de la lengua igbo de Nigeria a finales de la década de

los 50 del siglo pasado, con una distribución muy limitada y probablemente basado en el silabario vai; el silabario kikakui, desarrollado por el estudioso islámico Mohammed Toray a principios del siglo XX para escribir la lengua mende de Sierra Leona, y hoy utilizado por menos de 500 personas; el silabario del loma (Liberia y Guinea), usado entre 1930 y 1940 y hoy desaparecido; el silabario kpelle, para la lengua homónima, también hablada en Liberia y Guinea, inventado alrededor de 1935 por el jefe Gbili de Sanoyie, y hoy desaparecido; el silabario bété, compuesto por más de 400 ilustraciones creadas para la lengua bété de Costa de Marfil por el artista plástico Frédéric Bruly Bouabré en los 50 del siglo pasado, y rápidamente desvanecido; o el alfabeto vah, usado para la lengua bassa de Liberia durante la primera mitad del siglo XX.

Algunas propuestas avanzan muy lentamente, afianzándose. Es el caso del alfabeto mwangwego, creado por el lingüista Nolence Mwangwego para las lenguas de Malawi (chichewa, tonga y nyakyusa), desarrollado en 1977 y mejorado en 1997, y que va extendiéndose con paso seguro: su fundador lleva promoviendo su uso en charlas públicas desde 2003, y para 2007 había logrado formar un club de usuarios con más de 10.000 miembros. O el del ditema tsa dinoko o isibheqe sohlamvu, un silabario basado en el arte mural sudafricano *litema* o *ditema*, y empleado para escribir sotho y otras lenguas bantúes meridionales (como el zulú, el xhosa o el ndebele). Un subconjunto del ditema tsa dinoko, el sintu, se usa específicamente para escribir las lenguas de la familia nguni. A estos dos se suma el alfabeto luo, inventado por Kefa Ombewa en 2009 y presentado en 2014. Desarrollado para escribir lenguas del grupo luo de Kenia (específicamente el dholuo), se escribe de izquierda a derecha y cuenta con 33 letras.

Para cerrar este listado incompleto, jalonado de pequeñas historias, es preciso mencionar el alfabeto adlam, fruto del trabajo de dos hermanos adolescentes, Ibrahima y Abdoulaye Barry. Pensado para la lengua fulani, fue presentado a finales de los 80, y hoy se lo utiliza en Guinea, Nigeria, Liberia y áreas vecinas, en donde parece ser bastante popular. El nombre, adlam, es el acrónimo de una frase que sintetiza, en sí misma, el espíritu que reside tras la invención de todos estos alfabetos y silabarios: *Alkule dandayde leñol mulugol*.

"El alfabeto que protege a los pueblos de la desaparición".

## **Bibliografía**

Gregersen, Edgar A. (1977). *Language in Africa. An Introductory Survey*. Nueva York: Gordon and Breach.

Mohammad, A. A.; Garri, D. S. A.; Mugaddam, A. R. H. (s.f.). *Language policy, displacement and education in South Darfur: a case study*. [En línea]. <http://khartoumspace.uofk.edu/bitstream/handle/123456789/5135/Language%20policy%2C%20displacement%20and%20education.pdf>

Olukojú, Ayodejí (2006). *Culture and Customs of Liberia*. Westport (CO) y Londres: Greenwood Press.

Unseth, Peter (2011). Invention of Scripts in West Africa for Ethnic Revitalization. En Fishman, Joshua A.; García, Ofelia (eds.). *Handbook of Language and Ethnic Diversity*. Vol. II. Oxford: University Press, pp. 23-32.

White Oylar, Dianne (2005). *The History of the N'ko Alphabet and its Role in Mande Transnational Identity*. Cherry Hill (NJ): Africana Homestead Legacy Publishers.



## Imágenes

01. *The Library of Chained Books* ["La biblioteca de los libros encadenados"]. Fotografía de Chris Killip tomada en la Catedral de Hereford (Reino Unido) en 1992. [En línea]. <http://www.amandinealessandra.com/research/wordpress/wp-content/uploads/2012/02/killip.jpg>

02. *Parabaik* negro. Copia de la epístola a los monjes de Rakhine, enviada por el monje birmano Atula Hsayadaw Shin Yasa en 1761. *Database of Myanmar Parabaik Manuscripts*, 2002. [En línea]. [http://taweb.aichi-u.ac.jp/DMSEH/vol\\_5/vol5/Itoh0226-02.jpg](http://taweb.aichi-u.ac.jp/DMSEH/vol_5/vol5/Itoh0226-02.jpg)

03. Caligrafía china, estilo *kǎishū*. [En línea]. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/f7/89/8d/f7898dbf1af380f0c60b6d4a0ce560c3.jpg>

04. Tablillas cuneiformes en exhibición en la Russell Library (Universidad de Maynooth, Irlanda). [En línea]. <https://shinyshona.files.wordpress.com/2014/10/russell-library-cuneiform-tablets-exhibition-launch-photos-by-alan-monahan-59.jpg>

05. Paisaje de Islandia. [En línea]. [http://aurelm.com/wp-content/uploads/Strange\\_Iceland\\_landscape.jpg](http://aurelm.com/wp-content/uploads/Strange_Iceland_landscape.jpg)



06. Detalle de *Gifts from the Ebb Tide*. *Biblioteca Digital Mundial*. [En línea].  
<https://www.wdl.org/en/item/7365/>

07a. Detalle de la Tira de la Peregrinación o Códice Boturini. [En línea].  
<http://rockartblog.blogspot.com.es/2014/>

07b. Ancianos Otomí preparando papel amate en San Pablito. [En línea].  
<http://lacasadelamate.blogspot.com.es/>

08a. Detalle de un catecismo testeriano conservado en el Archivo del Centro de Estudios de Historia de México CARSO. *Biblioteca Digital Mundial*. [En línea].  
<https://www.wdl.org/es/item/2964/>

08b. Detalle de un catecismo testeriano conservado en la Biblioteca Nacional de Francia. *Los Catecismos Indígenas*. [En línea].  
<https://gramaticasytextosdelasgrandesculturas.wordpress.com/2015/12/16/los-catecismos-indigenas-codices-testerianos/>

09a y 09b. Detalles de "jeroglíficos andinos" escritos sobre cuero. Tomado de *Escritura andina: Pictografía e ideografía en cuero y papel*. Cochabamba: INIAM-UMSS, 2014.

10a. Detalle de manuscrito escrito en alfabeto vai, ca. 1849. [En línea].  
<http://cdn.20m.es/img2/recortes/2015/12/22/253846-944-1126.jpg>

10b. Detalle de manuscrito escrito en alfabeto bamum, ca. 1910. [En línea].  
<https://pbs.twimg.com/media/C8-wrbAXsAErasV.jpg>



