

DOSSIER

Filologías latinoamericanas

“BOSQUEJO DEL
ORIGEN Y PROGRESOS DEL ARTE DE
ESCRIBIR” DE ANDRÉS BELLO

PRESENTADO POR

raúl rodríguez freire

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Chile, 1979. Doctor en Literatura. Profesor de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Investiga sobre narrativa latinoamericana contemporánea, crítica y teoría literaria y transformaciones universitarias. Entre sus publicaciones se encuentran las co-ediciones de Descampado. Ensayos sobre las contiendas universitarias (2012), Crítica literaria y teoría cultural en América Latina. Para una antología del siglo XX (2015, 2018) y La universidad (im)posible (2018). También ha publicado una edición crítica dedicada a la obra de Roberto Bolaño, titulada “Fuera de quicio”. Bolaño en el tiempo de sus espectros (2012). Con Mary Luz Estupiñán editó y tradujo Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago (2018) y Figuras de la violencia, del crítico Idelber Avelar (2016). Es traductor de Erich Auerbach y Walter Benjamin. Correspondencia (2015) y Glosario de Derrida (2015), libro coordinado por Silviano Santiago. En 2015 se publicó su edición de Latinoamericanismo a contrapelo. Ensayos de Julio Ramos y su libro Sin retorno. Variaciones sobre archivo y narrativa en Latinoamérica. Recientemente acaba de publicar La universidad sin atributos y la forma como ensayo. crítica ficción teoría.

Contacto: rodriguezfreire@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5397-7443

Que el chino viene del egipcio, que el egipcio del chino, que los griegos tomaron el alfabeto de los galos o que la lengua de Adán era el teutónico, tales eran algunas de las “modernas” hipótesis que alcanzaron o vieron los siglos XVI y XVII, aunque quizá una de las que con mayor fortuna contó fue la de la monogénesis del lenguaje a partir del hebreo, considerado *la* lengua madre, hipótesis que con Leibniz se comienza a desmontar. La filología contará con mayor rigurosidad a partir del llamado giro del sánscrito, cuya consideración, al decir de George Mounin, “es sin discusión posible el hecho principal de los años 1786 a 1816” (1974: 160). Lengua “clásica” de la India, el sánscrito llegará a revolucionar la naciente lingüística europea, en particular la reflexión gramatical. De los gramáticos hindúes se toma, por ejemplo, la noción de raíz, aunque será leída de modo singular por un Friedrich Schlegel, que la empleará como metáfora. Bajo su impacto, el correr del siglo XVIII verá fortalecer una actitud histórica que comenzaba a cobrar fuerza a partir de nuevas investigaciones sobre el origen de las lenguas, actitud que tiene a Condillac como una de sus figuras claves. La centuria siguiente suplementará este trabajo con el “descubrimiento” del “comparatismo”, tomado no tanto de la teología como de la anatomía y la biología, que ofrece la idea de organismo. Y de la gramática comparada a la literatura comparada habrá muy pocos pasos. Con todo, el sánscrito, vehículo de la literatura védica, cuenta con investigadores en la misma India siglos antes de que en Europa le presten atención. “Con la India antigua”, escribe Mounin, “se encuentra probablemente la primera reflexión manifiesta que han tenido los hombres sobre el lenguaje; y sobre todo, la primera descripción de una lengua como tal. No es lo menos asombroso la extraordinaria calidad alcanzada desde un principio por esta primera descripción” (68).

Otro acontecimiento bastante distinto tendrá, por lo menos para la investigación dedicada al origen de las lenguas, un impacto similar. Pero, a diferencia del sánscrito, para el cual ya se han publicado varias gramáticas —una, la de Paulin de Saint-Berthélemy, traducida al francés cuenta incluso con observaciones de Syvestre de Sacy (1808)—, de la escritura jeroglífica es poco lo que se sabe, y de ese poco, Horapolo aún lo domina, pues su *Hieroglyphica*, que se centra en el supuesto carácter simbólico de los jeroglíficos, insiste en que lo que

se ve son imágenes (y siempre más imágenes) y no letras. Cualquiera podía comprobarlo echando una mirada a los documentos. Todavía en el siglo XIX, escribirá C.W. Ceram en su arqueología novelada, todos “los intentos de interpretación se basan más o menos en Horapolo”, por lo que el camino efectivo para su desciframiento debía ir en su contra (1965: 107), y eso hizo el joven Champollion en 1822, aunque ya desde los 12 años que estaba fascinado con aquella escritura. Fue el mismísimo Joseph Fourier, y en el preciso momento en que se encontraba redactando la presentación a la monumental *Description de l'Égypte*, quien le dio a conocer papiros e inscripciones jeroglíficas en planchas de piedra. “¿Se sabe leer esto?”, preguntó el niño, y se prometió a sí mismo hacerlo luego de conocer la respuesta. La piedra Rosetta será su *Beatrice*.

De estos dos acontecimientos tendrá noticia Andrés Bello, y ambos marcarán sus reflexiones sobre la lengua y la escritura. Si bien era un niño cuando Williams Jones presentó en 1786 ante la Royal Asiatic Society de Calcuta un trabajo titulado *The Sanskrit Language*, en el que se da cuenta su parentesco con el griego, el latín y las lenguas germánicas, el efecto de este “redescubrimiento” se hará sentir en Bello, como muy bien ha mostrado Francisco Javier Pérez (2009), uno de los pocos investigadores que ha dado cuenta de las numerosas referencias que al respecto se pueden encontrar en sus obras. Lo hará, empero, preocupado de develar el orientalismo que les atraviesa, razón por la cual también se detiene en la presencia de Champollion, de cuya proeza Bello no solo tuvo conocimiento estando en Londres, sino que debe haber reflexionado sobre ella teniendo la piedra Rosetta ante sus ojos, y de su desciframiento informará al público latinoamericano desde el Repertorio Americano en 1827.

Bello es heredero de la extensión de los estudios sobre el lenguaje. Si hacia el inicio del siglo XVIII alguien como Bello podía manejar el conjunto de lo publicado, con el correr del tiempo, tiempo que la mecánica a vapor reducirá cada vez más haciendo del mundo un mundo conocido y colonizado, la situación cambiará bastante. Desde filósofos a economistas, pasando por escritores y políticos, todo aquel que se preocupa del saber parece interesarse por el lenguaje en particular. De ahí que el título del ensayo de Bello, “Bosquejo del origen y progresos del arte de escribir”, prácticamente itere un tópico dominante del siglo XVIII, que, entre sus firmas más conocidas, podría comenzar con Giambattista Vico y su *Scienza nuova* (1727, 1730, 1744), y continuar con el matemático Pierre Louis Maupertuis, que escribe *Réflexions philosophiques sur l'origine des langues et la signification des*

mots (1740), seguido del obispo William Warburton, con *The Divine Legation of Moses* (1741) (este tratado contiene lo que fue publicado como *Essai sur les hiéroglyphes des Égyptiens*, extracto traducido y publicado por Léonard de Malpeines en 1744), obra de la que en su *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), Étienne Bonnot de Condillac dice haber “sacado casi todo lo que digo respecto a esta materia” (129). Luego vendrán James Harris y su *Hermes*, subtulado *A philosophical inquiry concerning universal grammar* (1751), así como dos obras de Rousseau que cobraron nueva notoriedad gracias a Jacques Derrida, el *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754) y el *Essai sur l'origine des langues* (1754). Siguen las *Considerations concerning the First Formation of Languages* (apéndice a *The Theory of Moral Sentiments*) (1759), de Adam Smith, y, alrededor de una década más tarde, el *Ensayo sobre el origen del lenguaje* [Abhandlung über den Ursprung der Sprache] (1772 [1770]), de Johann Gottfried Herder. Finalmente tenemos a Antoine Court de Gébelin con *Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne* (1773), a James Burnett Monbodo y su *Of the Origin and Progress of Language* (1773), el *Essai synthétique sur l'origine et la formation des langues* (1774), de Abbé Copineau, *The Theory of Language* (1778), de Abbé Copineau, para concluir con John Adams y su *Curious Thoughts on the History of Man* (1789). Como se ve, una amplia lista de la que nuestro Bello londinense seguramente conocía sino en su totalidad y en sus respectivas lenguas, o por lo menos en su mayoría, o, por último, por referencia. Así, por ejemplo, ocurre con Warburton, cuya obra no aparece citada por Bello, pero es evidente su influjo mediado por Condillac, de quien Bello toma y no poco, aunque para darle a los progresos del arte de escribir su propia lectura.

Sorprende encontrar en la crítica bellista un desinterés por sus reflexiones sobre el origen de la escritura, pues, como mencioné, parece que solo Francisco Javier Pérez se ha tomado el tiempo para ello, y, a pesar de la importancia de su trabajo, su consideración no es completa, dado que en su preocupación por el orientalismo de Bello, el “Bosquejo” tampoco es objeto de la paciente reflexión que exige. Si bien se trata de un texto pequeño escrito en el exilio, es evidente la consideración que le tenía Bello. En gran parte fue incorporado en su *Filosofía del entendimiento*, su ambiciosa teoría general del conocimiento publicada póstumamente (1881), razón por la cual se puede decir que su filología se inscribe en su filosofía, y lo hace develando la materialidad que posibilita el pensamiento, pues aquí Bello considera el alfabeto, al que imagina como “el mas fujitivo de los accidentes de

la materia”, como soporte. Ello se debe a que el origen de la escritura es contemplado desde la pintura, cuestión que lo vincula a gran parte de los autores arriba mencionados: “El arte de representar los objetos por medio de líneas i colores ha sido cultivado con mas o menos gusto i primor por todas las razas del jenero humano desde la primera aurora de la civilización”. Si bien hoy esta hipótesis ha sido descartada, de manera rotunda por el paleontólogo André Leroi-Gourhan, quien en *El gesto y la palabra* señala que “las antiguas figuras conocidas no representan escenas de cacerías o animales moribundos o enternecedoras escenas de familia, sino claves gráficas sin conexión descriptiva, soportes de un contexto oral irremediabilmente perdido” (1971: 189). Las primeras inscripciones representan más unos ritmos que unas formas, por lo que la idea misma de representación debe ser suspendida. Pero era lo que se pensaba hace dos siglos, una idea tan asentada que justifica el título mismo de Bello. Para 1817, en su primera acepción de “bosquejo”, la academia de la lengua señala: “La pintura que está de primera mano”. Luego “Cualquiera obra material que está sin concluirse”. Finalmente: “El escrito ú obra de ingenio no perfeccionada”. Bello seguramente debe haber empleado el término no tanto para dar cuenta de un texto ensayístico o tentativo, sino para acentuar el carácter visual de la emergencia de la escritura. Su detención en los jeroglíficos lo fuerza doblemente, al considerar no solo el pueblo egipcio, sino también la “nación azteca”. Bello conocía y muy bien la *Historia antigua de Megico*, de Francisco Javier Clavijero (o Clavigero), traducida además del italiano por José Joaquín de Mora y publicada en Londres un año antes de que el bosquejo fuera publicado. Clavijero entrega detalles sobre “las figuras de las pinturas Megicanas”, que le sirven a Bello dar cuenta de la relación entre la escritura simbólica y los sonidos, y entregar algunos ejemplos.

El texto se podría dividir en tres partes, y si no fuera porque Bello decide no incorporar la última en su *Filosofía del entendimiento*, no sería relevante esta acotación. Inicia con una consideración general sobre la emergencia natural (instintiva, dice Bello) de la escritura y su relevancia para el género humano. Aquí la lectura de Condillac, cuya obra conocía de su época de estudiante universitario en Caracas, es fundamental. Pero continúa con una propuesta de historización que no se encuentra en el filósofo francés. “Condillac”, señaló Walter Hanisch, “da datos parecidos a los de Bello, inspirado en parte en la obra de Warburton, pero no llega en su pretensión a ordenar rigurosamente los datos, porque no encuentra el sistema suficientemente probado” (98). Afirmación con la que concordamos,

pero sorprende que Hanisch no haya reparado en un hecho determinante: cuando Condillac escribe, los jeroglíficos aún no han sido descifrados, y es a esta aventura que Bello consagra la tercera parte. Esta, sin embargo, pareciera haber sido escritura en un segundo momento, pues nada se dice sobre el trabajo de Champollion cuando está empeñado en informarnos de los seis periodos en los que se podría dividir “la larga i a veces retrógada marcha” que está bosquejando. Divida en seis épocas, la historia de la escritura va desde una representación que se asemeja, así sea remotamente, al objeto representado, hasta llegar (metafísicamente) a un sonido por letra, el *sumun* de la lengua para Bello, fonocentrista *avant la lettre*, que en su preocupación por el bien hablar denota su radical eurocentrismo: “no nos cuidamos de perfeccionar nuestra escritura, dándole toda la simplicidad i fazilidad que admite; i conservamos en ella con una veneración supersticiosa los resabios de barbarie que le pegaron aquellos siglos, en que del roze de los ásperos dialectos del norte con las pulidas lenguas del sur, nazieron nuevos idiomas de estructura diferentísima”. Se comprenderá, por tanto, la implicancia política que, *para* Bello, adquiere la gramática, que entiende como “el arte de hablarla correctamente, esto es, conforme al buen uso, que es el de la gente educada”. Su estudio comienza, como aquí, por la “estructura material de las palabras”.

Esperamos que con la presente republicación, este texto cobre la relevancia que merece. Está lleno de intuiciones que se conectan no solo con la filosofía de Bello, sino también con su gramática y, no menos importante, con su noción de Estado, de ahí que refiera el uso de la pintura como arte monumental al servicio de la administración: “ni es fázil decir por qué algunas naciones se cuidaron poco de este medio de enriquezer la memoria, al paso que en otras, no solo los templos i los demás edificios públicos se velan cubiertos de representaciones históricas, sino que aun en los particulares se guardaban voluminosas colecciones de lienzos i papeles pintados con la misma curiosidad i para los mismos fines que hoi se conservan en nuestros archivos diplomas, ejecutorias, títulos de propiedad i otros documentos”. La línea es clara: escritura, archivo, estado, lo que, insisto, permite conectar este texto con algunas de sus obras más importantes, incluyendo su trabajo con el derecho.

Para esta publicación, se ha considerado la grafía de Bello, sustrayéndonos a la idea de modernización de la lengua. Se ha considerado, por tanto, la publicación de la edición facsimilar del *Repertorio americano*, realizada por la República venezolana, Caracas,

1973. Nuestro texto se ubica en el segundo volumen, tomo IV, sección I, páginas 11-25.

Otras repubblicaciones del “Bosquejo del origen y progresos del arte de escribir”.

Obras completas, Santiago de Chile, Consejo de Instrucción Pública, 1881-1893, 15 vols. Vol. VI, pp. 445-458.

Obras completas, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1930-1931, 9 vols. Vol. IX, pp. 510-521.

Obras completas, Caracas, Ediciones del Ministerio de Educación, 1951-1957, 20 vols. Vol. XIX, pp. 219-227.

Obras completas, Caracas, La casa de Bello, 1981-. 26 vols. Vol. XXIII, pp. 79-93.

Bibliografía

Ceram, C.W. *Dioses, tumbas y sabios. La novela de la arqueología*. Trad. Manuel Tamayo. Barcelona: Destino, 1965 [1953].

Condillac, Étienne Bonnot de. *Ensayo sobre el origen de los conocimientos humanos*. Trad. Emeterio Mazorriaga. Madrid: Tecnos, 1999 [1746].

Hanisch, Walter. *Tres Dimensiones del Pensamiento de Bello: religión, filosofía, historia*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 1965.

Leroi-Gourhan, André. *El gesto y la palabra*. Trad. Felipe Carrera. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1971 [1965].

Mounin, George. *Historia de la lingüística. De los orígenes al siglo XX*. Trad. Felisa Marcos. Madrid: Gredos, 1974 [1967].

Pérez, Francisco Javier. “Andrés Bello, orientalista”, en Beatriz González-Stephan y Juan Poblete (eds.). *Andrés Bello y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: IILI, 2009. 113-139.

Bosquejo del origen y progresos del arte de escribir

Andrés Bello

Si la invención del alfabeto, si la idea de descomponer todas las palabras de una lengua en un pequeño número de elementos, dar a cada elemento un signo, fijar así el mas fujitivo de los accidentes de la materia, i encadenar de este modo el pensamiento mismo, suministrando a cada hombre medios de comunicar con todos los puntos del globo i con todas las jeneraciones que han de sucederle: si esta grandiosa idea hubiera podido concebirse i llevarse a cabo por un hombre, ¿qué gloria nos hubiera parecido proporcionada al mérito de semejante descubrimiento, sea que pesemos la importancia del objeto, o que apreciemos el esfuerzo de ingenio necesario para realizarlo? Pero en la edad que precedió a la escritura no era posible que hubiese un entendimiento capaz de tan sublime alcance. La escritura no podía ser sino el resultado de una multitud de pequeñas invenciones graduales, a que contribuyeron gran número de siglos, i probablemente, de pueblos, i que no estará del todo completo, sino cuando poseamos un alfabeto perfecto, cual no tiene, ni talvez ha tenido nazon alguna.¹

Trazar la marcha progresiva de esta invención a la luz de los pocos monumentos que nos han quedado de sus primeras épocas en varias partes del mundo, es el objeto que nos proponemos en este discurso. No tenemos a la verdad, ni con mucho, los bastantes para señalar cada siglo, cada pueblo, cada individuo de los que han cooperado a su adelantamiento; pero no necesitaremos de dar [rienda] suelta a conjeturas aventuradas para indicar la ruta i contar los pasos mas importantes que se han dado en la prosecución de esta empresa; si empresa mereze llamarse lo que se comenzó sin designio i como por una especie de instinto, i no pudo abarcarse en toda la estension i trascendencia de sus resultados, sino cuando se llevo a tocar el término.

¿Cuál fué pues el punto de donde se partió para encontrar este arte maravilloso? Indudablemente lo fué la pintura. El arte de

¹ Este y los dos párrafos que siguen, fueron eliminados en la *Filosofía del entendimiento*. Nota de rrf.

representar los objetos por medio de líneas i colores ha sido cultivado con mas o menos gusto i primor por todas las razas del jenero humano desde la primera aurora de la civilización. La necesidad de encomendar a la memoria los grandes acontecimientos, las leyes relijiosas i civiles i los primeros descubrimientos de las artes i ciencias no pudo dejar de sentirse desde mui temprano. Para satisfacerle se apeló a dos medios: el de las tradiciones orales, que hablan al oido, i el de la pintura, cuyo lenguaje se dirige a los ojos. Lo obvio, fázil i completo del primer medio fue sin duda la causa principal que hizo tan lentos los progresos del segundo, i que ha limitado a tan pocos países su adquisición perfecta. La pintura contodo tiene ventajas peculiares. Aunque habla un idioma indefinido i por eso oscuro, logra sobrevivir frecuentemente a la tradición, i en muchos casos pudo servir para perpetuarla. Un cuadro hiere continuamente la vista i haze a la larga una impresión profunda. De aquí es que la pintura se ha considerado en la mayor parte de los pueblos como un instrumento poderoso para grabar en el alma los hechos pasados, los avisos de la esperiencia, i las promesas consoladoras como las intimaciones terribles de la relijion.

Pero no en todas partes se ha hecho igual uso de la pintura como arte monumental; ni es fázil decir por qué algunas nazioni se cuidaron poco de este medio de enriquezer la memoria, al paso que en otras, no solo los templos i los demás edificios públicos se velan cubiertos de representaciones históricas, sino que aun en los particulares se guardaban voluminosas colecciones de lienzos i papeles pintados con la misma curiosidad i para los mismos fines que hoi se conservan en nuestros archivos diplomas, ejecutorias, títulos de propiedad i otros documentos. I quizá no es una coincidencia casual que los dos pueblos entre quienes se ha cultivado con mas empeño la pintura como veículo de tradición i enseñanza, hayan sido igualmente notables por el poco uso que han hecho de las composiciones épicas i teogónicas, tan familiares en otras partes para la trasmisión de los recuerdos históricos i de los dogmas relijiosos. No se han conozido quizas dos nazioni de igual cultura que los ejipcios i los mejicanos, que hayan mirado con igual indiferencia la poesía.

Una² vez empleado aquel arte como medio de instrucción histórica, era natural que se procurase correjir su imperfección i hazer

² Aquí retoma Bello el texto en *La filosofía del entendimiento*, pero el inicio del párrafo ha sido modificado: “La pintura fué probablemente el punto de donde se partió para encontrar este arte maravilloso. La necesidad de fijar las tradiciones orales, tan fáciles de alterarse y perderse, hizo apelar a la pintura desde muy temprano. Empleada como medio de instrucción y como arte monumental, era

mas espiritual su lenguaje, dando en él menos parte a los ojos, i mas al entendimiento. Rara vez está al alcance de la pintura circunscribir a determinadas personas i motivos, tiempos i lugares, las acciones que pone a la vista. Un combate, por ejemplo, trasladado al lienzo, manifestará la edad, armas i vestidos de los combatientes; pero difícilmente dará a conozer qué individuos fueron, qué causa sustentaron o combatieron, ni el lugar i época precisa del hecho; circunstancias amenudo importantes. A vezes contodo podria la pintura hallar medios de indicar con mas o menos claridad aun estas relaciones morales i metafísicas. Una pirámide, una montaña o torre de cierta forma, la confluencia de dos rios, cualquiera otra particularidad susceptible de ser presentada a la vista, hubiera proporcionado una indicación local tan oportuna como inteligible. ¿Tratábase de individualizar un pais? Sus producciones naturales o industriales, o algun rasgo físico notable, hábilmente introducido, se hubiera hecho comprender sin trabajo. Las estaciones i las horas suministran infinidad de caracteres de que se han aprovechado todos los pintores. I como en cuadros destinados a la instrucción no debía buscarse ni regularidad de diseño, ni belleza de colorido, ni ninguna otra de las cualidades que constituyen la escelencia de una pintura destinada solo a recrear la vista, las figuras principales, i sobre todo las indicaciones accesorias, se reduzirian al número de rasgos i líneas absolutamente necesario para despertar la idea de los objetos. Para indicar el agua, por ejemplo, se haria uso de una línea orizontal suavemente undulada; el fuego pudo representarse por otra línea undulada, pero vertical; una pirámide por un simple triángulo; i así de los demás objetos. I como estas alteraciones en las formas no se introducirian de un golpe, pudo retenerse fázilmente su significación, i trasmitirse de una edad a otra.

Henos aquí llegados a la primera época de la trasformacion de la pintura en escritura. Mientras la parte principal del cuadro conserva el carácter de una pintura verdadera, otra parte de los objetos que exhibe el artista se reduce a simples lineamentos que solo presentan una semejanza imperfecta con sus orijinales. Estas primeras letras (si podemos usar tan temprano este nombre) fueron pues hasta cierto punto miméticas o imitativas de los objetos.

Fázil es concebir que el numero de los caracteres miméticos iria continuamente creziendo, i las indicaciones accesorias ganando terreno sobre la parte puramente pictórica. Tras estos signos, que

natural que se procurase perfeccionar y espiritualizar su lenguaje, dando en él menos parte a los ojos y más al entendimiento". Nota de rrf.

podemos llamar naturales, vinieron, otros, en que empezó ya a descubrirse algo de convencional i arbitrario, i en que tomando por modelo el proceder del habla, se imaginó representar un objeto por su concomitante, el todo por la parte, el fin por los medios, el contenido por el continente, lo abstracto por lo concreto, i en una palabra, los tropos del lenguaje ordinario se trasladaron a la pintura. Una cuna, v. gv, querría decir el nazimiento, una urna sepulcral la muerte, una flor la primavera, una espiga el estío, una corona la dignidad real, un incensario el sacerdocio, un anillo el matrimonio, una lengua el habla, una huella del pié humano el camino, como en algunos jeroglíficos mejicanos, una flecha la velocidad, el laurel la victoria i la oliva la paz, como en las representaciones emblemáticas de los romanos i de los pueblos modernos. Llamanse *trópicos* estos caracteres; i cuando la analogía entre el signo i el significado era oscura, i solamente conozida de aquellos que estaban iniciados en los secretos del arte, se les denominaba enigmáticos. Así fué emblema de la eternidad la periferia del círculo, porque careze de principio i de fin.

La introducción de los signos trópicos señala la segunda época de la escritura, Los enigmáticos pueden considerarse como una especie de cifra, empleada por aquellos que tenían interés en ocultar ciertos conozimientos, o para sacar provecho de su posesión exclusiva, o para dar importancia i conciliar el respeto, con este aparato misterioso, a lo que divulgado cayera en menosprecio.

Multiplicados los caracteres trópicos, era forzoso que se estableziesen ciertas reglas convencionales para su explicación, i para la representación de las ideas complejas; i la inteligencia de ellos fué haziéndose mas i mas difízil. Llegó pues a ser necesaria una instrucción preliminar, tanto para comprender el sentido de estos caracteres, como para espresar las ideas en ellos: en otros términos, hubo ya un arte de leer i escribir. Pero aquella escritura se diferenciaba notablemente de la nuestra. La primera representaba inmediatamente las ideas: la nuestra indica los sonidos de que nos valemos para declararlas hablando, i es propiamente un sistema de signos en que se traduze otro sistema del mismo jénero.

Es natural que el lenguaje ejerziese cierta influencia sobre la escritura *ideográfica*. Hecha una vez por los hombres la análisis del pensamiento mediante el habla, no pudo menos de servir de base al nuevo idioma, destinado a hablar a los ojos, como el otro al oído. La gramática de ambos, si es lícito dezirlo así, debía ser en gran parte una misma, i la traducción del uno en el otro obvia i fázil. Era posible, empero, que el idioma *óptico*, cultivado por una larga serie de siglos, i

aplicado particularmente a las ciencias, adquiriese una literatura ideográfica, i no solo se enriqueziese considerablemente de signos, sino se hiziese susceptible de primores i elegancias de que no podemos formar concepto. ¿Quién quita que haya una especie de poesía visual? La poesía que conozemos no es mas que el arte de escitar series agradables de ideas por medio de las palabras. ¿Por qué no podrá haber un arte que se valga de otras clases de signos para escitar pensamientos i fantasías que nos recreen i embelesen? La delicadeza o la enerjía con que se darian a entender los conceptos de un gran poeta por medio de líneas, rasgos i colores, podrían ser a veces intraducibles al lenguaje vulgar; a la manera que hallamos amenudo difízil, si no imposible, verter en una lengua la gracia, sublimidad o ternura de los pasajes que admiramos en otra. I³ no se crea que estamos indicando aquí un estado de cosas puramente posible. Por inverosímil que parezca i contrario a nuestros hábitos este desarrollo extraordinario de la escritura ideográfica, ha tenido efecto en un gran pueblo, donde se ha cultivado largo tiempo i todavía se cultiva este arte de comunicar los pensamientos, no solo como medio de instrucción, sino de entretenimiento i plazer. La escritura de los chinos es un sistema completo de ideografía, que consta de mas de 80,000 caracteres complexos, relativos a 214 claves o símbolos radicales. Las composiciones poéticas no son en palabras habladas, sino en estos signos visuales; i sus mas bellos pasajes no son susceptibles de trasladarse a la lengua vulgar. Lo mas singular es que estos caracteres pueden representarse con ademanes i jesticulaciones. Los filósofos de la China disputan trazando con sus abanicos en el aire líneas i figuras, a que muchas veces no hai palabras equivalentes en el habla.

Simplificándose mas i mas los signos, como es natural que suceda cuando se haze un uso tan frecuente i universal de ellos, llega al cabo a perderse la semejanza natural o trópica que al principio debieron tener con los objetos: tercera época. Tal es el estado en que se halla aora la escritura chinesca. La conexión entre las ideas i los caracteres parece del todo artificial.

Pero por grande que sea la perfección a que supongamos llevado este sistema de signos, le falta todavía la indicación de los nombres propios; sin la cual ¿cómo hubiera sido posible al lector en la mayor parte de los casos identificar los individuos simbolizados en este lenguaje, con los individuos representados por aquellos nombres en la lengua vulgar, que siempre es el medio mas familiar de comunicación

³ De aquí hasta el término del párrafo se ha eliminado en la Filosofía del entendimiento. Nota de rrf.

entre los hombres? Era pues necesario buscar [un] modo de espresar los sonidos materiales del habla; i así como en nuestra escritura los sonidos sujieren las ideas, era natural que en la escritura simbólica que la precedió, las ideas sugiriesen los sonidos. Si un nombre propio era significativo de una idea jeneral, o podia resolverse en dos o mas partes qué tuviesen tal significación, la espresion simbólica de ella pudo servir para indicar la composición material de aquel nombre. Tal fué el arbitrio adoptado en los jeroglíficos mejicanos. Por ejemplo, para mencionar al rei [*Moctezuma*] *Ilhuicamina*,⁴ cuyo nombre se divide en dos palabras que significan *cara* i *agua*, el pintor trazaba la imájen de una cabeza i el símbolo del agua. *Axajacatl* quiere decir flecha que rompe el cielo: el rei llamado así era representado por los signos correspondientes a estas ideas. La ciudad de *Macuilxochitl* (cinco flores) era una flor sobre el signo del número cinco: la de *Quaubtinchan* (casa del águila) una casa en que asoma la cabeza de esta ave. Los chinos, los eipcios i otras nazioni se valieron de esta especie de caracteres, que por haber representado primeramente los sonidos de que constaban los nombres propios, se llamaron *ciriológicos*, de *kyrios*, propio, i *logos*, palabra.

Los mejicanos habían llegado hasta aquí; pero su escritura (si así puede llamarse) deja percibir todavía la infancia del arte. La parte puramente pictórica, que habia desaparecido en la escritura chinesca i eipcia, ocupaba un espacio considerable en la mejicana, que se puede mirar como una serie de cuadros (aunque de imperfectísimo diseño por estar exclusivamente destinados a la instrucción) con breves inscripciones ideográficas i ciriológicas.

A pesar de esta imperfección las pinturas mejicanas suplían en gran parte la falta de otros medios mas abundantes i fáziles de comunicar las ideas; i el ardor con que se cultivaba este embrión del arte de escribir entre los habitantes de aquel culto imperio, no hubiera tardado en acarrear adelantamientos considerables. En tiempo del último de los reyes Aztecas el número de personas ocupadas en estas pinturas pasaba de algunos millares. Papel,* tejidos de algodón, i pieles

⁴ Francisco Javier Clavijero señala que *Ilhuicamina* (Moctezuma I, 1398-1469) no refiere, como señala Bello, “cara i agua”, sino “fechador del cielo”, nombre que aquí Bello ha adjudicado a su sucesor, *Axajacatl* (1450-1481), a quien a su vez le ha endilgado “flecha que rompe el cielo”. Es evidente que cruzó las referencias. Nota de rrf.

*“El papel mejicano se asemeja al de los antiguos eipcios que se fabricaba de la especie de juncia llamada *papiro*. El de Anahuac se hazia de agave o pita (llamada metí i maguei por los pueblos de raza azteca) mediante un proceder parezido al de los isleños de la mar del sur en la fabricación del papel que hazen de la *broussonetia papyrifera*”. Así dice Humboldt. Este viajero vio hojas de papel mejicano de tres metros de largo sobre dos de ancho.

de ciervo eran los materiales que se empleaban en ellas. Aunque el dibujo era grosero, como sucede en todas las naciones que se valen de la pintura para suministrar noticias, no entretenimiento, los colores eran vivos i hermosos. Doblábase regularmente cada pieza formando ángulos entrantes i salientes a manera de abanico, i llevaba dos tablillas pegadas a los dos extremos, de manera que antes de desdoblarse tenia toda la apariencia de un libro encuadernado. Estos libros desenvueltos tenían a veces hasta 15 i 20 varas de largo.⁵

Introduzido una vez en la escritura este medio de representar las palabras habladas, era fázil estenderlo de los nombres propios a los comunes i jenerales, que constasen de partes significativas, cuyos símbolos fuesen ya familiares. De estas palabras divisibles en otras palabras suele haber muchísimas en algunas lenguas; i la conveniencia de indicar una idea indicando el nombre que la representa en el lenguaje ordinario, unida a la claridad de las indicaciones de este jénero, debieron sin duda empeñar a los hombres en aumentar mas i mas el numero de los caracteres *fonéticos*, es decir, representativos, no del pensamiento, sino de la voz (*phone*). Pero de todos modos la descomposición de las palabras en elementos significativos no podia pasar de un número de casos comparativamente pequeño. ¿Cómo pues representar las palabras que no se prestaban a semejante descomposición? Supongamos que nos hubiésemos visto en el caso de indicar esta palabra *árbol*, que en castellano es irresoluble en elementos significativos. ¿Qué hubiéramos hecho? El arbitrio que ocurrió a varios pueblos fué dividir la palabra en dos o tres partes, cada una de las cuales, ya que no significase ninguna idea fázil de simbolizar, a lo menos formase el principio de alguna dicción cuya idea lo fuese. *Arbol* es divisible en *ar*, *bol*. *Ar* i *bol* principian respectivamente las dicciones *arco*, *bola*. Suponiendo que estas ideas se representasen por los signos miméticos U, O, la estructura material de la palabra *árbol* se representaria de este modo, UO.

He aquí pues a los hombres analizando ya la estructura material de las palabras: cuarta época del arte de escribir. Esta análisis conduciría por grados a la escritura monosilábica, en que cada sílaba seria representada por un carácter simple, como se usa hoi día entre los tártaros-manchuses i entre los habitantes de la Corea. El número de sílabas de que constan todas las palabras de una lengua, aunque grande, comparado con el de las vocales i articulaciones verdaderamente elementales; no lo es tanto que no pudiese llegarse sin

⁵ Este párrafo, junto a su nota tomada de Humboldt, se han eliminado en la *Filosofía del entendimiento*. Nota de rrf.

gran dificultad a simbolizar cada sílaba con un signo propio, lo que constituiría ya un sistema completo de escritura fonética. El alfabeto de los tártaros-manchuses, cuya lengua es singularmente artificiosa i rica, se compone de 1500 caracteres.

La lengua castellana tiene poco mas o menos el mismo número de sílabas, i conforme a este sistema pudieron representarse en ella las sílabas *a*, *ca*, *o*, *ra*, *ser*, con los signos ideográficos que denotaban respectivamente, un ave, una cadena, un óvalo, una rama, una serpiente, objetos cuyos nombres empiezan por las tales sílabas. Aplicado este arbitrio a todas las que componen la lengua, hubiéramos llegado a tener una escritura de 1500 caracteres poco mas o menos, con los cuales hubieran podido representarse todas las sílabas i por consiguiente todas las palabras castellanas. En este sistema, los caracteres traen a la memoria las ideas u objetos, estos recuerdan sus nombres, i sus nombres recuerdan las sílabas iniciales respectivas. Pero familiarizado con ellos el lector, no tardaría en asociar los caracteres con las sílabas, sin pensar en los objetos ni en los nombres. He aquí pues convertidos los signos ideográficos en signos simplemente *fonéticos*, o representativos de los sonidos del habla: quinta época del arte.

Resta solo un paso, que es disminuir el número de estos caracteres llevando la descomposición de las palabras hasta los sonidos elementales; paso facilísimo de dar, si (como hizieron algunos pueblos del Asia) se prescinde de las vocales en la escritura. En tal caso los antiguos caracteres fonéticos reducidos a un corto número serian verdaderas letras consonantes, las unas de valor simple, como nuestras *b*, *p*, *m*; las otras de valor doble, como lo eran en griego las letras zeta, xi, psi, (*ds*, *es*, i *ps*); i algunas quizá de valores mas complicados. Para perfeccionar este alfabeto faltaba solo añadir signos para las vocales, i sustituir a cada consonante doble o triple los signos de los sonidos simples respectivos, como hazen algunos en castellano sustituyendo *cs* (aunque a nuestro parecer impropriamente) a la *x*. Para llegar a la perfección no faltó a los griegos mas que completar este último proceder analítico desterrando todas las consonantes dobles. Los latinos tuvieron un alfabeto algo menos perfecto. Unos i otros sin embargo, poseyeron el sistema de escritura mas cómodo i simple que conozió la antigüedad: herencia inestimable que transmitieron a los pueblos de la Europa moderna, i que pasó con estos al Nuevo-mundo.

Desde esta sesta i última época del arte volvamos atrás la vista, i contemplemos el camino que han andado los hombres para llegar a la escritura alfabética. Podemos figurarnos las principales jornadas de

esta larga i a vezes retrógrada marcha, ciñéndonos a una sola letra. Tomemos por ejemplo la *r*.

Primera época: la pintura de una rama de un árbol se reduce a una lijera delineacion que conserva una semejanza remota con este objeto.

Segunda época: esta figura o bosquejo imperfecto de la rama pasa a significar por una especie de tropo la ramificación de alguna cosa, la distribución del agua v. gr. en una serie de brazos, canales i acequias, i la idea abstracta de la accion de distribuir.

Tercera época: este bosquejo queda reduzido a un breve carácter *r*, que no conserva semejanza con el objeto primitivo i significa en su sentido natural una rama.

Cuarta época: *r* denota la sílaba *ra*, pero no directamente, sino sujiriendo sucesivamente estas tres ideas: la idea de una rama: la idea del nombre con que se conoze este objeto en la lengua ordinaria, es decir, la idea de la palabra rama; i la idea de la sílaba *ra*, con que principia esta palabra: transición de la escritura ideográfica a la escritura fonética.

Quinta época: *r* denota sola i directamente la silaba *ra*.

Sesta época: *r* denota el sonido que damos a esta letra en castellano.

Es escusado advertir que esta historia de la letra *r* es enteramente imaginaria, i que solo nos proponemos con ella figurar la marcha del entendimiento humano en la invención de la escritura alfabética.⁶

Entre los ejipcios se hallaba mezclada la escritura ideográfica con la fonética de esta última época. Los descubrimientos que se han hecho recientemente en la interpretación de los jeroglíficos de aquel pueblo célebre, fuente de la cultura griega, son de tanta importancia para el estudio de las antigüedades, i han hecho tanto ruido en Inglaterra, Francia i Alemania, que creemos será aceptable a nuestros lectores una breve noticia de sus resultados, i de los ingeniosos trabajos que han conduzido a ellos.

Los antiguos ejipcios practicaron tres métodos de escritura, la popular (demótica), la sagrada (hierática), i la jeroglífica propiamente dicha, que, según san Clemente de Alejandría, era de dos maneras, esto es, constaba de dos diferentes especies de caracteres, los unos ideográficos, ya por imitación (miméticos), ya por tropos i enigmas

⁶ Hasta este párrafo Bello incorporó a su *Filosofía del entendimiento*. Todo lo relativo al desciframiento de los jeroglíficos fue suprimido. Nota de rrf.

(trópicos i enigmáticos); i los otros (que este autor llama *ciriolójicos*, quizás por el uso que siempre se hazia de ellos para espresar nombres propios) representativos de los sonidos elementales de las palabras, en virtud de la relación que hazian u originalmente habían hecho a objetos familiares, cuyos nombres empezaban por aquellos sonidos.

Jeroglífico quiere decir escultura sagrada, aludiendo al uso que se hizo de dichos caracteres en los antiguos monumentos de los ejiptos. El estudio que se ha hecho de ellos después de la invasion del Egipto por los franceses, ha aclarado la intelijencia del pasaje citado de san Clemente alejandrino, i lo ha confirmado en todas sus partes. El célebre pilar de basalto negro que, descubierto por los franceses en Roseta, cayó después en manos de las tropas británicas, i fué últimamente depositado en el museo de Londres, contiene tres inscripciones borradas i mutiladas en gran parte. La última de ellas, que está en griego, termina diciendo que el decreto esculpido en aquel pilar (en honor de Ptolomeo Epífanos) se había mandado grabar en tres especies de caracteres: jeroglíficos, populares i griegos. Comparáronse primeramente estos últimos con los de la inscripción popular. Observóse en esta que las repeticiones de ciertos grupos de caracteres guardaban correspondencia con las de ciertas palabras de la inscripción griega. El doctor Tomas Young logró así reconozcer los grupos que representaban las palabras *Ptolomeo*, *Rei*, *Ejipto*, i la conjunción *i*. Aplicando el mismo proceder a la inscripción jeroglífica reconozció en ella los grupos significativos de *Ptolomeo*, *Rei*, *Dios*, *Santuario*, *Sacerdote*. Al dr. Young se debe también el descubrimiento de que una parte de los caracteres de estas inscripciones eran simplemente fonéticos, i aun el de la significación precisa de un corto número de ellos.

Siguióle en estas curiosas investigaciones M. Champollion el joven, que examinando de nuevo el pilar de Roseta, i trayendo a colación las inscripciones de otros monumentos ejiptos, ha puesto en claro que cada jeroglífico fonético era la imájen de un objeto físico, cuyo nombre empezaba en la lengua vulgar de aquel pueblo por el sonido que se trataba de indicar con el signo. La imájen de un águila, por ejemplo, que en el idioma ejipto se llamaba *abom*, era el signo del sonido *a*; la de un incensario, llamado *berbe*, el de la *b*: la de una mano, *tot*, el de la *t*: la de un hacha, *kelebin*, el de la *k*: la de un león, *labo*, el de la *l*: la de una flauta, *sebiadyo*, el de la *s*: &c. Formóse de este modo un alfabeto jeroglífico, i aplicóse el mismo proceder a la investigación del popular o demótico. Reconozcióse que no solamente los nombres propios sino los apelativos se representaban fonéticamente, i que los

caracteres de esta especie eran mas frecuentes en la escritura ejipticia de lo que se habia pensado al principio. Echóse de ver que para distinguirlos de los ideográficos se acostumbraba encerrar en un óvalo cada grupo de aquellos. Percibióse que los tres jéneros de escritura mencionados por san Clemente no constituían tres sistemas diversos sino uno mismo, mas o menos abreviado, i mas o menos elegante i perfecto en el trazo de los caracteres, el cual en el jeroglífico retenia las formas antiguas, i en el popular estaba reduzido a rasgos i figuras fáziles de delinear, siendo en este mucho menor el número de los caracteres ideográficos, i mayor proporcionalmente el de los fonéticos, en que apenas se percibe semejanza con los prototipos jeroglíficos de que se derivan. Mr. Salt, cónsul jeneral de S. M. británica en Ejipto, ha contribuido no poco al adelantamiento de este ramo interesante de antigüedades, confirmando los descubrimientos de Champollion, i descifrando una larga lista de nombres propios de la mitología i de varias épocas de la historia ejipticia. Resulta de los trabajos de ambos que el uso de la escritura jeroglífica sube en aquella nazione a una época bastante remota.

¿Cómo es, se preguntará, que la escritura pudo mantenerse tanto tiempo estacionaria en un pueblo ingenioso, a quien se deben las semillas de la civilización i cultura griega, i el nazimiento de nuestras ciencias i artes? ¿Por qué no subieron en ella los ejipticos a la perfección de que solo distaban un paso? Estando en posesión de un alfabeto de sonidos elementales, ¿qué los obligaba a retener los caracteres simbólicos, formando con estos i los otros una mezcla caprichosa, que debia causar tanta molestia al escribir, como perplejidad al leer? Pero no tenemos por qué maravillarnos de este apego de los ejipticos a su antigua escritura. No obran en nosotros los motivos que en ellos: no tenemos pirámides, obeliscos, columnas, cubiertos de esculturas, que un alfabeto simplificado haría ilejibles: las reformas del nuestro no perjudicarían a la intelijencia de nada de cuanto se ha escrito desde las Siete Partidas; i como nuestra escritura se perpetúa, no por la dureza del material, sino, a la manera de las especies animadas, por la fecundidad de la reproducción, cada lustro, cada año vería multiplicar las ediciones de los libros elementales i populares, correspondiendo en ellos a los adelantamientos de los otros ramos de literatura los de la primera i mas esencial de las artes. I sin embargo de que estas ventajas se pueden realizar sin trabajo i sin inconveniente alguno, i del incalculable beneficio que acarrearían diseminando la enseñanza i jeneraizando la educación en la masa del pueblo, no nos cuidamos de perfeccionar nuestra escritura, dándole

toda la simplicidad i fazilidad que admite; i conservamos en ella con una veneración supersticiosa los resabios de barbarie que le pegaron aquellos siglos, en que del roze de los ásperos dialectos del norte con las pulidas lenguas del sur, nazieron nuevos idiomas de estructura diferentísima; en que, aplicado a todos ellos irregular i caprichosamente el alfabeto latino, sonidos nuevos, desconozidos de los romanos i griegos, fueron representados con las letras antiguas; palabras que variaron de sonidos, no variaron de letras; lo doble se significó por lo sencillo, lo sencillo por lo doble, i hubo también letras destinadas a no significar cosa alguna: en que, finalmente, no quedó irregularidad de que un sistema de signos pueda adolezer, que no plagase el alfabeto.—A. B.