



## Los juegos entre la forma, el mensaje y el medio en el *Códice Nuttall* Lado 2

Justyna Kowalczyk-Kądziela<sup>1, 2</sup>

Recibido: 2 de diciembre de 2021 / Aceptado: 9 de marzo de 2022

**Resumen.** Desde mediados del siglo XX, cuando se logró determinar la región de procedencia de los códices históricos mixtecos, los estudios de su contenido han progresado notablemente. Las historias registradas en los manuscritos se han podido descifrar y situar en el paisaje de la Mixteca. Además, se reconstruyeron los lazos genealógicos y el carácter de las relaciones políticas que mantenían las élites gobernantes de la región. Todos esos avances hacen más llamativa la brecha entre el grado de entendimiento de aquellas narrativas –junto con sus personajes, localidades y cronologías–, por una parte, y del sistema de comunicación gráfica empleado para registrarlas, por la otra. Los mecanismos responsables de la creación del significado en los códices mixtecos no se han investigado como un sistema completo que opera en múltiples niveles. En el presente trabajo se pretenden analizar las estrategias formales elegidas por los autores del *Códice Nuttall* Lado 2 para plasmar el mensaje en el códice e investigar las maneras en las que la forma, el mensaje y el medio entran en diálogo y trabajan juntos para crear el significado final.

**Palabras clave:** sistema de comunicación gráfica; códices mixtecos; estudios de medios; narrativa visual; Roy Harris.

## [en] The Interplay between Form, Message and Medium in the *Codex* *Nuttall* Side 2

**Abstract.** Since the mid-twentieth century, when the region of origin of the Mixtec historical codices was determined, studies on their content have progressed remarkably. The stories recorded in the manuscripts have been deciphered and placed in the Mixtec landscape. In addition, the genealogical ties and the character of the political relations maintained by the ruling elites of the region were reconstructed. All these advances make even more striking the gap between the degree of understanding of those narratives –together with their characters, locations, and chronologies–, on the one hand, and the graphic communication system used to record them, on the other. The mechanisms responsible for the creation of meaning in the Mixtec codices have not been investigated as a complete system that operates on multiple levels. The present work aims to analyze the formal strategies chosen by the authors of the *Codex Nuttall* Side 2 to write down the message in the codex and investigate the ways in which the form, the message and the medium enter into dialogue and work together to create the final meaning.

**Keywords:** graphic communication system; Mixtec codices; media studies; visual narrative; Roy Harris.

<sup>1</sup> Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Varsovia. [j.kowalczyk9@uw.edu.pl](mailto:j.kowalczyk9@uw.edu.pl).

<sup>2</sup> Este artículo presenta algunos resultados del proyecto de investigación polaco-alemán no. 2018/31/G/HS3/02128, titulado *More than writing: coding & decoding (in) Amerindian graphisms*, ganador del concurso BEETHOVEN Classic 3, financiado por el Centro Nacional de Ciencias de Polonia (Narodowe Centrum Nauki).

**Sumario:** 1. Introducción. 2. El *Códice Nuttall* y la secuencialidad. 3. La compartimentación y la creación del significado. 4. La distribución de las escenas. 5. El orden de lectura. 6. Conclusiones. 7. Referencias.

**Cómo citar:** Kowalczyk-Kądziała, Justyna. 2022. “Los juegos entre la forma, el mensaje y el medio en el *Códice Nuttall* Lado 2”. *Revista Española de Antropología Americana* 52 (2): 245-260.

## 1. Introducción

Los códices históricos mixtecos forman un grupo excepcional entre los manuscritos mesoamericanos prehispánicos que sobrevivieron hasta el presente. No sólo la mayoría de ellos se conserva en un estado excelente, sino que también se conoce con precisión la región y la cultura en las que se originaron: un dato crucial del que carecemos, por ejemplo, en el caso de los manuscritos del llamado Grupo Borgia.

Este descubrimiento –iniciado por el trabajo de Zelia Nuttall y confirmado por Alfonso Caso (1949)– abrió paso a nuevas vías de investigación enfocadas en el contenido de los códices visto desde una perspectiva regional. Entre otros resultados, se logró identificar con certeza varios topónimos con antiguos asentamientos localizables en el paisaje de la Mixteca y proponer otras interpretaciones tentativas (Caso 1949; Byland y Pohl 1995; Hermann 2011a, 2015; Hamann 2012, entre otros). Además, se han podido relacionar algunas de las fechas registradas en los códices con el calendario gregoriano y establecer unas cronologías de los hechos narrados. Adicionalmente, sobre la base de estos datos combinados con las narrativas, así como con las genealogías, se reconstruyó el carácter de las relaciones políticas que mantenían las élites gobernantes de la región. Todo esto contribuyó en gran medida al entendimiento de la historia de la Mixteca.

Ahora, la comprensión del contenido de los manuscritos mixtecos es impresionante y sigue aumentando. Además, otros estudios enfocados en la toponimia (Smith 1973a; Hamann 2012) y los nombres personales (Smith 1973b; Hermann 2008), así como los explicativos de varias de las convenciones gráficas predominantes (Smith 1973a; Anders *et al.* 1992a, 1992b; Jansen 1992; Boone 2000; Hermann 2011b; Jansen y Pérez Jiménez 2011), sin duda mejoran nuestro entendimiento de cómo funcionaban los signos toponómicos u onomásticos. Aun así, no se han determinado todos los mecanismos de la creación del significado en estos textos –aparte del entendimiento de ciertos tipos de signos, especialmente los que se rigen por el principio glotográfico (cf. Mikulska 2020a)–, ni mucho menos se han investigado como un sistema completo que opera en múltiples niveles. Por lo tanto, en el presente estudio propongo cambiar de enfoque y estudiar el sistema de comunicación gráfica (Mikulska 2020b) que se usó para registrar las narrativas y genealogías en uno de los manuscritos mixtecos: el *Códice Nuttall* Lado 2<sup>3</sup>, desde una perspectiva arraigada en los estudios de medios, propuesta por Galen Brokaw (2021). Este investigador estadou-

<sup>3</sup> El códice, doblado en forma de biombo, tiene en ambos lados unos documentos totalmente independientes, creados en momentos diferentes. En la edición facsimilar preparada por Nuttall se estableció la división entre el Anverso y el Reverso. Posteriormente, Nancy Troike ha podido comprobar que, en realidad, el primero fue creado más tarde que el segundo. Por lo tanto, sigo la nomenclatura propuesta por Troike, quien postuló llamar el antiguo Anverso “Lado 2” y el Reverso “Lado 1” (Anders *et al.* 1992a: 12; Hermann 2009: 12).

nidense señala que los sistemas de signos amerindios que no cumplen con la definición tradicional de escritura “exigen una reconceptualización teórica que esté atenta a la especificidad material de los medios en los que se basan y sus efectos socioeconómicos, políticos y cognitivos”<sup>4</sup> (Brokaw 2021: 99). En consecuencia, postula abordar dichos sistemas de signos a través de su materialidad (Brokaw 2021: 99).

Como indica Brokaw (2021: 107), las características físicas del medio proporcionan ciertos recursos para la codificación. De estos recursos surgen unas convenciones que determinan el formato del texto y éste, por su parte, lejos de ser transparente y neutral en cuanto a la creación del significado, es uno de los vehículos de transmisión del mismo (cf. Harris 1999: 176; Brokaw 2021: 107). Así pues, un sistema de comunicación gráfica “debe entenderse en el contexto del medio que lo soporta” (Brokaw 2021: 109), ya que éste forma parte inherente del proceso de la creación del significado. Por consiguiente, en el presente trabajo voy a subrayar la materialidad del código como un medio que transmite el mensaje y se posiciona entre (precisamente en *medio* de) el remitente y el destinatario. Además, pongo énfasis en el *texto* –los signos pintados sobre un soporte físico– y los aspectos formales por los que se rige.

Cabe señalar que no se puede sobrevalorar la importancia de las interpretaciones que explican el significado de las narrativas mixtecas, así como descifran los topónimos y nombres personales, ya que, sin el entendimiento de la historia, o sea, de quiénes son los personajes y qué es lo que hacen y por qué, sería imposible entender las maneras en las que el mensaje transmitido entra en el juego con la forma y el medio. En el presente acercamiento, sin embargo, analizo las estrategias formales elegidas por los autores para plasmar el mensaje en el código, e investigo las maneras en las que la forma, el mensaje y el medio entran en diálogo y trabajan juntos para crear el significado final.

El método aplicado se inscribe en el modelo creado por Clados, Goletz y Halbmayr (en este volumen) para el estudio de los sistemas de comunicación gráfica indígenas (SCG), en el que se proponen 6 posibles niveles de análisis –independientes y no jerárquicos– a saber: 1) identificar las unidades gráficas; 2) reconocer las configuraciones gráficas; 3) detectar la relación entre unidades gráficas, superficie y contexto más amplio; 4) identificar el funcionamiento de signos y tropos para comprender la semiosis; 5) realizar un análisis intersemiótico entre sistemas de signos; 6) analizar el uso pragmático de la comunicación gráfica. El presente estudio se posiciona sobre todo en el nivel 3, enfocándose en la detección de las relaciones entre las unidades gráficas, el soporte y el contexto que extiende los límites del espacio gráfico. Además, voy a llamar la atención sobre la importancia de la identificación de unas configuraciones gráficas (nivel 2) que, en el caso del código en cuestión, forman las escenas constituyentes de las secuencias narrativas.

## 2. El *Código Nuttall* y la secuencialidad

El *Código Nuttall*, actualmente resguardado en el Museo Británico de Londres, había sido llevado de México a Europa probablemente por algún monje dominico, ya que se

<sup>4</sup> *Sign systems developed by so-called “oral” societies demand a theoretical reconceptualization that is attentive to the material specificity of the media upon which they do rely and their socio-economic, political, and cognitive effects* (Brokaw 2021: 99). Todas las traducciones son de la autora.

depositó en la biblioteca del convento de San Marco de esta misma orden, en Florencia. A mediados del siglo XIX el manuscrito fue comprado por un político inglés y trasladado a Inglaterra para formar parte de una colección de antigüedades del barón Zouche. Después de su muerte, el códice –junto con el resto de la colección– se guardó en el Museo Británico. Hacia finales del siglo XIX lo encontró y estudió una investigadora norteamericana, Zelia Nuttall, quien en 1902 publicó una edición facsimilar del códice junto con un comentario. Fue la primera en sugerir que el contenido del manuscrito era una narrativa histórica (Anders *et al.* 1992a: 11-17; cf. Hermann 2009: 8-9). En su honor se puso el nombre *Nuttall* al códice, cuya denominación, hoy en día, se utiliza simultáneamente con las de *Zouche* o *Zouche-Nuttall*.

Uno de los aspectos más distintivos del mensaje transmitido en este documento es su carácter secuencial; el concepto de secuencia implica una pluralidad de elementos entre los que existe algún vínculo y que se encadenan. El *Códice Nuttall*, al igual que otros códices históricos mixtecos, se compone de unas series de imágenes que guardan cierto tipo de relación semántica entre sí. En otras palabras, el significado del texto en su totalidad está distribuido entre una multitud de unidades más pequeñas organizadas en series. Como se demuestra a continuación, la estructura secuencial conlleva unas consecuencias posteriores para la creación del significado por el texto.

Para fines analíticos, la segmentación del texto del códice se puede establecer conforme varios criterios, consiguiendo unos resultados diferentes (cf. Hermann 2009: 12; Williams 2009: 36). Para la presente investigación lo importante es que su estructura está tejida por dos géneros de expresión secuencial –la narrativa visual y las listas genealógicas– entrelazados a lo largo del texto. Esto se debe a que los dos modos muestran unas características formales distintas y, por lo tanto, difieren en lo que concierne a las interacciones entre el texto, su formato y el medio.

La narrativa, tanto la visual como la expresada en cualquier otra modalidad, tiene como núcleo el evento, definido con poco rigor como “algo que está pasando, algo que se puede resumir con un verbo o un nombre de acción”<sup>5</sup> (Rimmon-Kenan 2002: 2). El narrar, según Hayden White (1980: 9), implica proporcionar una estructura significativa a los hechos. El *Códice Nuttall* narra, pues, los eventos de la vida de los fundadores de antiguos linajes gobernantes de la Mixteca, particularmente del señor 8 Viento, Águila de Pedernales<sup>6</sup>, de Suchixtlan y de las señoras 3 Pedernal, Quechquemitl de Concha y Quechquemitl de Jade, madre e hija, involucradas en la fundación de Tilantongo (Hermann 2009: 12, 40).

A diferencia del discurso narrativo, cuya esencia es la expresión del cambio de estado “en uno o varios puntos de una línea del tiempo lineal” (cf. O’Neill 1994: 17; Coste 2017), las listas, como un modo de expresión distinto, tienen un carácter más estático o incluso tabular (Coste 2017). Las genealogías del códice se componen de unas representaciones de alianzas matrimoniales, seguidas de extensas listas de los descendientes de los cónyuges. A veces aparecen también informaciones adicionales acerca de la procedencia de los esposos, sus padres, hermanos, etc.

Uno podría objetar que las escenas de casamientos son representaciones de eventos y, en consecuencia, se inscriben en la definición de la narrativa. Sin embargo,

<sup>5</sup> [...] *something that happens, something that can be summed up by a verb or a name of action* (Rimmon-Kenan 2002: 2).

<sup>6</sup> Todos los nombres personales se han tomado de Hermann (2009).

como observa Boone, estos fragmentos “son menos descripciones de bodas que registros de alianzas matrimoniales”<sup>7</sup> (2000: 101). Además, la forma que toman los asemeja a los anales que, en la definición de White (1980: 9), carecen del componente narrativo. Por otro lado, las mismas listas de los miembros de linajes se interrumpen de vez en cuando con unos breves relatos de acciones. Así pues, no insisto sobre una división cerrada en la que los dos géneros serían impermeables. Se trata, más bien, de indicar unas tendencias que introducen cambios en el contenido, el formato del texto, así como en la interacción entre estos dos y el medio mismo.

### 3. La compartimentación y la creación del significado

Como observa Neil Cohn en su investigación sobre la comprensión de la narrativa visual a nivel cognoscitivo, el entendimiento de una secuencia gráfica implica la percepción de que no es una sola imagen, sino un conjunto divisible en unidades significativas más pequeñas (Cohn 2021: 9). Esto es especialmente válido para el *Códice Nuttall*, donde los límites de los elementos sintácticos que forman las secuencias, y que aquí llamo “escenas”, casi no quedan indicados mediante unos marcos gráficos especiales. Un caso aparte son las líneas rojas que sirven principalmente para arreglar la disposición de la secuencia sobre la página y, por consiguiente, indicar el orden de lectura preestablecido. Al dividir físicamente el espacio gráfico, estas líneas inevitablemente separan algunas de las escenas. No obstante, en la mayor parte del código no se usan sistemáticamente, si es que aparecen. Una vez dicho esto, cabe advertir que se dan unas excepciones a las que volveremos en la ocasión adecuada.

El mecanismo de división de una serie de imágenes en unas escenas aisladas lo defino como “compartimentación”. Este término lo tomo prestado de Roy Harris (1999: 174), para quien la escritura obedece al principio de una “caja gráfica” –visible o imaginaria– en la que se encierran las unidades sintácticas del texto. La comprensión de su sintagmática interna –entendida como “la posición relativa de cualquier forma escrituraria con respecto a otras formas que comparten el espacio gráfico en cuestión” (Harris 1999: 173)– se basa en “las claves visuales de las formas presentes en [este] espacio” (Harris 1999: 174). Son precisamente estas pistas formales las que contribuyen (siempre en diálogo con el contenido y contexto de las escenas) al desglose de la cadena de la secuencia en unos eslabones aislados y a la comprensión de cuáles elementos pertenecen a qué escena. La compartimentación es, por consiguiente, un mecanismo imprescindible en el proceso de creación del significado. Cabe subrayar que no se trata de inscribir rígidamente las escenas en unos marcos rectangulares que conocemos del cómic u otros tipos de “arte secuencial” occidental (Eisner 1985). Si bien es verdad que los restos de esbozos perceptibles en algunas partes del manuscrito (p. ej. lám. 36) revelan la intención de los autores de crear unas composiciones rectangulares, la convención de no pintar los marcos dejaba mucho espacio para la creatividad en cuanto a la compartimentación de las escenas.

Las relaciones sintagmáticas entre personajes y topónimos (o glifos de lugar) son especialmente importantes para la compartimentación en el *Códice Nuttall*, dado que

<sup>7</sup> *Marriage statements are less depictions of weddings than they are records of marital alliances* (Boone 2000: 101).

estas dos categorías de signos constituyen el meollo de las escenas. Los contrastes y las analogías significativos (Harris 1999: 173) se observan en la posición de los personajes relativa a otros individuos u objetos. Las personas pertenecientes a una misma escena normalmente se enfrentan (contrastando con aquellos a los que dan la espalda) o están vueltas hacia el mismo objeto, por ejemplo, una ofrenda. Esto implica que están involucrados en una misma actividad, usualmente de carácter ritual, o están interactuando como el sujeto y objeto de una acción (el tomar cautivo, sacrificarlo, etc.). Aquellas características normalmente coinciden con los contrastes en la proximidad y alineación (Harris 1999: 173), esta última siendo especialmente relevante cuando se combina con el paralelismo gráfico. En el códice encontramos ejemplos de personajes alineados en una fila recta (o a veces en bustrófedon) que a la vez cumplen con el principio de equivalencia gráfica. Esta última se manifiesta en el mismo mecanismo que Alain Breton describió para el paralelismo en el *Rabinal Achí*: “la repetición uniforme de elementos recurrentes y el contraste multiforme de elementos variados” (Breton 1999: 56, *apud* Lacadena 2010: 58). Tal es el caso de las deidades que acuden a la boda de la señora 3 Pedernal, Quechquemitl de Jade, con el señor 5 Flor (láms. 17-18, Figura 1a): todos tienen la misma postura y gestos. Lo que cambia son los elementos que podemos denominar “variaciones significativas” (*cf.* Severi 2012: 463-65), que determinan su identidad: los atavíos, la pintura facial y los nombres calendáricos. Una serie así formada revela una relación de equivalencia entre los sujetos, y constituye un aglutinante semántico que los inscribe en una misma escena.



**Figura 1.** *Códice Nuttall* (1992): a) láminas 17-18; b) lámina 7; c) lámina 8  
 (© The Trustees of the British Museum. Condiciones de uso: CC BY-NC-SA 4.0).  
 La flecha indica el orden de lectura.

Los autores del códice podían usar los contrastes y analogías entre los signos para jugar con la forma y crear tensiones a la hora de división de la serie y, por consiguiente, creación del significado. Una demostración de ello la hallamos en las láminas 7 y 8, donde quince personajes armados y en postura beligerante están vueltos hacia un con-

junto arquitecto-toponímico situado en el centro de la lámina 8 (Figura 1c), ocupado por un personaje llamado 2 Lluvia. Este mismo 2 Lluvia aparece también en otra parte de la misma lámina, colocado entre los guerreros de tal manera que su cuerpo, alineado con los demás personajes, armoniza con el diseño de la página en su totalidad. No obstante, está vuelto hacia el señor 8 Viento, Águila de Pedernales, que se dirige a él desde un templo de la lámina anterior (Figura 1b). Nos encontramos, pues, ante una secuencia de dos escenas en las que 2 Lluvia primero está hablando con 8 Viento y luego, subido a un templo, está rodeado por un grupo de hombres armados. Este ejemplo demuestra cómo el guiarse únicamente por la proximidad y alineación resultaría en una segmentación errónea de los integrantes de la secuencia, ya que sugeriría que todos los personajes de la lámina 8 pertenecen a una misma escena.

Un diseño de la lámina 8, tan armonioso visualmente en el sentido de dar impresión de un todo completo, fue posible, por un lado, gracias a una característica del medio –el códice en forma de biombo– que permite plasmar una escena a dos lados del pliegue. Igual de importante es que sea el pliegue interior. Por otra parte, la convención de no enmarcar las unidades de la secuencia crea un ofrecimiento<sup>8</sup> de la “infiltración” del contenido de una escena en la otra. Estas fusiones bien pueden acontecer sólo a nivel formal –como en el ejemplo en cuestión–, o bien pueden interactuar con la semántica de la escena “invadida”.

Tal nexa entre varias partes de la secuencia acontece en la página 19a (Figura 2a, ver Figura 6c). Allá, dentro del marco que representa el cielo, se ve al señor 12 Viento, Ojo Humeante, reunido con una pareja ancestral de la que obtiene unos objetos de culto que van a formar un bulto sagrado. A continuación, 12 Viento, acompañado por dos hombres, desciende del cielo por una cuerda para, finalmente, encontrarse con un grupo de sacerdotes. El cordel que sirve al personaje para bajar está anclado en el cielo de la primera parte de la secuencia, atraviesa las dos siguientes y llega hasta la parte inferior de la tercera. Este objeto provoca, pues, que el fragmento de la narrativa oscile entre una secuencia que admite segmentación y una imagen homogénea.



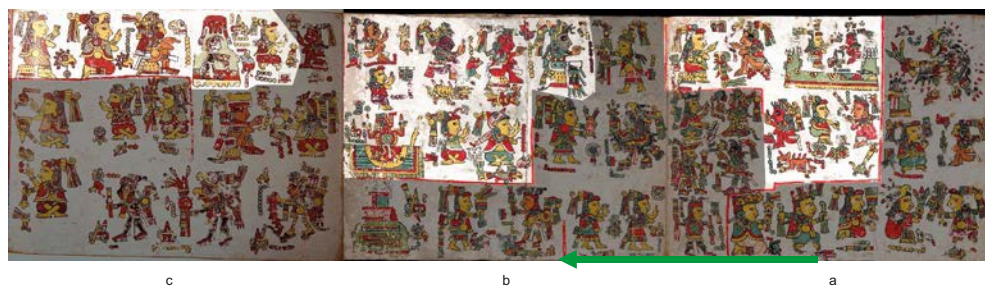
**Figura 2.** *Códice Nuttall*: a) lámina 19a; b) lámina 19b (© The Trustees of the British Museum. Condiciones de uso: CC BY-NC-SA 4.0). La flecha indica el orden de lectura.

<sup>8</sup> “Ofrecimiento” (del inglés *affordance*) es un término de la psicología cognitiva que describe “*potentials or possibilities for action that emerge from an object or environmental stimulus*” (Chrismalis 2020: 5).

Un ofrecimiento más, que resulta de la ausencia de unos límites fijos entre las escenas, es la distribución de toda una secuencia sobre un único fondo. Una mitad de la lámina 19a y la 19b en su totalidad están ocupadas por un gran signo toponímico de cerro estirado hasta un tamaño impresionante (Figura 2). Mediante un juego con la convención de pintar este tipo de glifos quedó representada toda una región geográfica –con varias formaciones geológicas y sus nombres– que sirve de escenografía para la narrativa. Observamos el camino que recorre la señora 3 Pedernal, Quechquemitl de Jade, con sus acompañantes para casarse con el señor 12 Viento, Ojo Humeante. Vemos cómo los personajes se mueven por el paisaje: la mujer, llevada a cuestas por un sacerdote, se encuentra con unos hombres, presumiblemente con el fin de prepararse para el baño ritual (Hermann 2009: 51) que queda representado justo al lado, en otra parte del mismo cerro. Finalmente, los cónyuges aparecen en un palacio situado en la parte superior de la montaña donde se consuma el matrimonio.

En este mismo fragmento se empleó otro recurso que une físicamente las partes de la secuencia narrativa. Se trata de un signo de huellas de pies, universal para los códices mesoamericanos de distintas tradiciones (cf. *Códice Borbónico* láms. 29, 34; *Códice Boturini*), que servía para representar el camino recorrido por los personajes, así como para dar noción de peregrinación o de movimiento en general. En el caso del *Códice Nuttall*, las huellas están, adicionalmente, colocadas sobre una banda multicolor. Así, el camino atravesado por 3 Pedernal, Quechquemitl de Jade, rumbo a su boda serpentea en una línea continua independiente de los saltos entre las escenas e, igual que el cordel que colgaba del cielo, crea una tensión entre la segmentación y la homogeneidad de las imágenes.

En una de las secciones genealógicas que ocupa las láminas 11-13 (Figura 3) y relata la descendencia de los linajes relacionados con el señor 8 Viento, Aguila de Pedernales (Anders *et al.* 1992a: 33), las líneas rojas pierden su función convencionalizada de sintonizarse con, e indicar, el orden de lectura y se convierten en una herramienta de compartimentación. Gracias a los marcos gráficos se crean unas agrupaciones significativas: de los hijos de los señores del Lugar de Malacate, la señora 1 Flor y el señor 1 Jaguar (lám. 11, Figura 3a), así como de la ascendencia del señor 8 Serpiente, Piernas de Agua (lám. 12, Figura 3b), y de la señora 9 Casa, Jaguar de Flores de Turquesa (lám. 13, Figura 3c). Un ejemplo similar lo encontramos también en la lámina 35 (Figura 4), donde queda enmarcada una escena que informa sobre las alianzas del señor 11 Agua, Lluvia-Pedernal, con las señoras 8 Movimiento, Yahui, y 13 Serpiente, Serpiente de Plumas de Quetzal.



**Figura 3.** *Códice Nuttall*: a) lámina 11; b) lámina 12; c) lámina 13 (© The Trustees of the British Museum. Condiciones de uso: CC BY-NC-SA 4.0). La flecha indica el orden de lectura.





**Figura 4.** *Códice Nuttall*: lámina 35 (© The Trustees of the British Museum. Condiciones de uso: CC BY-NC-SA 4.0).

#### 4. La distribución de las escenas

Las series espacialmente secuenciales —en oposición a las temporalmente secuenciales (cf. Cohn 2021: 10)— se crean mediante el arreglo de sus unidades significativas en el espacio físico. Esta distribución sobre el soporte puede realizarse de diversas maneras, aprovechando sus ofrecimientos y restricciones. Cohn (2021: 10) sostiene que “siempre que se mantenga el orden de las imágenes en una secuencia, el mismo contenido significativo puede tener varios arreglos diferentes”<sup>9</sup>. En otras palabras: según este acercamiento al estudio de la narrativa visual, el diseño no afecta la significación del texto. El caso del *Códice Nuttall* demuestra, sin embargo, que el diseño y el contenido no pueden considerarse dos campos totalmente disjuntos en el contexto de la creación del significado; su relación es más bien dialógica. En el manuscrito encontramos múltiples ejemplos de cómo la distribución de las escenas sobre el espacio gráfico interactúa con su contenido.

Primero, las láminas 15-18 se diseñaron para plasmar los cauces de los ríos — que, por lo general, atraviesan los fondos de los valles y es donde suceden algunos de los eventos narrados— junto al borde inferior del códice (Figura 5). Un chorro de agua que emana por debajo de un cerro de la lámina 16 (Figura 5b) crea incluso una ilusión de sobrepasar el límite de la página. La distribución de las escenas ambientadas en los ríos a lo largo de un mismo eje parece dar noción de la existencia de un mundo acuático paralelo, al que se acude para hacer ofrendas y platicar con los dioses.

<sup>9</sup> *As long as the order of images in a sequence is retained, the same meaningful content can have several different arrangements* (Cohn 2021: 10).



**Figura 5.** *Códice Nuttall*: a) lámina 15; b) lámina 16; c) lámina 17; d), e) lámina 18 (© The Trustees of the British Museum. Condiciones de uso: CC BY-NC-SA 4.0). La flecha indica el orden de lectura.

Una relación analógica entre el diseño y contenido de las escenas, así como el soporte físico, se da en dos tipos de secuencias narrativas que se repiten a lo largo del manuscrito y que representan el descenso de unos personajes del cielo. En la primera variante (Figura 6b), en la parte superior de la lámina 18, aparece un marco con el diseño de la banda celeste con dos cabezas colocadas en unos altares a dos lados de un disco solar. Se trata de una pareja de dioses creadores: la señora 5 Serpiente y el señor 4 Casa (Hermann 2009: 48). En la parte inferior del marco se abre una hendidura estilizada de la que sale una cuerda blanca adornada con plumones. Por la soga bajan cuatro hombres presididos por 12 Viento, Ojo Humeante: el personaje principal de la secuencia narrativa en cuestión que viene con el propósito de contraer el matrimonio con la señora 3 Pedernal, Quechquemitl de Jade.



**Figura 6.** a) *Códice Vindobonensis*: lámina 48 (© Österreichische Nationalbibliothek); *Códice Nuttall*: b) lámina 18; c) lámina 19a; d) lámina 4; e) lámina 21 (© The Trustees of the British Museum. Condiciones de uso: CC BY-NC-SA 4.0).

La segunda bajada de 12 Viento se representó en la lámina siguiente, y es la misma que describimos unos párrafos más arriba (Figura 6c). El descenso de los cielos por una cuerda blanca es un motivo que se repite no sólo en el *Códice Nuttall*, sino también en otros documentos prehispánicos. Una secuencia muy parecida la encontramos en la lámina 48 del *Códice Vindobonensis* anverso (Figura 6a). Es un episodio que sigue el mismo esquema: el dios 9 Viento se reúne en el cielo con unas deidades ancianas que le otorgan unos objetos sagrados. Entonces, 9 Viento, en una

secuencia de dos escenas, baja con sus acompañantes por la cuerda para, posteriormente, traer el agua a toda la región de la Mixteca.

Volviendo al *Códice Nuttall*, hay todavía otra variante de la bajada del cielo que se menciona dos veces: en las láminas 4 y 21 (Figura 6d-e). El fragmento narra la llegada de tres hombres armados, con los cuerpos pintados con rayas blancas y rojas –propias de los cautivos destinados para el sacrificio–. Los individuos parecen ubicarse en el mismo campo semántico que una deidad conocida en el Centro de México como Mixcóatl, el cual se representaba con una pintura corporal semejante y que asumía el doble papel de guerrero y cautivo (Dehouve 2010: 306; Olivier 2015: 322-24). Ambas llegadas de los guerreros-cautivos marcan el comienzo de un nuevo conflicto bélico sufrido por la región Mixteca (Hermann 2009: 20, 56). Al igual que 12 Viento y sus acompañantes de la lámina 19a, los hombres descienden cabeza abajo desde una banda celeste, en la que aparece la misma apertura estilizada y que permite suponer que los personajes salieron directamente del cielo.

Ahora bien, fijándonos en las estrategias formales aplicadas para representar cada uno de los descensos, observamos que el marco del cielo siempre está situado junto al borde superior del códice. Las secuencias avanzan verticalmente de arriba abajo, acorde con el descenso de los personajes. Además, la ubicación del inicio de la secuencia en la lámina 48 del *Vindobonensis* fuerza un salto hacia la parte superior de la página, pese a que la transición fluida en bustrófedon, marcada por las líneas rojas, pediría seguir con la lectura de la escena adyacente. Algo similar acontece en el *Nuttall* 18, donde la secuencia precedente, formada por una fila de deidades, acaba en la parte inferior de la lámina (ver Figura 5d). Esta vez, sin embargo, la línea roja no nos deja avanzar sino en la dirección concebida por los autores: haciendo un salto abrupto hacia el cielo.

El diseño de todos los fragmentos analizados está claramente ideado para armonizar con y reforzar el contenido de las secuencias narrativas: un cambio en la alineación de la serie, del vertical al horizontal, resultaría en una pérdida de una parte importante del significado. Se nota, pues, una sinergia entre el carácter secuencial del mensaje, su semántica y el patrón convencionalizado de navegación por la lámina que permite que la secuencia avance de arriba a abajo. Los ejemplos en cuestión demuestran cómo la distribución de las partes de la secuencia por un lado se relaciona con el mensaje transmitido y, por el otro, influye sobre el orden de lectura.

La distribución de los elementos constitutivos de las secciones genealógicas es igual de importante, aunque tiene otras características. Cuando el mensaje registrado transmite una información acerca de parentesco o genealogía, la estructura del texto suele contribuir a la creación del significado, indicando el tipo de relación que guardan las personas representadas. Por lo general, en todos los códices de contenido histórico, una escena de matrimonio (un hombre y una mujer sentados y enfrentándose) está seguida de una lista de los descendientes. Adicionalmente, se suele especificar el lugar de origen de uno o ambos de los esposos y quiénes eran sus padres. Esta información siempre aparece detrás del personaje en cuestión. Como bien indica Brokaw (2021: 104): “la configuración y el orden de las imágenes constituyen una morfología iconográfica y una sintaxis que codifica la información semántica dentro de la propia estructura”<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> [...] the configuration and order of the images constitute an iconographic morphology and syntax that encodes semantic information within the structure itself (Brokaw 2021: 104).

En los códices que se caracterizan por un riguroso alineamiento del contenido, como el *Selden* o el *Bodley*, la cuestión del arreglo espacial parece tener menos peso a la hora de la construcción del significado, ya que las escenas aparecen en una secuencia lineal ininterrumpida. Para asegurar una interpretación inequívoca se establecieron unas convenciones consistentes, por un lado, en pintar unas huellas de pies que conducen desde el lugar de proveniencia hasta uno de los cónyuges y, por el otro, en representar los hijos de la pareja con un glifo de cordón umbilical adjudicado a lo que se interpreta como placenta: el índice de su nacimiento (Figura 7a).



**Figura 7.** a) *Códice Selden*, página 1, renglón II (© Bodleian Libraries, University of Oxford. Condiciones de uso: CC-BY-NC 4.0.); b) *Códice Nuttall*, lám. 23 (© The Trustees of the British Museum. Condiciones de uso: CC BY-NC-SA 4.0).

En el *Códice Nuttall*, cuyos autores aprovechaban bastante pródigamente el espacio que estaba a su disposición, se abandonó un alineamiento riguroso y, a cambio, en algunas secciones se optó por usar casi únicamente la posición relativa entre los personajes sobre la lámina para codificar las relaciones de parentesco. Un ejemplo de ello es un fragmento de la lámina 23 que registra el matrimonio de la señora 12 Jaguar, Telaraña de Turquesa, con el señor 10 Caña (Figura 7b). Los padres del esposo –los fundadores del linaje gobernante de un señorío llamado Tamazola (Hermann 2021: 34)– aparecen a su espalda, mientras que en la parte superior se plasmaron sus hijos, los hermanos de 10 Caña. Todo el conjunto forma una suerte de paréntesis –o “notas aclaratorias” (Hermann 2021: 35)– en la secuencia que registra los descendientes del señor 9 Viento, Cráneo de Piedra, y sirve para subrayar el vínculo que tenía la familia primordial de Tamazola con los gobernantes de Tilantongo (Hermann 2021: 35), el centro político principal de la Mixteca Alta en el Posclásico.

## 5. El orden de lectura

El carácter secuencial del contenido del códice implica que el significado está distribuido entre múltiples elementos cuya comprensión es gradual y avanza en función del tiempo. Su procesamiento se rige, pues, por el principio de acumulación de la información desde el principio hasta el final de la secuencia: el lector debe avanzar de una manera predeterminada por las escenas para extraer la totalidad del significado. El arreglo de la secuencia sobre el espacio gráfico determina cómo el lector navegará por este espacio o, en otras palabras, cuál será el orden de lectura del texto. Este orden, en principio, debe tener solo una dirección correcta, ya que un cambio en el orden volvería la serie ilegible o se traduciría en una interpretación distinta a la prevista por los autores.

Por lo general, el patrón convencionalizado de arreglo espacial del contenido en los códices mixtecos sigue el formato de bustrófedon. Esta convención, según Brokaw (2021: 103), se formó como “una innovación específica del medio desarrollada en un diálogo entre el mensaje transmitido, la naturaleza del sistema de signos y las limitaciones materiales de la forma del códice”<sup>11</sup>.

Ahora, en la práctica es imposible determinar un orden de lectura válido para el *Códice Nuttall* Lado 2 en su totalidad. A nivel formal, el único recurso que facilita de una manera inequívoca el movimiento de una escena para otra son las líneas rojas que crean una suerte de corredores que guían la percepción. En otros códices mixtecos, por ejemplo en el *Selden*, el espacio gráfico está dividido muy ordenadamente desde abajo hacia arriba sin interrupciones. En el *Nuttall*, en cambio, la aplicación de las líneas no es tan sistemática. Hay unos fragmentos de extensiones considerables donde ni siquiera aparecen (láminas 1-2, 19a-b; ver Figura 2), o son muy escasas comparando con la densidad del contenido (láminas 18, 21; ver Figura 5e). En otras ocasiones, en vez de crear los mencionados corredores, las líneas delimitan una suerte de nichos que, en lugar de indicar el orden de lectura, lo hacen más ambiguo, como en la lámina 11. En mitad de esa página acaba el registro del linaje de los señores 9 Mono y 9 Lagartija y empieza uno nuevo: el de los señores del Lugar de Malacate (ver Figura 3a). En las interpretaciones de Hermann (2009) y Anders *et al.* (1992a) debemos comenzar la lectura con la escena que representa la pareja fundadora –la señora 1 Flor y el señor 1 Jaguar–, seguir hacia la izquierda, donde aparece el primer hijo, 10 Conejo, Colores que Atraviesan el Cielo, con su esposa 8 Hierba, Pez-Quetzal, y posteriormente hacer un salto en diagonal a la derecha hasta el segundo hijo, 7 Caña, Antorcha que Enciende el Tabaco, casado con 7 Hierba, Venus Humeante. Williams (2009), en cambio, propone tomar como punto de partida el matrimonio de 10 Conejo y 8 Hierba, y seguir hacia la pareja del Lugar de Malacate para llegar a los señores 7 Caña y 7 Hierba. Como se podría esperar, cada alternativa concerniente al orden de lectura repercute sobre el significado de las secuencias: en la interpretación de Williams, 10 Conejo y 8 Hierba designan la pareja fundadora, mientras que 1 Jaguar y 7 Caña son hermanos. Parece, pues, que la reserva en la aplicación de los marcos gráficos para indicar inequívocamente unas direcciones a seguir creaba un ofrecimiento para más juegos formales.

<sup>11</sup> *The boustrophedon format of the Codex Nuttall, for example, is a medium-specific innovation developed in a dialogue between the message conveyed, the nature of the sign system, and the material constraints of the codex form* (Brokaw 2021: 103).

Así pues, algunos fragmentos del códice, como la sección genealógica en las láminas 11-13 (ver Figura 3), desafían los intentos de etiquetarlos como puramente secuenciales y susceptibles a una lectura lineal. Al igual que en el caso de la gran escena de la doble lámina 19 (ver Figura 2), tal arreglo de las unidades significativas sobre el espacio gráfico requiere, más bien, un desciframiento del código que subyace la configuración espacial de múltiples elementos a la vez (Elkins 1999: 214).

## 6. Conclusiones

El *Códice Nuttall* Lado 2 es un documento donde los autores hicieron un amplio uso de los recursos creados por el medio mismo (el manuscrito), y en que el contenido, la naturaleza del medio y las convenciones típicas del sistema de comunicación gráfica aplicado entran en diálogo y se influyen mutuamente (Brokaw 2021: 103). Es crucial analizar y comprender aquellas maneras de codificar el significado para entender todo el sistema.

Desde la perspectiva presentada por Brokaw (2021: 110; Harris 1999), arraigada en la lingüística integracionista, la comunicación nunca se reduce a las reglas y convenciones predeterminadas para un sistema de signos. En el acto de comunicación mismo, y en interacción con el medio, se crean unas innovaciones que modifican el significado. Los ejemplos analizados demuestran cómo el sistema de comunicación gráfica empleado en el *Códice Nuttall* se presta a este tipo de juegos formales.

Por otra parte, era un sistema exigente con el lector y requería una fluidez no sólo en la interpretación de los signos, cuyo grado bastante alto de iconicidad puede crear una falsa sensación de transparencia semántica. Una falacia comparable concierne a la presunta transparencia de la narrativa visual, según la cual el entendimiento de una secuencia de imágenes que representan eventos no requiere decodificación (Cohn 2021: 2). En la práctica, como ha demostrado Cohn, la “capacidad de comprensión [de las secuencias visuales narrativas] se desarrolla a lo largo de una trayectoria de aprendizaje”, así como “requiere una exposición a y práctica con” ellas (2021: 115)<sup>12</sup>, ya que tras su construcción subyacen unos mecanismos específicos de cada cultura. La misma regla se aplica a la compartimentación del espacio gráfico, así como a la decodificación del significado que está detrás del diseño de las secuencias. Todo ello refleja cómo el sistema de comunicación gráfica empleado en los códices mixtecos operaba en múltiples niveles y evidencia la necesidad de unos estudios integrados sobre este sistema.

## 7. Referencias

Anders, Ferdinand, Maarten E.R.G.N. Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez. 1992a. *Crónica Mixteca: El rey 8 Venado, Garra de Jaguar, y la dinastía de Teozacualco-Zaachila. Libro explicativo del llamado Códice Zouche-Nuttall*. México, Graz: Fondo de Cultura Económica, Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

<sup>12</sup> ...the understanding of narrative visual sequences requires exposure to and practice with visual narratives like comics or picture books, and this capacity for comprehension develops across a trajectory of learning (Cohn 2021: 115).

- . 1992b. *Origen e historia de los reyes Mixtecos. Libro explicativo del llamado Códice Vindobonensis*. Madrid, Graz: Sociedad Estatal Quinto Centenario, Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Boone, Elizabeth Hill. 2000. *Stories in Red and Black: Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs*. Austin: University of Texas Press.
- Brokaw, Galen. 2021. “An Integrational Approach to Colonial Semiosis”, en *The Routledge Hispanic Studies Companion to Colonial Latin America and the Caribbean (1492-1898)*, Yolanda Martínez-San Miguel y Santa Arias, eds., pp. 99-116. Londres: Routledge.
- Byland, Bruce E. y John M. Pohl. 1995. *In the Realm of 8 Deer: The Archeology of the Mixtec Codices*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Caso, Alfonso. 1949. “El Mapa de Tezacoalco”. *Cuadernos Americanos* VIII (5): 145-181.
- Chrisomalis, Stephen. 2020. *Reckonings: Numerals, Cognition, and History*. Cambridge: The MIT Press.
- Códice Nuttall*. s.f. Original del Museo Británico, núm. cat. Am1902, 0308.1, Londres. [https://www.britishmuseum.org/collection/object/E\\_Am1902-0308-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/E_Am1902-0308-1).
- Códice Nuttall*. 1992. *Códice Zouche-Nuttall*. Ferdinand Anders, Maarten Jansen y Gabina Aurora Pérez Jiménez, eds. Madrid, Graz: Sociedad Estatal Quinto Centenario, Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Códice Selden*. s.f. Original de la Biblioteca Bodleiana, núm. cat. MS. Arch. Selden. A. 2, Oxford. <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/5fb5517b-0539-4531-b996-44fa52ede044/>.
- Códice Vindobonensis*. s.f. Original de la Biblioteca Nacional de Austria, núm. cat. Cod. Mexic. 1, Viena. <http://data.onb.ac.at/rec/AC14003189>.
- Cohn, Neil. 2021. *Who Understands Comics? Questioning the Universality of Visual Language Comprehension*. Londres, Nueva York: Bloomsbury Academic.
- Coste, Didier. 2017. “Narrative Theory”. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-116>.
- Dehouve, Danièle. 2010. “Un ritual de cacería. El conjuro para cazar venados de Ruiz de Alarcón”. *Estudios de Cultura Náhuatl* 40: 299-331. <https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/17827>.
- Eisner, Will. 1985. *Comics & Sequential Art*. Tamarac: Poorhouse Press.
- Elkins, James. 1999. *The Domain of Images*. Ithaca, Londres: Cornell University Press. <https://doi.org/10.7591/9781501723902>.
- Hamann, Byron Ellsworth. 2012. “Sacred Geography in the Nochixtlan Valley”. *Ancient Mesoamerica* 23 (1): 25-45.
- Harris, Roy. 1999. *Signos de escritura*. Barcelona: Gedisa.
- Hermann Lejarazu, Manuel A. 2008. “Los nombres personales en los códices mixtecos. Un análisis lingüístico e iconográfico”, en *Pictografía y escritura alfabética en Oaxaca*, Sebastián van Doesburg, ed., pp. 197-213. Oaxaca: Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca.
- . 2009. “Códice Nuttall, lado 2: la historia de Tilantongo y Tezacoalco”. *Arqueología Mexicana. Edición Especial Códices* 29: 8-103.
- . 2011a. “El sitio de Monte Negro como lugar de origen y la fundación prehispánica de Tilantongo en los códices mixtecos”. *Estudios Mesoamericanos* 10: 39-61.
- . 2011b. “Rituals of Power in the Mixtec Codices”. *Latin American Indian Literatures Journal* 24 (2): 125-150.
- . 2015. *Configuraciones Territoriales en La Mixteca*. Vol. I-III. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS).

- Jansen, Maarten E.R.G.N. 1992. "Mixtec Pictography: Conventions and Contents", en *Supplement to the Handbook of Middle American Indians* 5, pp. 20-33. Austin: University of Texas Press.
- Jansen, Maarten E.R.G.N. y Gabina Aurora Pérez Jiménez. 2011. *The Mixtec Pictorial Manuscripts. Time, Agency and Memory in Ancient Mexico*. Leiden, Boston: Brill.
- Lacadena, Alfonso. 2010. "Naturaleza, tipología y usos del paralelismo en la literatura jeroglífica", en *Figuras mayas de la diversidad*, Aureo Monod Becquelin, Alain Breton y Mario Humberto Ruz, eds., pp. 55-85. Mérida: Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales (CEPHCIS), Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mikulska, Katarzyna. 2020a. "The System of Graphic Communication in the Central Mexican Divinatory Codices from the Functional Perspective", en *Indigenous Graphic Communication Systems: A Theoretical Approach*, Katarzyna Mikulska y Jerome A. Offner, eds., pp. 41-92. Boulder: University Press of Colorado.
- . 2020b. "Introduction. Indigenous Graphic Communication Systems. A Theoretical Approach", en *Indigenous Graphic Communication Systems: A Theoretical Approach*, Katarzyna Mikulska y Jerome Offner, eds., pp. 3-22. University Press of Colorado.
- O'Neill, Patrick. 1994. *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press.
- Olivier, Guilhem. 2015. *Cacería, sacrificio y poder en Mesoamérica. Tras las huellas de Mixcóatl "Serpiente de Nube"*. México: Fondo de Cultura Económica, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos (CEMCA).
- Rimmon-Kenan, Shlomith. 2002. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. 2.<sup>a</sup> ed. Londres, Nueva York: Routledge.
- Severi, Carlo. 2012. "The Arts of Memory. Comparative Perspectives on a Mental Artifact". *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2 (2): 451-485.
- Smith, Mary Elizabeth. 1973a. *Picture Writing from Ancient Southern Mexico. Mixtec Place Signs and Maps*. Norman: University of Oklahoma Press.
- . 1973b. "The Relationship between Mixtec Manuscript Painting and the Mixtec Language: A Study of Some Personal Names in Codices Muro and Sánchez Solís", en *Mesoamerican Writing Systems. A Conference at Dumbarton Oaks, October 1971*, pp. 47-100. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Pre-Columbian Symposia and Colloquia.
- White, Hayden. 1980. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality". *Critical Inquiry* 7 (1): 5-27.
- Williams, Robert Lloyd. 2009. *Codex Zouche-Nuttall, Pages 1-41: Narrative Structure, Contents, and Chronologies*. Tesis doctoral, Department of Latin American Studies, Universidad de Texas. <http://hdl.handle.net/2152/6651>.