

Una escritura espacial: análisis de un manuscrito mixteco prehispánico

Martine Simonin*

Durante mucho tiempo, se admitió que las palabras de la escritura mixteca constituían principalmente nombres de lugares y de personas. Esta idea reducía la imagen mesoamericana a algunos signos conocidos, identificados o directamente legibles, cuando toda su riqueza y complejidad no se han descubierto todavía. La especialidad de esta imagen, como escritura plástica y su relación con el lenguaje y el espacio son los asuntos que estudiaremos en este artículo, tomando como ejemplo el *Códice Aubin núm. 20*.

El *Códice Aubin núm. 20*

El *Códice Aubin núm. 20* es un relato de estilo mixteco¹ pintado y escrito al principio del siglo XVI. Se conserva hoy en día en la Biblioteca Nacional de París, junto con las copias núm. 21 de León y Gama y núm. 88-A de Pichardo. Las reproducciones fotográfica de estos documentos y del original han proporcionado el material necesario para el estudio del manuscrito.²

En el soporte, de piel curtida de venado y con medidas relativamente restringidas (el códice mide 51 x 91 cm), están pintadas cinco escenas distribuidas en las esquinas y el centro del manuscrito, dentro de una composición muy coherente (lám. 1). Esta disposición pictórica del documento coincide con la distribución geográfica de los topónimos en el terreno.³ Esta hipótesis, propuesta por H. Lehmann (1905) y retomada por E. Seler (1963), fue profundizada por A. Caso (1966) y MERGN Jansen (1982), para mencionar solamente a algunos autores. Caso y Jansen defendieron la tesis de una unificación que implicaba el recuerdo, la afirmación y la utilización de un origen mítico y de un panteón comunes a los señores de la Mixteca, la consulta del oráculo de un centro ceremonial elegido para las decisiones importantes y relativas a la vida de la ciudad, y también el reconocimiento de dos centros ceremoniales que desempeñaron el papel de límites regionales. Estas inter-

pretaciones serias se enfrentan desgraciadamente a la escasez de datos escritos que permitan corroborar el trabajo de campo, los estudios pictográficos comparativos y las investigaciones en archivo.

En este contexto, para el estudio de los manuscritos mesoamericanos, habría que enfocar un método que fuera más allá de las interpretaciones demasiado frágiles y discutibles. Es lo que propone J. Galarza cuando define el sistema pictográfico mesoamericano como un sistema de escritura original, que se desarrolla en el espacio, y en el cual el elemento básico, el *glifo*, se puede describir "como un dibujo estilizado y una transcripción de sonidos".⁴ Esta definición, que constituye el fundamento de toda mi demostración, permite determinar el contenido plástico (identificación de la forma), fonético (pasaje de la imagen al sonido), temático y simbólico de los *glifos*, y mostrar cómo se combinan unos con otros dentro de la composición pictórica del manuscrito. El estudio de los manuscritos mesoamericanos pasa, pues, por la elaboración de un método que toma en cuenta todos los elementos de la imagen,⁵ y los asocia unos con otros dentro de un sistema preciso y coherente constituido por la escritura pictográfica. Esta hipótesis es totalmente opuesta a la visión de "rebus", o a la más elogiosa de "historieta", que ha postulado hasta ahora la pictografía mesoamericana, y se propone demostrar que se trata de una verdadera escritura, cuyas leyes son las convenciones plásticas que ordenan el espacio pictórico y definen las reglas a las cuales obedece.

El estudio de la pictografía mesoamericana no debe dejar nada al azar, sino realizar un largo y minucioso análisis de la imagen, cuyos contenidos son plurales y cuyas funciones son múltiples. Así, se deben considerar estas imágenes en su contexto plástico inmediato, no solamente con respecto a las demás imágenes sino también de modo más global, analizándolas con respecto a la composición de la página estudiada, decidida, y adaptada por el "escritor-dibujante".

El presente trabajo estudia la escritura plástica del documento *Códice Aubin núm. 20*, tratando de entender cómo se desarrolla la pictografía en el espacio del manuscrito.

* Etnoarqueóloga, EHES, París.

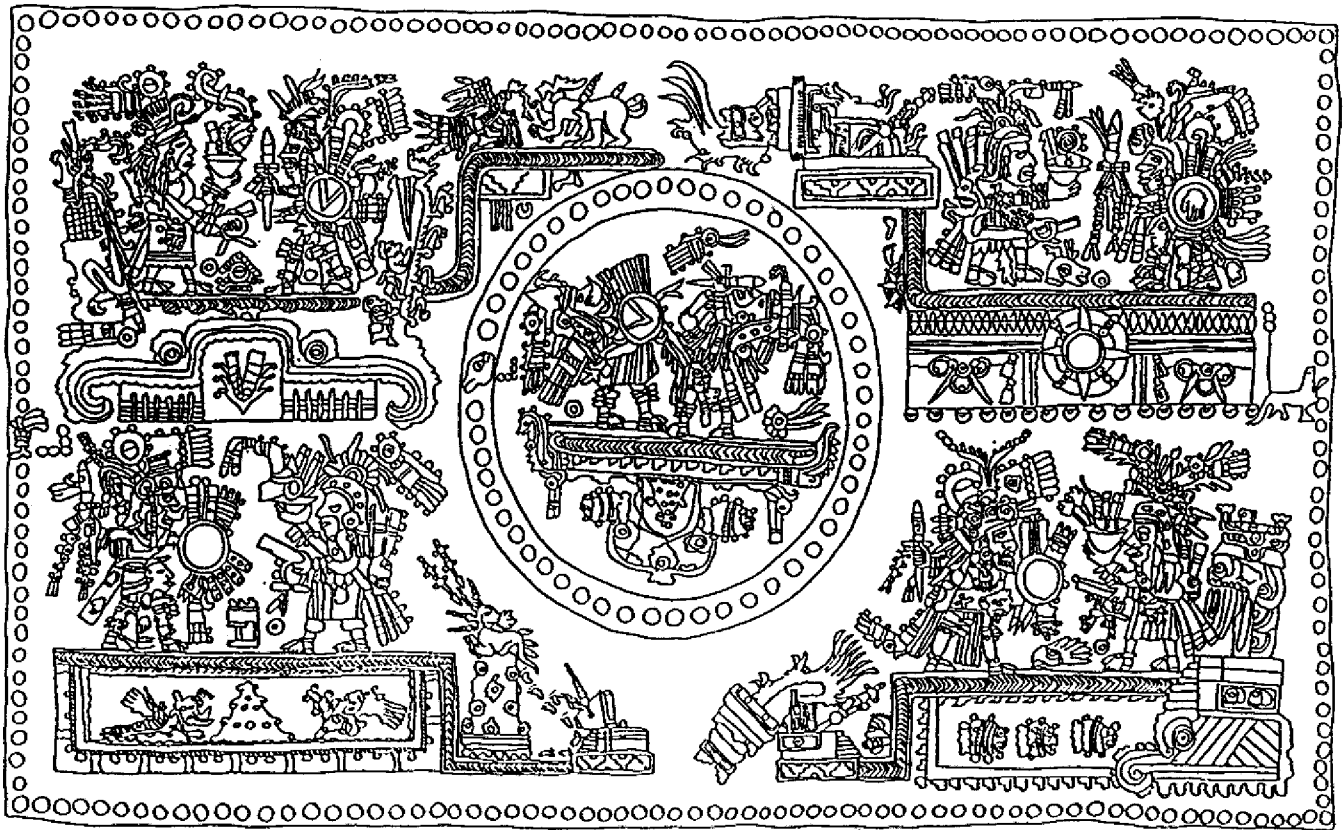


Lámina 1 - Códice Aubin Nº 20. Dibujo realizado a partir de la fotografía de la copia Nº 21 de León y Gama, Biblioteca Nacional, París.

El resultado es la realización de un diccionario de imágenes-palabras, punto de arranque obligatorio de cualquier estudio de los manuscritos mesoamericanos. Este doble diccionario se hace en dos momentos, que corresponden al desglose sistemático de la imagen y a su identificación en francés y en español.

Desde luego, la transcripción en mixteco depende estrechamente de esta identificación. Nos ayudamos en esta búsqueda de los diccionarios mixtecos disponibles y usamos el de fray Francisco de Alvarado,⁶ diccionario bilingüe español-mixteco y mixteco-español establecido en el siglo XVI; el de fray Antonio de los Reyes,⁷ que cuenta con un índice de los nombres de lugares y de las partes del cuerpo; el de Arana y Swadesh,⁸ compilación de los dos diccionarios citados anteriormente, a la cual se agrega un estudio de terreno y, por último, de un diccionario establecido en San Miguel el Grande⁹ en la Mixteca Alta, México. Estos cuatro diccionarios nos fueron muy útiles para bosquejar un panorama de los campos semánticos existentes.

Análisis plástico de las imágenes

Hemos dicho que la pictografía mixteca es una mezcla compleja de expresión gráfica y de transcripción de soni-

dos y palabras de la lengua mixteca.¹⁰ Así pues, es necesario entender de qué manera se hace el pasaje de la imagen al sonido o a la palabra en la imagen mixteca, que constituye un sistema de signos organizador. Solamente el desglose plástico sistemático permite mostrar que un sonido o una palabra corresponde a un signo (lám. 2). Ahora bien, para que exista una correlación entre el sistema pictográfico y de escritura¹¹ (transcripción de la lengua oral a la escrita), es necesaria una adecuación entre el texto pintado y la lengua.



Lámina 2 - Lectura del glifo *ñuu*, "ciudad, lugar donde algo existe". Smith 1973:39.

Esta adecuación entre los dos textos se ubica al nivel del desglose, que muestra ya la convención plástica. Es ésta la que fija la organización de los elementos y establece su cualidad de "imágenes-palabras". Entender esta adecuación entre el texto pictográfico y la lengua, aparentemente sin conexión entre sí, es entender la forma en que actúa la convención plástica en la imagen para conferirle

el estatuto de escritura. Esta transición se realiza por medio de las leyes plásticas, las cuales corresponden concretamente a:

- La composición gráfica.
- La utilización de imágenes tradicionales.
- La superposición de los planos de lectura y de su entrecruzamiento¹² para producir los sentidos de lectura.
- La perspectiva indígena expresada por las proporciones de los elementos.
- La posición individual y de conjunto de los elementos.
- La orientación de los elementos.
- La asociación de los elementos entre ellos (grupos).
- Los colores.
- La distribución en el espacio (composición de la página).
- Los lazos gráficos.

Estos criterios plásticos afectan la transcripción en la lengua mixteca, según la configuración y el contexto plástico en los cuales se encuentra el glifo. Por eso, la ubicación de un elemento glífico o de un glifo dentro de un contexto plástico determinará y será determinado por este contexto plástico. La posición del jaguar acostado encima de un monte, en la escena inferior izquierda en el *Códice Aubin núm. 20* (lám. 3), se expresará por la palabra mixteca *dzini*, que significa "encima, sobre".

Gracias al desglose y a la identificación de los signos más conocidos, como los nombres de lugares, podemos establecer paralelos con signos aún no identificados. Estos signos cuentan también con elementos glíficos que deben descifrarse y leerse en su contexto, ya que forman parte de la estructura de la escritura mixteca.

Nosotros distinguimos, en el catálogo de los glifos del *Códice Aubin núm. 20*, tres grandes categorías de elemen-

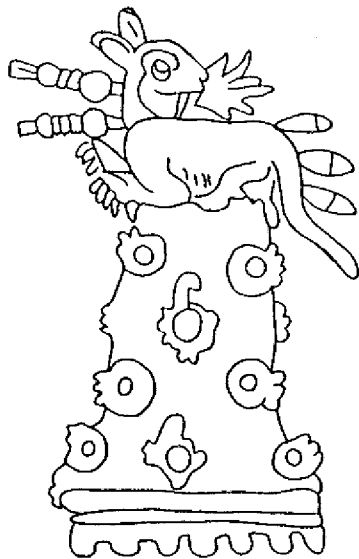


Lámina 3 - Transcripción de la noción "en, encima" por la palabra *dzini*, en el glifo "monte-jaguar". (Posición). Escena inferior izquierda, *Códice Aubin Nº 20*, transcripción de Arana y Swadesh 1960.

tos; los personajes, los paisajes y las cronologías, que forman los primeros temas, obtenidos por descomposición sistemática de las imágenes del documento.

Si consideramos los paisajes (lám. 4) en el *Códice Aubin núm. 20*, podemos ver que existen dos clases de imágenes: 1) Las *imágenes grandes* o iconos¹³ que corresponden a la parte más grande del topónimo, ocupando la parte central del cuadro, y 2) las *imágenes pequeñas* o glifos, que forman la parte más pequeña (del topónimo), localizada a la derecha o la izquierda del cuadro, según las necesidades de la composición. Estos dos grupos de imágenes están ligados por un camino (lám. 5) llamado por M. B. Smith¹⁴

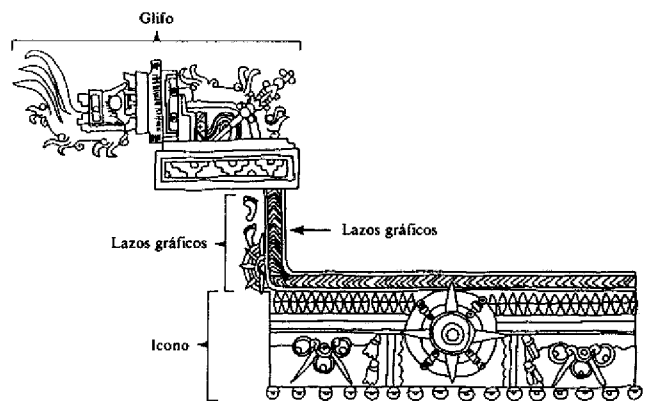


Lámina 4 - Iconos, glifos y lazos plásticos.

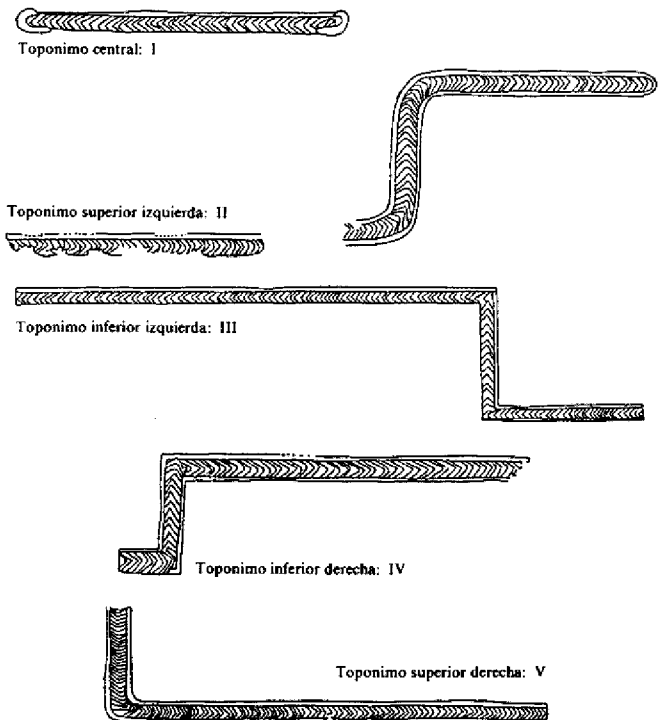


Lámina 5 - Configuración del glifo *yecu* o *ichi*, "camino o camino de guerra" Smith 1973: 39.

“de guerra”, cuyos elementos glíficos representan una “V”, cuya punta se orienta hacia la derecha o la izquierda. Estos grupos (lám. 6) se desarrollan dentro de un espacio limitado por círculos rojos y fechas completas, que son elementos de cronología, y otras palabras. Forman los límites cronológicos y plásticos que definen un “espacio-escritura”. Este sistema se vuelve, como lo observa J. Galarza,¹⁵ “espacial y no lineal (...) las mismas formas y los mismos colores de las ‘imágenes pequeñas’ crecen y se transforman en ‘imágenes grandes’ o ‘iconos’: resultan de las mismas convenciones plásticas y gramaticales. Ni las formas ni las asociaciones cambian; su papel es igual: transcriben la lengua mixteca”.

Dado que cada elemento tiene significado y está organizado en un sistema dentro de la convención plástica, podemos deducir el paso de la imagen a la palabra, es decir, el paso del espacio plástico al espacio fónico. Tomamos como ejemplo el glifo de camino en el *Códice Aubin* núm. 20: este glifo aparece en cada conjunto, adaptándose a las exigencias plásticas del “texto pintado”, sin alterar su equilibrio y su armonía: no existe ninguna impresión de confusión ni de repetición, sino la preocupación permanente del detalle y de la precisión plástica. La configuración de este glifo en cada cuadro, o sea, la forma propia del camino, así como la orientación de los elementos glíficos ubicados al interior de ésta (<<<<< o >>>>>) serán pronunciadas y transcritas en la lengua escrita. Esto conduce a observar “cómo evoluciona plásticamente un signo en un contexto dado” (...) caracterizar un fenómeno tan sorprendente consiste en resolver el enigma estético planteado por la imagen mesoamericana (...) lo que implica necesariamente un esclarecimiento sobre el papel que desempeña la imagen, su valor artístico y su calidad ‘literaria’”.¹⁷ Y como lo señala J. Galarza,¹⁸ “es la utilización absoluta de las imágenes lo que hace difícil la comprensión de esta escritura, porque hay que conocer el sistema para expresar el código plástico y la lengua mixteca, asociados en una lectura coherente.”

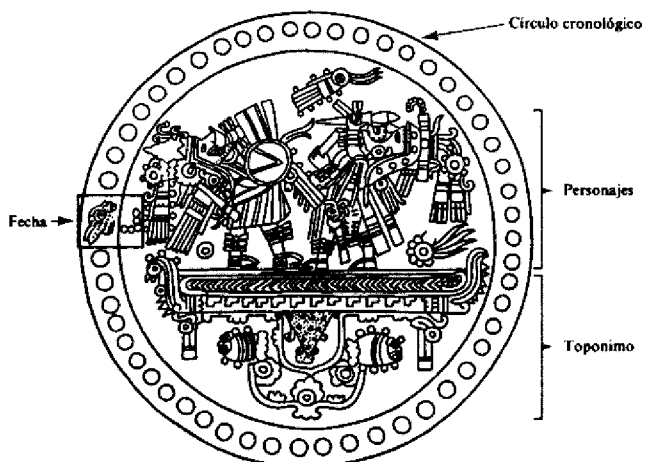


Lámina 6 - Definición espacial de un cuadro en el *Códice Aubin* Nº 20, escena central.

El interés de este método radica, pues, en su adaptación al objeto estudiado, mostrando que cada elemento tiene sonido y responde a reglas muy precisas que fundamentan el relato plástico y fónico.

Así, debemos entender cómo funcionan plásticamente estos diferentes grupos de elementos, de modo autónomo y con respecto a la composición de la página. Ahora bien, en la perspectiva indígena tradicional, las dimensiones de los elementos parecen indicar su importancia en la página;¹⁹ por lo tanto, cada elemento considerado como entidad posee varios niveles semánticos (plástico, fonético, temático y simbólico). Su aspecto plástico influye en su contenido semántico. El tamaño de un elemento, por ejemplo, determinará su lectura. Las proporciones también indican la localización de los elementos en el espacio del cuadro y su distancia con respecto al espectador (lám. 7).

En nuestro manuscrito, los elementos más grandes son los elementos del “paisaje”. Son ellos los que determinan el sentido de lectura en su contexto plástico inmediato, así como en el cuadro entero y en la página.

Como podemos ver, las cualidades del dibujo mesoamericano fundamentan su transcripción fonética porque el artista utiliza sistemáticamente las cualidades espaciales del dibujo para la transcripción lingüística.²⁰

La escritura pictográfica en el *Códice Aubin* núm. 20, es entonces el reflejo de un sistema espacial que encuentra su lógica en el orden pictórico. Este orden se define por sus leyes plásticas, las cuales (dentro de la composición gráfica) deben coincidir con la sintaxis de la lengua mixteca.

La lectura global del *Códice Aubin* núm. 20, se realizará gracias al análisis más exhaustivo posible de la imagen, pues sólo de esa forma puede llegar a comprenderse y a volverse legible la complejidad de esta escritura, sin simplificarla y sin hacer a un lado su dimensión poética.

El estado de esta investigación aún no nos lleva a la comprensión total de la obra; sin embargo, ya apreciamos su importancia a través de los ejemplos anteriores, que atestiguan su dimensión científica, así como la utilidad del método que proponemos. La finalidad del estudio de los manuscritos radica en que sepamos descifrar el funcionamiento de su escritura, aún tan misteriosa, y que sigue suscitando el interés, la curiosidad y la admiración de los investigadores.

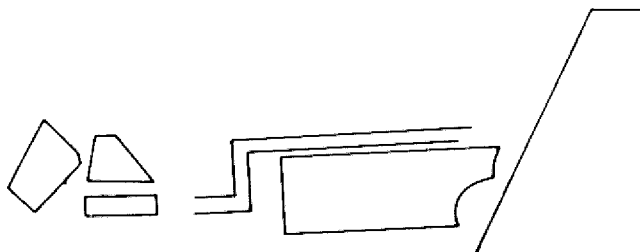


Lámina 7 - Ejemplo de perspectiva en el *Códice Aubin* Nº 20, escena inferior derecha.

Notas

- ¹ El estilo de las pictografías nos permite clasificarlas en la tradición Mixteca-Puebla, cuyo centro fue Cholula. M.E.R.G.N. Jansen 1982: 27.
- ² Martine Simonin, tesis de maestría en arqueología mesoamericana, 1986, T.2.
- ³ M. Simonin 1989.
- ⁴ Joaquín Galarza 1989: 85.
- ⁵ J. Galarza 1977: 27.
- ⁶ Francisco de Alvarado, véase Wigberto Jiménez Moreno 1962.
- ⁷ Antonio de los Reyes 1595.
- ⁸ Evangelina Arana y Mauricio Swadesh 1965.
- ⁹ Anne Dick y Betty Stoudt 1965.
- ¹⁰ Esta afirmación se refiere a una definición de la escritura azteca propuesta por J. Galarza 1980: 27.
- ¹¹ Antonio Perri 1989: 32.
- ¹² *Ibid.*
- ¹³ J. Galarza 1983a: 9.
- ¹⁴ Mary-Elizabeth Smith 1973: 32.
- ¹⁵ J. Galarza 1983a: 9.
- ¹⁶ J. Galarza, Aurore Monod-Becquelin 1980.
- ¹⁷ J. Galarza 1989: 10.
- ¹⁸ J. Galarza 1983a: 29.
- ¹⁹ J. Galarza 1977: 100.
- ²⁰ J. Galarza 1983a: 29.

Bibliografía

Alvarado, Francisco de, 1964 (1595) — *Vocabulario en lengua mixteca* (con introducción de Wigberto Jiménez Moreno). INI e INAH, México.

Arana, Evangelina y Mauricio Swadesh, 1965 — *Los elementos del mixteco antiguo*. INI e INAH, México.

Caso, Alfonso, 1966b — El culto al sol, notas a la interpretación de W. Lehmann. En *Traducciones mesoamericanistas* 1: 177-190. Sociedad Mexicana de Antropología, México.

Dyck, Anna y Betty Stoudt, 1965 — *Vocabulario mixteco de San Miguel el Grande*. Instituto Lingüístico de Verano, en cooperación con la Dirección General de Asuntos Indígenas de la Secretaría de Educación Pública, México.

Galarza, Joaquín, 1977 — *Codex de Zempoala*. Tesis de doctorado de estado, Lille. Taller nacional de reproducción de tesis, Universidad de Lille-III, 1982.

Galarza, Joaquín y Aurore Monod-Becquelin, 1980 — *Doctrina Christiana: méthode pour l'analyse d'un manuscrit pictographique mexicain du XVII^e siècle avec application a la première prière: le "Pater Noster"*. Société d'Ethnologie, Paris. (Recherches Américaines 2).

1983a — *Codex de Zempoala. Méthode d'analyse*, Institut d'Ethnologie, Archives et Documents, Paris.

Galarza, Joaquín y Abraham Zensz, 1978 — "Le portrait royal dans l'écriture aztèque, tableaux du Codex Tovar". *Communications* 29: 15-42. Paris.

Galarza, Joaquín y Patrick Allain, 1989 — "Glyphes de plantes odoriférantes dans le Codex Mendoza manuscrit aztèque du XVII^e siècle". *Bar International Series* 518(i): 85-90.

Jansen, Maarten E. R. G. N., 1982 — *Huisi Tacu, estudio interpretativo de un libro mixteco: Codex Vindobonensis Mexicanus I*. 2 vols. Centro de estudios y documentación latino-americanos, Amsterdam.

Lehmann, Walter, 1905 — "Les peintures mixteco-zapotèques et quelques documents apparentés". *Journal de la Société des Américanistes* N. S. 2: 241-280. Paris.

Poitevin, Michel, 1989 — "Approche herméneutique de l'écriture des manuscrits aztèques". *Bar International Series* 518(i): 13-23.

Perri, Antonio, 1989 — "Processus cognitif et valeur artistique". *Bar International Series* 518(i): 25-34.

Reyes, Antonio de los, 1593 — *Arte en lengua mixteca*. INI e INAH, México.

Seler, Eduard, 1963 — *Códice Borgia* (reproducción facsimilar del Códice Borgia y de las láminas explicativas. Comentarios al Códice Borgia) Fondo de Cultura Económica, México, Buenos Aires.

Simonin, Martine, 1986 — *Le manuscrit Aubin n.º 20: catalogue des glyphes*. Memoria de maestría en arqueología precolombiana. 2 vols. Universidad de Paris-I, Sorbonne, Paris.

Smith, Mary-Elizabeth, 1973 — *Picture Writing from Southern Mexico. Mixtec Place Signs and Maps*. Norman.