

Libros raros

Páginas extrañas y curiosas

Edgardo Civallero

Cave hominem unius libri

[Cuidado con el hombre de un solo libro]

Mi agradecimiento a Sara Plaza Moreno por la revisión y corrección del texto y la discusión de las ideas que en él se expresan.

© Edgardo Civallero, 2015.

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

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

La enciclopedia de un mundo fantástico

A lo largo de 30 meses, entre 1976 y 1978, el artista, arquitecto y diseñador italiano Luigi Serafini (Roma, 1949) creó el *Codex Seraphinianus*, una alucinante enciclopedia visual de un mundo irreal, ilustrada con fantasiosos dibujos llenos de detalles y coloreados en tonos vivos, y escrita en un alfabeto inexistente que, supuestamente, codificaría una de las lenguas de ese universo ficticio.

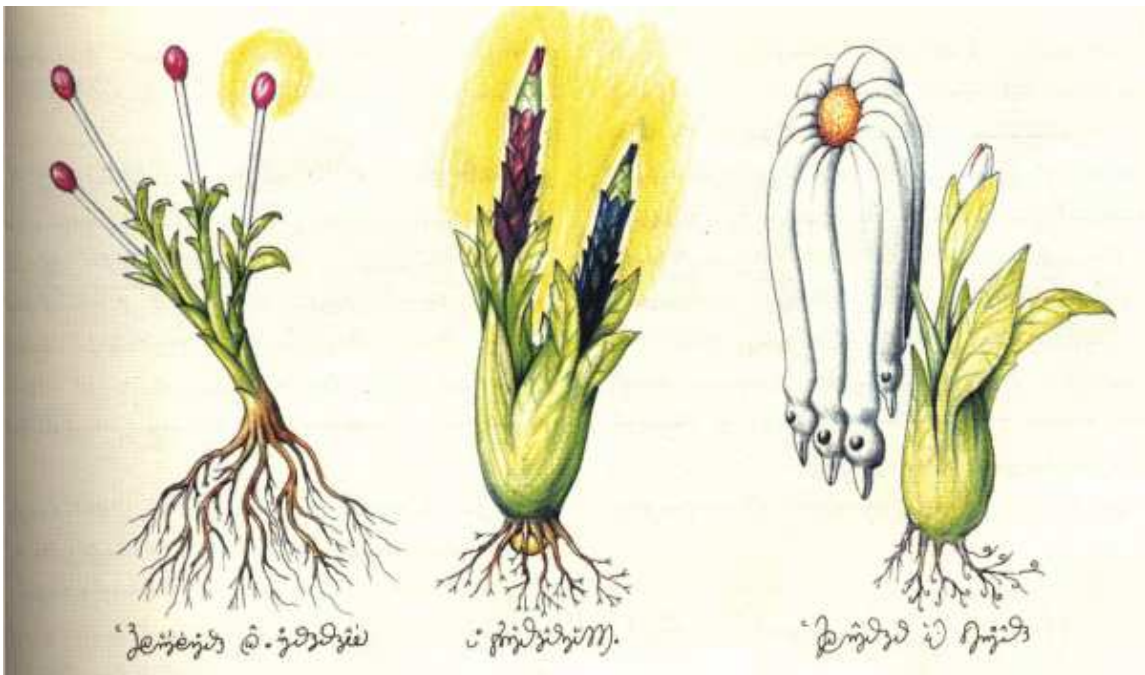
Ese trabajo —que podría catalogarse como un imaginativo experimento artístico que tiene de "libro" solo la estructura— está dividido en once capítulos, organizados en dos secciones generales. La primera de ellas parece tratar sobre la naturaleza de ese mundo extraño, analizando su fauna, su flora, e incluso lo que parece ser su física y su química. La segunda aborda todos los aspectos de la vida "humana": la indumentaria, la historia, la cocina...



El primer capítulo describe varios tipos de plantas, árboles y flores. Incluye frutas que sangran, uvas que saltan solas desde su racimo a la boca de sus consumidores, plátanos que nacen de alcachofas y de los cuales surgen cerezas, hinojos con raíces de rábanos que fructifican en nueces ya secas, pimientos rellenos de una jalea brillante,

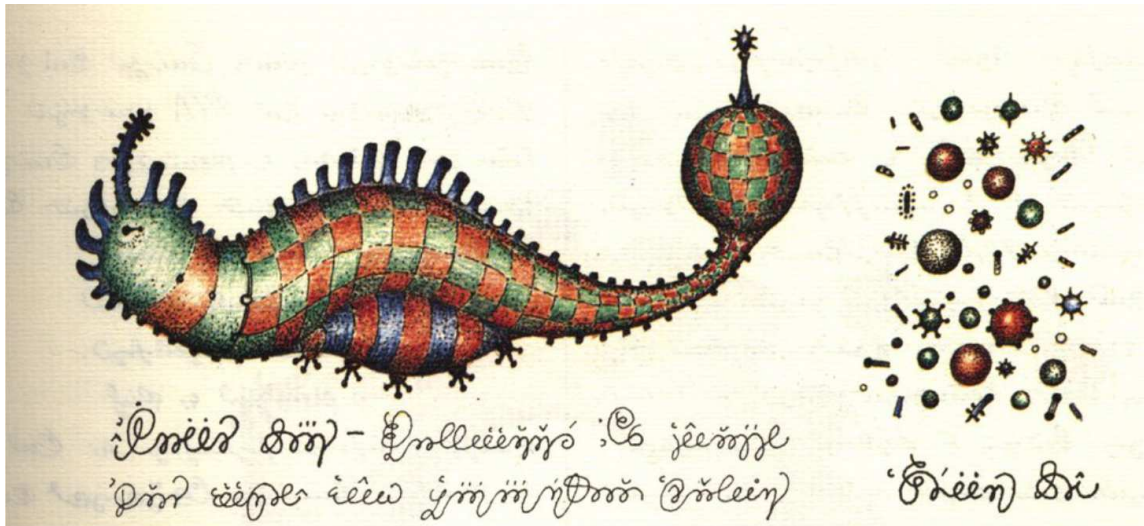
rabanitos que contienen cerillas candentes en su interior, árboles que desprenden sus raíces del suelo y migran o nadan, otros que se reproducen abriéndose como muñecas rusas...

El segundo capítulo está dedicado a la fauna. Posee una sección de insectos de todo tipo (incluyendo enjambres que viven en arcoiris sólidos y agujereados como una colmena), muchísimas combinaciones coloridas de formas y perfiles, y situaciones de total desvarío (como mariquitas naciendo de un aro de masa roja). Los reptiles parecen ser simples agregados de distintos elementos (salamandras rojas de seis patas, una de ellas una aguja de coser enhebrada con la lengua del animal, que es un hilo).



Los peces son alfombras que vuelan, o disponen de máscaras descartables que se enganchan a los anzuelos, o escafandras, o largos cabellos gruesos. Otros parecen ojos... Las aves, de un colorido impresionante, son descritas con sus costumbres y sus diferentes huevos, de todas las formas y tamaños imaginables. Los mamíferos, por su parte, son variantes delirantes de los habituales de cualquier zoo.

El tercer capítulo analiza lo que parece ser un reino independiente de rarísimas criaturas bípedas: luces, nubes, nidos o paraguas con dos piernas, que aparentemente caminan entre la "gente normal" sin ningún inconveniente.

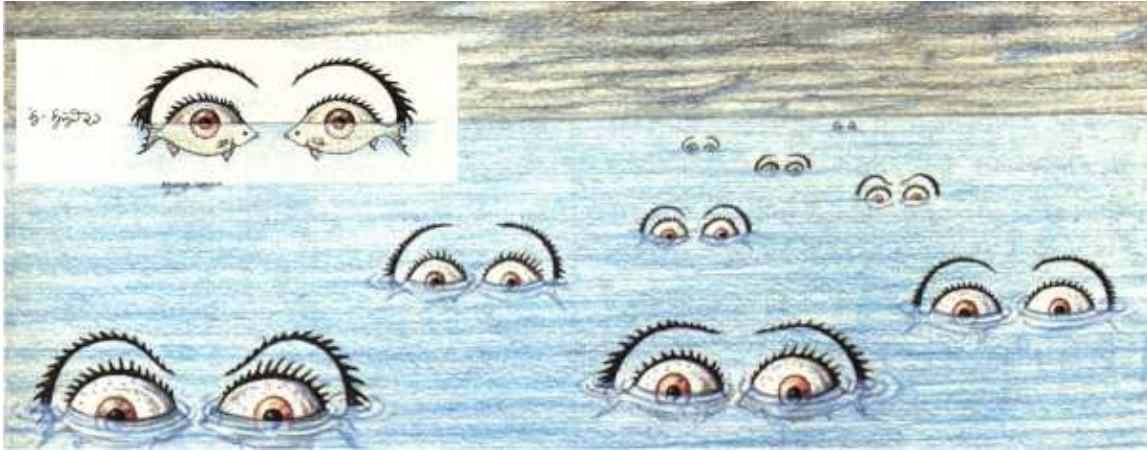


El cuarto estudia lo que aparenta ser la química y la física, aunque resulta el más críptico de todos: parece mostrar átomos y moléculas, esferas de colores que supuestamente compondrían el universo del *Codex*. El quinto, por su parte, despliega ante los ojos del lector artefactos y vehículos de ensueño (o de pesadilla): productores de toda suerte de entidades vivas, generadores de sueños, cazadores automáticos de moscas y mariposas, o el aparato que fabrica arcoiris, con una similitud curiosa a una de las máquinas voladoras de Leonardo.

El sexto explora a los seres "humanos" en general, aunque de humanos tengan poco: hay extremidades acabadas en todo tipo de piezas (ruedas, martillos, plumas), dientes de colores, vello corporal con aspecto vegetal... Exhibe también estampas de individuos vestidos con curiosas estructuras (de madera, de mimbre) acordes a sus hábitats...

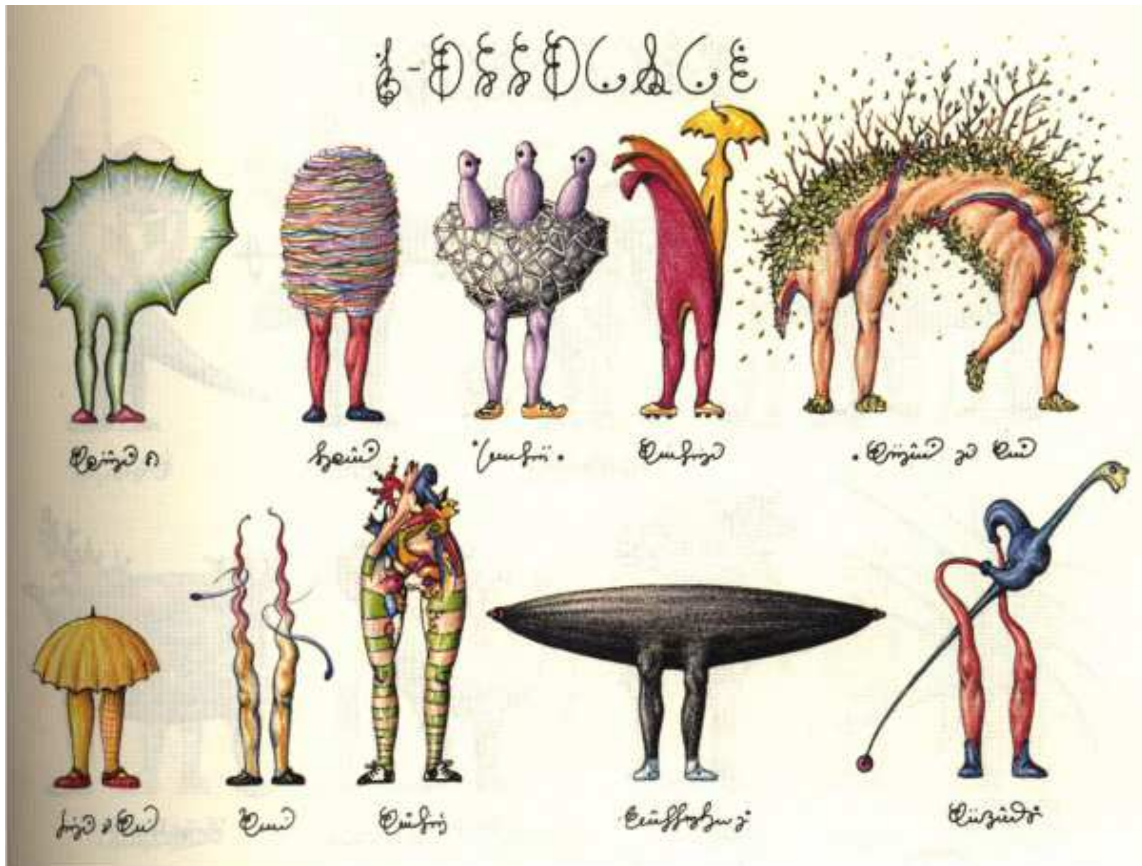
El séptimo capítulo parece ser histórico; el octavo da cuenta del proceso de escritura del propio *Codex*; el noveno abarca gastronomía e indumentaria y el décimo recoge

juegos y deportes. Finalmente, el último capítulo está dedicado totalmente a la arquitectura.



Las ilustraciones son evidentemente surrealistas, una visión paródica de la realidad humana, aunque algunas son totalmente abstractas y su significado, si lo tienen, resulta inalcanzable. La lengua y el sistema de escritura empleado en las páginas del *Codex* han dado mucho de que hablar. Las letras se parecen al georgiano cursivo, posee mayúsculas y minúsculas y parecen seguir algún tipo de estructura lógica. Quizás por esas características fueron muchos los estudiosos que pasaron años intentando resolver el misterio, hasta que el propio autor terminó aclarando (en 2009) que se trata de meros garabatos, escritura automática que no tiene ningún sentido. Según sus propias palabras, Serafini solo buscaba emular en el lector la sensación que tienen los niños frente a los libros, elementos que no pueden descifrar (porque no saben leer) aunque intuyen su valor: una puerta abierta a mundos de maravillas pasadas y presentes, de ensueños y fascinación.

Ya se trate del desvarío de un artista loco o de una verdadera obra maestra, este libro consigue lo que su creador se proponía: mantenernos con la boca abierta por el asombro o curvada por una sonrisa, pasando página tras página, perdidos en un código alfabético que no podemos descifrar, y adivinando lo que las ilustraciones nos quieren decir acerca de un planeta totalmente desconocido. ¿No es esa, en definitiva, la sensación que tuvimos todos la primera vez que nos enfrentamos a un libro?



El *Codex Seraphinianus* fue publicado originalmente en dos volúmenes en 1981, por el conocido editor milanés Franco Maria Ricci. Ricci, además de fundar la revista de arte *FMR* ("la revista más bella del mundo", de acuerdo a los críticos), es conocido por lanzar al mercado ediciones limitadas y costosísimas de trabajos artísticos únicos, que se caracterizan por su papel hecho a mano y sus encuadernaciones de lujo.

En 1983 el *Codex* volvió a ser publicado, y se agotó hasta 1993. La última edición, revisada, con nuevas ilustraciones y un prefacio del autor, apareció en 2006.

La autopsia de un libro

¿Cuál es el destino de una enciclopedia vieja? Probablemente, llenarse de polvo en algún rincón olvidado del depósito de una biblioteca. Con suerte, servir de alimento a una tribu de pececillos de plata o a alguna colonia de hongos; con menos, irse desintegrando de simple aburrimiento hasta convertirse en la nada a la que la han relegado enciclopedias más modernas, con contenidos más actualizados y en soportes que no impliquen celulosa en absoluto.

¿Un panorama demasiado triste? Eso pensó Brian Dettmer, un artista estadounidense (Illinois, 1974). Desde el año 2000 ha venido trabajando en la transformación de viejas enciclopedias en algo que para ciertos bibliotecarios y bibliófilos es una aberración total, para otros una verdadera obra de arte y para algunos, una opción mucho más creativa, saludable y positiva que la del rincón oscuro lleno de telarañas y mohos.

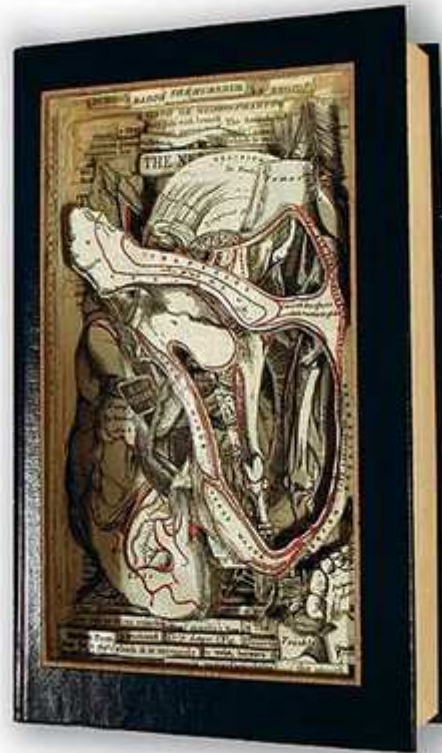
Dettmer realiza "autopsias de libros". Literalmente. El proceso es, en cierta forma, parecido al del ya célebre *Tree of Codes* de Jonathan Safran Foer. Implica cortar el papel. Pero Dettmer va un paso más allá. En realidad, unos cuantos.

Sus primeros trabajos fueron sencillos, "normales". Eran pinturas relacionadas con códigos lingüísticos como el morse y el braille. Pero con el paso del tiempo comenzó a explorar otras alternativas: por ejemplo, pegar capas y capas de periódicos, revistas y páginas de libros al lienzo, arrancando después pedazos para dejar a la vista mensajes concretos.

Finalmente, llegó a las autopsias.

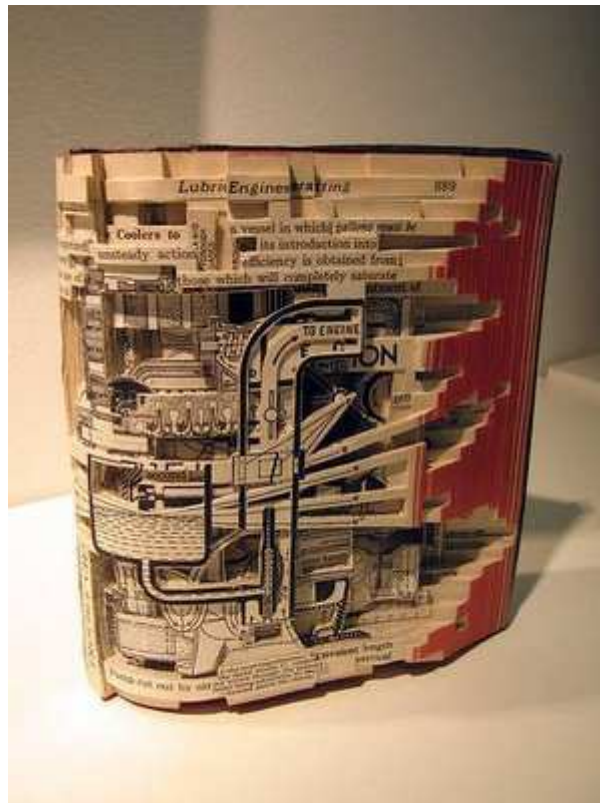
Dettmer busca diccionarios y enciclopedias antiguas, usadas y gastadas, especialmente aquellos ejemplares que tienen numerosas láminas de ilustraciones en blanco y negro. Sella el volumen y comienza a cortarlo con precisión quirúrgica, utilizando instrumentos y técnicas de cirugía. Va realizando incisiones y dejando al descubierto determinadas partes, páginas y contenidos. No agrega nada extraño, no hay injertos externos: el autor trabaja únicamente sobre el libro original. Es todo lo que necesita.

El resultado final es impresionante. Tiene cierto aire gótico, quizás por el tipo de ilustración que Dettmer prefiere. El "lector" se enfrenta a algunos de los contenidos del libro, elegidos por el artista-cirujano, sin tener que pasar las hojas. Esos contenidos transmiten un mensaje, o quizás no: simplemente están allí.



El trabajo de Dettmer está en exposición en numerosas galerías de San Francisco, Chicago, Atlanta, Nueva York, Toronto y Barcelona.

Muchos pueden opinar que se trata de un mero acto de vandalismo, una forma de destrucción que no respeta nada, ni las obras sagradas ni las profanas. Pero también es posible considerar esos libros como restos de un naufragio que han sido convertidos en trabajos artísticos. Personalmente, pienso que vandalismo es permitir que un libro nacido para ser leído, visto y disfrutado se descomponga, olvidado y despreciado, por ejemplo en alguna estantería del fondo de una biblioteca.



Permitir que sea observado y gozado nuevamente, aunque sea de una forma distinta a la que fue concebido, no es más que darle al texto una nueva vida.

Orba. Un idioma universal español

Uno de los proyectos más perseguidos (y que menos éxitos ha cosechado en la práctica) ha sido la construcción de un lenguaje internacional o universal: un idioma que sirviese para superar las barreras lingüísticas y facilitar la comunicación entre todos los seres humanos.

De forma natural se fueron creando, en distintas partes del mundo, hablas que servían a tal efecto. Pero se trataba de "lenguas mixtas" o *pidgins* con un empleo exclusivamente regional. Por mencionar algunas, en América existieron el chinook (una mezcla de un buen número de idiomas nativos de Columbia Británica), el souriquois (hablado por colonos vascos e indígenas Micmac y Montagnais en Canadá oriental) y las *linguas gerais* de Brasil (mezcla de portugués e idiomas tupí-guaraníes).

Las propuestas más generales —aquellas no destinadas a un uso regional, sino a uno "mundial"— se denominaron "idiomas auxiliares internacionales", y algunas alcanzaron cierto grado de difusión y reconocimiento. Destacan el esperanto de Zamenhof (1887), el volapük de Schleyer (1880), el ido (1907), el latino sine flexione de Peano (1903), el occidental de De Wahl (1922), o la interlingua de Gode (1951).

Dentro del universo de esta particular categoría de códigos lingüísticos pueden señalarse algunos que fueron "inventados" en España. Cabe recordar, por ejemplo, el lenguaje algebraico de Julio Rey Pastor, la lengua católica de Alberto Liptay, la lengua universal de Sotos Ochando, la ideografía musical de Mas, y la escritura carolina y la lengua aloisia de Traggia.

Uno de los menos conocidos de este conjunto fue el orba de José Guardiola.

Publicado en París, en la Librería Española de Garnier Hermanos, en 1893, el trabajo en el que Guardiola exponía su propuesta se tituló *Kosmal idioma. Gramátika uti nove prata kiamso Orba* (Idioma universal. Gramática de una nueva lengua llamada Orba).

En el prefacio, el autor explica:

Este nuevo idioma no pretende suprimir ni sustituir a ningún otro.

Cada nación seguirá cultivando su lengua propia o estudiando la de las demás, si tal es su deseo o su interés.

Este es un nuevo modo de hablar inventado para llenar una necesidad general, sobre todo para los que viajen por distintos países y que no han tenido ocasión o tiempo de aprender tan variados y difíciles idiomas.

El libro apareció sólo seis años después de *Lingvo internacia: Antaŭparolo kaj plena lernolibro* (Lengua internacional: Prefacio y libro de texto completo) de Zamenhof, el cual sería la presentación en sociedad del esperanto. Al respecto, Guardiola confiesa, en su prefacio:

Varios se han ocupado, antes que nosotros, en este asunto. Confesamos que no hemos estudiado sus sistemas.

La idea de un idioma general nos vino, hace años, en América, viajando por entre poblaciones de indígenas cuya lengua no entendíamos entonces, pero que la necesidad y la afición a esa clase de estudios nos indujeron a estudiar más tarde. ¡Se siente uno tan pequeño, tan débil y casi se puede decir tan ridículo cuando no comprendemos lo que se nos dice!

El alfabeto del orba se compone de veintiuna letras tomadas del alfabeto latino, cuya pronunciación difiere poco de la del español: las diferencias más notables son que la "h" suena como la "ch" española y la "x" lo hace como su par catalana o francesa.

Tiene unas reglas de acentuación algo difíciles (en comparación con el esperanto, en el cual todas las palabras son graves), tres géneros, un plural que se forma agregando una "s", una serie de sufijos derivativos (que transforman, p.e., un sustantivo-base en un adjetivo, un adverbio o un verbo), una serie de preposiciones, un sólo artículo determinado (i/is) y uno indeterminado (u/us), una serie bastante compleja de

pronombres personales basados en los castellanos, números (u, du, tré, kat, hin, sei, set, ot, nou, sen), y un modelo de conjugación verbal general que es bastante complicado (de nuevo, en comparación con el esperanto) debido a su similitud con el del castellano. La formación del vocabulario (mínimo) fue, en líneas generales, totalmente arbitraria: según Guardiola, lo construyó uniendo letras a su parecer y dándoles un significado (aunque en muchos vocablos se notan las raíces latinas).

He aquí, tomada de los ejemplos que presenta el libro, una muestra del orba:

U donio uti nim dom

[Un señor de una casa grande]

Kialsti pratbia li inta?

[¿De cuáles me habla usted?]

Iki volbi vense, pratti

[El que quiera venir, que hable]

Distia lol dinta patre

[Dígaselo usted a mi padre]

Din bratas vidfis lul hi binbal

[Mis hermanas lo vieron a usted en el paseo]

Bo dim, bo dima, bo nin

[Buenos días, buenas tardes, buenas noches]

Keti pratdias uls?

[¿De qué hablaban ustedes?]

Esulso-María utisel hi del dom

[Asombrada María de hallarse en su casa]

Aló! Divolka! Stiltie!

[¡Hola! ¡Ojalá! ¡Silencio!]

En las notas finales de *Kosmal idioma...*, el autor declara que concibió y ejecutó el idioma "en el espacio de tres o cuatro meses". También manifiesta sus dudas sobre su idea al afirmar: "Por nuestra parte, hemos emprendido este trabajo con cierto temor y recelo, pensando que esta clase de estudios en algo se parecen a la *recherche* de la piedra filosofal o de la cuadratura del círculo; pero como lo hemos hecho únicamente como pasatiempo, nada perderemos ni perderán mucho los que tenga la humorada de leernos".

Kosmal idioma. Gramátika uti nove prata kiamso Orba es una pequeña joyita de un centenar de páginas, bastante difícil de conseguir en la actualidad. Es la herencia legada por un autor del cual no se sabe casi nada excepto su interés por hallar una forma de comunicación fluida entre personas. Su proyecto (caído en el olvido y nunca rescatado) se perpetúa hoy en muchísimas otras propuestas, que buscan consenso en la red de redes: tal es el caso del indoeuropeo moderno (también nacido en España en 2006) y el sambahsa-mundialect (Olivier Simon, 2007).

El manuscrito Voynich

Conservado desde 1969 en la biblioteca Beinecke de Libros Raros y Manuscritos de la Universidad de Yale (Connecticut, EE.UU.), el llamado *manuscrito Voynich* ha sido y sigue siendo una de las mayores incógnitas a las que se han enfrentado los bibliófilos e historiadores de la literatura modernos.

Elaborado —según señalan las pruebas de C-14 realizadas en 2009— entre 1404 y 1438, escrito sobre vitela (un fino pergamino) y profusamente ilustrado, el libro recibe su nombre actual de Wilfrid Voynich, un revolucionario polaco devenido en librero y bibliófilo que lo adquirió en una subasta en Roma en 1912.

¿En dónde reside lo misterioso de este ejemplar? Básicamente, en que para su escritura se emplearon un idioma y un alfabeto absolutamente crípticos. Hasta el momento no han podido ser desentrañados ni siquiera por los mejores programas informáticos especializados en criptografía. Ello provoca que aún se desconozcan su lugar de origen, su autor y, sobre todo, su contenido (su temática puede ser apenas adivinada a través de los dibujos y diagramas que ilustran el ejemplar) y las razones que motivaron tan férrea codificación.

Físicamente, el *manuscrito Voynich* pasaría fácilmente desapercibido: no es sino un pequeño librito de poco más de 15 cm de ancho por 20 cm de alto. Los análisis modernos indican que fue escrito con pluma de ave y tinta de agallas de roble, los medios más habituales utilizados durante la Edad Media y el Renacimiento (y más allá). Las páginas (originalmente unas 280, de las cuales se conservan unas 240) fueron numeradas, reorganizadas y reordenadas en tiempos posteriores a su creación; algo similar ocurrió con las ilustraciones, que fueron coloreadas (a veces de forma bastante tosca) por manos distintas a las que realizaron los dibujos originales.



La orientación del texto es de izquierda a derecha, y está dividido en párrafos; existen asimismo listas ordenadas por puntos con forma de estrella o de flor. No hay puntuación visible, ni los tachones o señales de corrección de errores habituales en un manuscrito. La escritura parece fluir de manera totalmente natural, sin interrupciones de ningún tipo, algo bien distinto de lo que ocurre en la mayoría de los textos codificados.

Los investigadores que se han dedicado a estudiar el libro calculan que incluye unos 170.000 glifos: caracteres o "letras" realizadas con uno o dos trazos de pluma. Tales caracteres se han ordenado y clasificado en un alfabeto de unos 20 ó 30 símbolos, a los que hay que añadir un puñado más, muy poco utilizados. Estas "letras" se organizan a su vez en unas 35.000 palabras de distintas longitudes, que parecen obedecer a las normas ortográficas y gramaticales más habituales en las lenguas naturales: algunos caracteres aparecen en todas las palabras (como las vocales del español), algunos caracteres nunca siguen a otros, algunos pueden ser dobles o triples pero otros no, etc. Todos los análisis estadísticos, de hecho, muestran patrones similares a los de las lenguas naturales.



Esos mismos estudios sugieren que el idioma del *manuscrito Voynich* no es europeo: casi no hay palabras con menos de dos letras o más de diez, la distribución de letras dentro de las palabras es muy peculiar (algunos caracteres aparecen solo al inicio de la palabra, otros al final y otros en el medio, lo que recuerda a la estructura de los alfabetos semíticos en general y del árabe en particular), y el texto parece más repetitivo que lo que sería esperable en una producción europea.

Las ilustraciones arrojan información confusa sobre los contenidos, pero permiten organizarlos, *grosso modo*, en seis "secciones". Con excepción de la última, que es completamente textual, casi cada página contiene un dibujo. Las secciones se denominan, convencionalmente, "herbario" (ilustraciones de plantas con breves párrafos de texto, con una estructura similar a la de los herbarios medievales),

"astronómica" (diagramas circulares con soles, lunas y estrellas, que sugieren textos astronómicos o astrológicos; algunos de ellos en láminas desplegadas), "biológica" (pequeñas figuras femeninas bañándose en piscinas conectadas por tubos que recuerdan aparatos, órganos o sistemas), "cosmológica" (diagramas circulares de naturaleza más oscura que los "astronómicos"; uno de ellos, en un desplegable de seis páginas, muestra un mapa de nueve islas conectadas por caminos), "farmacéutica" (partes de plantas, entre lo real y lo fantástico, junto a jarras que se asemejan a las de la farmacopea tradicional) y "recetas" (párrafos cortos marcados con puntos de lista).



La impresión inicial que produce el manuscrito es que podría haber sido elaborado para servir como guía a la medicina y la farmacia tardo-medieval o renacentista. Sin embargo, una vez que se consideran los detalles, las intenciones y los significados se difuminan y se entra en el ámbito de las suposiciones. Dentro del "herbario", por ejemplo, no se ha podido identificar ninguna planta sin ambigüedades; incluso al compararlas con las estilizadas ilustraciones de los herbarios medievales, no se ha logrado establecer paralelismos, pues, al parecer, las plantas incluidas son composiciones a partir de elementos de la sección "farmacéutica" y el agregado de detalles imposibles. A la sección "biológica" no se le ha encontrado ningún sentido, ni

siquiera alquímico, y las interpretaciones de la sección "astronómica", más allá de algunas referencias más o menos obvias a los signos del Zodiaco, son simplemente especulativas.

Se supone que el libro fue realizado en Europa, dada la semejanza de formato y estilo con los de otros volúmenes contemporáneos. Algunos sitúan su lugar de origen en el norte de Italia debido a la presencia, entre sus dibujos, de un castillo con almenas "en



cola de golondrina" originarias de esa zona. Habría pertenecido al emperador Rodolfo II del Sacro Imperio Romano Germánico (1552-1612), que habría pagado alrededor de dos kilos de oro por él, y tras su muerte habría llegado a manos de Jacobus Horcicky de Tepenez (o Sinapius, 1575-1622), alquimista y director de los Jardines Botánicos de Rodolfo en Praga. Su firma aún puede verse, muy desvaída, en el manuscrito. En 1622 pasó a George Baresch (1590-1665), otro alquimista de Praga y responsable de la biblioteca del emperador, quien en 1637 envió copias de algunos párrafos del misterioso texto al célebre jesuita alemán Athanasius Kircher (1602-1680) para ver si lo podía traducir, sin ningún resultado. Después de morir Baresch el manuscrito fue legado a su amigo Jan Marek Marci (1595-1667), rector de la Universidad de Praga,

que se lo envía directamente a Kircher junto a una carta en latín (que todavía estaba dentro del manuscrito cuando Voynich lo adquirió) en la que se indica que el autor podría haber sido el célebre Roger Bacon.



En 1680 el libro fue almacenado, con el resto de las pertenencias de Kircher, en el Colegio Romano de los jesuitas (hoy la Pontificia Universidad Gregoriana), hasta que las tropas de Víctor Manuel II capturaron Roma en 1870, haciéndose con muchas propiedades eclesiásticas (incluyendo la biblioteca del Colegio Romano). Previendo tales acontecimientos, muchos de los libros fueron transferidos a las bibliotecas particulares de los jesuitas, que permanecieron intocadas. Eso ocurrió con el *manuscrito Voynich*, que todavía tiene el *ex-libris* (marca de propiedad) de Pieter Jan Beckx (1795-1887), el rector del Colegio en aquel momento. La colección de Beckx fue trasladada a Villa Mondragone, un palacio rural ubicado en la localidad de Frascati, a 20 km de Roma, adquirido por la Compañía de Jesús en 1866. En 1912, el Colegio Romano necesitaba dinero y vendió discretamente algunos de sus manuscritos; Voynich compró una treintena, entre ellos el misterioso ejemplar. Para 1914 el librero polaco ya vivía y trabajaba en Nueva York. Heredado en 1930 por su viuda, la escritora Ethel Voynich, el libro fue legado en 1960 a una amiga que al año siguiente lo vendió a

otro librero y anticuario, Hans Kraus. Incapaz de encontrar un comprador para semejante rareza, Kraus decidió donarlo en 1969 a la Universidad de Yale.

Si bien la hipótesis de la autoría del filósofo franciscano inglés Roger Bacon (1214-1294) no ha sido tomada con mucha seriedad, algunos autores han especulado que las



murmuraciones sobre tal autoría pudieron haber surgido del matemático inglés John Dee (1527-1608), admirador de Bacon que vivió varios años en Bohemia. Es más: ciertos autores consideran que el propio manuscrito pudo haber sido obra de Dee o de su compañero/escribiente, el *medium* Edward Kelley (1555-1597), un supuesto alquimista que hablaba con ángeles en una lengua que él denominaba "enoquiano". Se

dijo que esos ángeles lo habrían llevado al cielo de visita, y que más tarde escribió un libro narrando su experiencia. Dado que trabajaba para Rodolfo II como alquimista, no resulta ilusorio pensar que pudo ser él el autor y habérselo vendido (sobre todo si se considera el precio pagado por él).

Si bien es un elemento demasiado complejo y elaborado como para ser un mero fraude, la opinión más extendida es que el manuscrito no es más que un engaño. De hecho, entre 1976 y 1978 el artista italiano Luigi Serafini demostró que con paciencia y habilidad es posible producir una obra semejante: su *Codex Seraphinianus* es un libro absolutamente fantástico con imágenes misteriosas y un alfabeto y un idioma que han sido estudiados por los lingüistas durante décadas y nunca pudieron ser comprendidos (básicamente porque, como confesó el propio Serafini en 2009, no hay nada que comprender).

Sin embargo, ni estas teorías ni ninguna otra (falsificación del propio Voynich, broma a Kircher) poseen demasiadas pruebas a su favor y tienen varias en contra, comenzando con la datación de C-14.

Existen numerosas versiones "decodificadas" y "traducidas" (algunas con demasiada imaginación) del manuscrito, y sus contenidos han sido interpretados muy libremente y vinculados, de acuerdo al gusto (o a la paranoia) de cada autor, a distintos acontecimientos históricos, sectas secretas, credos desconocidos o misterios maravillosos. Como ocurre con otros textos similares –por ejemplo, el Códice Rohonc o Rohonczi–, quizás nunca se sepa su significado original. Quizás para eso mismo fueron creados: para agregar un toque de magia e imposibilidad a un mundo humano en donde todo tiene que ser explicado y en donde, por ende, todo resulta absolutamente previsible.

Los manuscritos de la tierra del Dragón de Jade

Los Naxi (Nakhi, Naqxi, Naqsi, Nasi) son una de las 56 sociedades consideradas "grupos étnicos minoritarios" por la República Popular China. Con 240.000-310.000 individuos censados, viven en la prefectura de Lijiang y el condado autónomo de Yulong Naxi, al noroeste de la provincia de Yunnan (suroeste de China), así como al suroeste de la de Sichuan, y en las regiones fronterizas de la vecina región autónoma de Tibet y de Birmania.

Junto con los Mosuo, los Pumi, los Yi y los tibetanos, los Naxi serían descendientes del antiguo pueblo Qiang (Ch'iang), que pobló el noroeste de China (provincia de Gansu). Durante las dinastías Sui (581-618 d.C.) y Tang (618-907 d.C.) fueron conocidos como Mosha-yi o Moxie-yi. Pastores nómadas y excelentes jinetes, tras un largo periodo de migraciones hacia el sur se establecieron en el área de Lijiang, en las tierras más fértiles en las riberas de ríos como el Nujiang y el Jinsha, desplazando a pueblos que se vieron forzados a asentarse en las colinas, mucho menos productivas. Con los Bai y los tibetanos se ocuparon del riesgoso comercio con Lhasa y la India a través de los pasos montañosos del Himalaya, siguiendo la llamada Cha Ma Dao o "Ruta del Té y los Caballos". A partir del siglo XIII sumaron la agricultura al pastoreo y a la cría de caballos. El taoísmo ya era respetado entre ellos desde el siglo X, y el budismo tibetano entró en la región hacia el siglo XIV, aunque los Naxi siguieron practicando sus creencias tradicionales de la mano de sus sacerdotes/chamanes, conocidos como Dongba (DtoMba, Tomba, Tompa; término que significa "hombre sabio"). Esos sacerdotes aún perpetúan un sistema de ritos similares a los de la religión Bön de Tibet, fuertemente animista y basado en la relación del hombre con la naturaleza y sus dioses protectores.

El idioma naxi es una lengua tonal que pertenece a la rama yi (o, según algunos autores, a la lolo-búrmica) de la familia lingüística tibetano-birmana (Lu, 2005). Ha sido muy influida por las distintas lenguas chinas, por el tibetano y por las lenguas bai (de

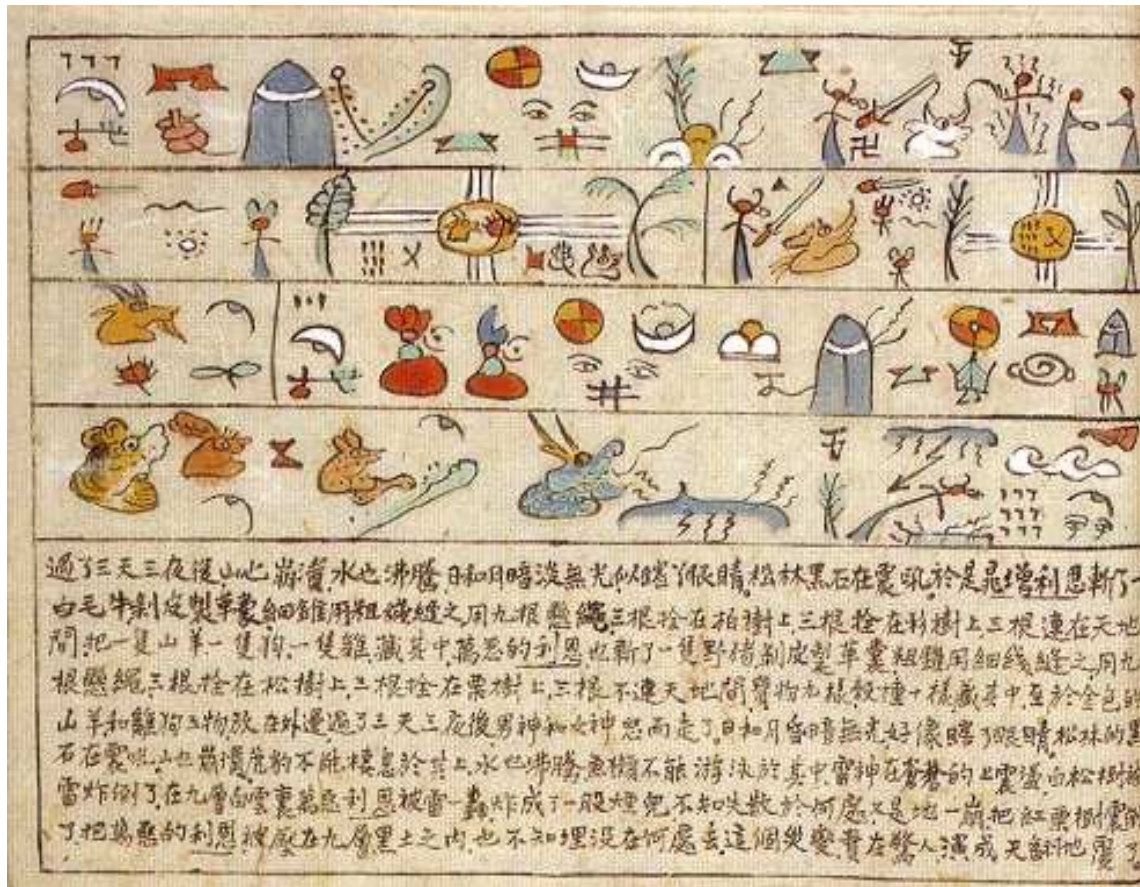
hecho, los ancianos suelen ser bilingües, dominando alguna de estas dos últimas) y, según algunas fuentes, actualmente se encontraría bajo una seria amenaza de desaparición, pues solo el 5% de los niños habla el idioma como lengua materna (el resto habla chino mandarín).

Los Naxi fueron "descubiertos" para el mundo occidental por el botánico estadounidense Joseph Rock (que publicó en *National Geographic*) y el viajero y escritor ruso Peter Goullart (autor de *Forgotten Kingdom*). Ambos vivieron en Lijiang a principios del siglo XX, y mantuvieron un estrecho contacto con la cultura Naxi. A día de hoy Lijiang continúa siendo el centro urbano más importante de los Naxi, y una de las ciudades más antiguas de China. Ubicada a la sombra del Yulongxue Shan o "Nevado del Dragón de Jade", es un atractivo para los turistas tanto por su valor histórico como por los impresionantes escenarios paisajísticos que la rodean.

A pesar de las condiciones medioambientales extremadamente difíciles y de la falta de recursos materiales, los primeros Naxi nómadas se las ingeniaron para crear una cultura única, la cual, una vez asentados, continuó transmitiéndose (y enriqueciéndose) sobre todo a través de canales orales, pero también mediante documentos escritos. Pues los Naxi desarrollaron un sistema de escritura pictográfica conocido, en los círculos académicos, como *dongba*, que todavía sobrevive y que los ha vuelto célebres (Zhou, 991).

Llamado *SsDgyu* (registros en madera) o *LvDgyu* (registros en piedra) por los propios Naxi, este sistema de escritura ha sido denominado *dongba* porque fue y es usado exclusivamente por los sacerdotes, los únicos que han sabido codificar y leer su lengua a lo largo de la mayor parte de la historia de su pueblo. Los *dongba* eran religiosos a tiempo parcial, que confiaban sus leyendas, oraciones, rezos, fórmulas y exorcismos a "cuadernos ayuda-memorias". De hecho, los manuscritos *dongba* existentes en la actualidad suelen versar sobre temáticas religiosas, aunque en ellos se incluye (a veces de manera indirecta o tangencial) buena parte de la cultura Naxi, que por ello también ha sido denominada (incorrectamente) "cultura *dongba*" (danzas *dongba*, arte *dongba*, indumentaria *dongba*...).

El sistema de escritura pictográfica funcionaba sobre todo como una herramienta mnemónica: los signos eran "disparadores" que permitían repetir textos litúrgicos o



rituales más o menos memorizados (o, en el peor de los casos, improvisarlos siguiendo una línea argumental medianamente definida por los "dibujos"). El 90% de los signos eran pictogramas, aunque algunos eran usados por su valor fonético, siguiendo el principio *pro rebus* de los pasatiempos conocidos como "jeroglíficos". En caso de que el signo no fuera lo suficientemente claro en su representación gráfica, se agregaba una nota anexa en *geba* (*NgoBaw*): un silabario Naxi compuesto por unos 2.000 símbolos; probablemente derivado del silabario *yi* e influido por los ideogramas chinos. El *geba* se usa muy poco: solo para escribir mantras o, como queda dicho, para glosar los pictogramas *dongba* que pudiesen resultar confusos.

Los dongba solían escribir con cálamos de bambú y tinta de hollín sobre hojas de un grueso y áspero papel elaborado localmente, que eran luego encuadernadas con hilos fuertes y tapas coloridas.

Desde 1867, cuando el misionero francés Auguste Desgodins mandó un manuscrito a Europa, los textos dongba no han dejado de salir de China; se cree que alrededor de 10.000 se habrían perdido, y otros 5.118 han sido localizados en Europa y América del Norte. Una de las mayores colecciones (3.342 manuscritos) se encuentra en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos. Otros 598 (510 donados por Joseph Rock) se conservan en la Biblioteca Yenching de Harvard, que los ha digitalizado. Y varios más, por último, se encuentran repartidos entre la British Library de Londres, la Staatsbibliothek en Berlín y la Rylands Library de Manchester.

El Instituto de Investigación Cultural Dongba de Lijiang posee unos 1.000 volúmenes, datados entre el 30 y el 907 d.C. Parte del programa "Memory of the World" de la UNESCO (2012), esos textos recogen toda suerte de aspectos histórico-culturales de la sociedad Naxi: desde los mitos de creación hasta la vida social, pasando por filosofía, economía, asuntos militares, cultura, astronomía y agricultura. Evidentemente, incluyen asimismo toda la vida religiosa Naxi: oraciones y bendiciones, ofrendas de sacrificios para exorcizar espíritus malignos, cantos en funerales (para expiar los pecados del difunto) y rituales de adivinación.

Los documentos chinos señalan que la escritura dongba ya se practicaba hacia el siglo VII, durante la temprana dinastía Tang, y que para el siglo X (dinastía Song) era ampliamente utilizada. La Revolución Comunista china de 1949 desalentó su uso, y durante la Revolución Cultural, muchísimos manuscritos fueron destruidos. En 1957 el gobierno chino creó un sistema de escritura fonográfico basado en el alfabeto latino para el idioma naxi. En la actualidad quedan unos sesenta chamanes (casi todos mayores de 70 años) y un reducido puñado de lingüistas que pueden escribir los pictogramas y leer los manuscritos. Dado que conocer el sistema y tener una buena base de vocabulario como para manejarlo correctamente lleva alrededor de quince años, pocos Naxi quieren aprenderlo, teniendo en cuenta, además, que las prácticas religiosas tradicionales han perdido fuerza en los últimos tiempos y que es mucho más

sencillo, para las nuevas generaciones, escribir el naxi en alfabeto latino o, en última instancia, utilizar el chino.

Los pictogramas Dongba son de un gran valor para el estudio del origen y el desarrollo de las lenguas escritas. Y es la única escritura de este tipo que sobrevive en el mundo. De ahí los esfuerzos de los lingüistas por recolectar los testimonios y saberes de sus últimos escribas: viejos dibujantes de historias que semejan viñetas, que aún sostienen sus pinceles y sus cálamos de caña a los pies de las Montañas del Dragón de Jade.

Bibliografía

Lu, Yungyao (2005). *The recipient construction in Naxi*. [Tesis]. Honolulu: University of Hawai'i.

UNESCO (2012). *Memory of the World*. París: UNESCO/Memory of the World Programme.

Zhou, Youguang (1991). The family of Chinese Character-Type Scripts. *Sino-Platonic Papers*, 28.

