

PROCESO COGNITIVO DEL LENGUAJE FANTÁSTICO PREHISPÁNICO Y SU INTERPRETACIÓN EN EL ORIGEN DE MIXTITLAN

Marta Cureses de la Vega

Universidad de Oviedo

Departamento de Historia del Arte y Musicología

<https://orcid.org/0000-0002-4184-4133>

<https://doi.org/10.5281/zenodo.10580218>

Resumen

Una selección de textos históricos y literarios prehispánicos da origen a *Mixtitlan*, palabra nahua que significa «entre nubes» y título de la obra del compositor Carlos Cruz de Castro en la que se narra el primer encuentro de Hernán Cortés con Moctezuma, y las ceremonias en su honor, al confundir la llegada del conquistador con la del dios Quetzalcóatl. Propio de este tipo de rituales es la «guerra florida» sacrificio humano recogido en los códices del siglo XVI y objeto de interés en páginas imprescindibles de la literatura mexicana como *La noche boca arriba* de Julio Cortázar, donde el ritual es eje estructural, en tiempo y espacio, del relato. La naturaleza fantástica de las denominadas *relaciones* prehispánicas revela aquí su presencia más allá del ámbito literario e histórico en un proceso cognitivo que imbrica realidad y fantasía traducidas en discurso sonoro.

Palabras clave

literatura prehispánica, música, cognición, Carlos Cruz de Castro, Julio Cortázar

COGNITIVE PROCESS OF PREHISPANIC FANTASTIC LANGUAGE AND ITS INTERPRETATION IN THE ORIGIN OF *MIXTITLAN*

Abstract

A selection of historic and literary texts give rise to *Mixtitlan*, a Nahuatl word meaning «between clouds», a work by the composer Carlos Cruz de Castro where the first meeting of Hernán Cortés and Moctezuma and the ceremonies in his honour are narrated, confusing the conqueror's arrival with that of Quetzalcoatl. Typical in those rituals is the «guerra florida», a human sacrifice collected in the XVIth century codices, and also the structural axis, in time and space, of Julio Cortázar's tale *The Night Face-Up*. The fantastic nature of the so-called prehispanic *relaciones* reveals here their presence beyond the historic and literary context in a cognitive process overlapping reality and fantasy translated into sound speech.

Keywords

prehispanic literature, music, cognition, Carlos Cruz de Castro, Julio Cortázar

Cureses de la Vega, M. (2023). Proceso cognitivo del lenguaje fantástico prehispánico y su interpretación en el origen de *Mixtitlan*. *Música Oral del Sur*, 20, 95-120 .

<https://doi.org/10.5281/zenodo.10580218>.

Fecha de recepción: 18-1-2023 Fecha de aceptación: 13-3-2023

LITERATURA PREHISPÁNICA FANTÁSTICA E IMAGINATIVA

Las investigaciones llevadas a cabo por Ángel M. Garibay y Miguel León-Portilla son una fuente documental imprescindible para el estudio del pensamiento náhuatl, a su vez complementarias de una consideración rigurosa de la producción literaria prehispánica. Asimismo, la labor de Fray Bernardino de Sahagún, recogida en su *Historia General de las cosas de la Nueva España*, viene a ser una enciclopedia del conocimiento de la cultura de los mexicas, junto a los manuscritos nahuas recogidos en los códices repartidos entre diversas bibliotecas a un lado y otro del océano. Los códices de la Biblioteca del Congreso de Washington y de la Biblioteca Nacional de México completan la información de los principales ubicados en instituciones europeas como la Biblioteca Nacional de España, Palacio Real de Madrid, Museo de América de Madrid, Biblioteca Nacional de Francia y Biblioteca de Florencia, cuyos fondos documentales son los que aquí se han investigado.

Las narraciones históricas, respetadas en su objetividad de hechos, o recreadas con ciertas dosis de aportaciones de los transcriptores e informantes, son las que han tenido un mayor interés para los cronistas e investigadores. La prosa fantástica, a decir de los especialistas mencionados, que han dedicado toda su vida al tema, fue la primera en ser destruida u olvidada por los misioneros. La prosa histórica tampoco permaneció inalterada, y los hechos reales fueron con frecuencia «sumergidos en los reflejos de la fantasía» (Garibay, 1987: 433), ofreciendo narraciones como las contenidas en el *Manuscrito de Cuauhtitlan* (1558), entre ella algunas tan fantásticas como la que cuenta vida de «Iztac Tototl» (Ave Blanca), uno de los reyes de Cuauhtitlan, «La niña de los alisos», una doncella hecha cautiva a la que finalmente desposará un rey, o «Las aventuras de Nezahualcóyotl», rey que aglutinó todos los mitos anteriores a su vida, en la que experimenta todo tipo de fantásticas circunstancias y peripecias.

El terror y el misterio también tienen cabida en las obras de este códice, como en el curioso relato titulado «El joven a quien convidó un difunto y volvió después de doscientos años» contenido en el tomo CXVII de la Biblioteca Nacional de México, recogido y traducido en el siglo XVII por D. Bartolomé de Alba Nezahualpilli.

«Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras», dice Bioy Casares en el prólogo a la edición de la *Antología de la literatura fantástica* que firma junto a Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo (Borges/ Ocampo/ Bioy Casares, 1977: 7). En la primera edición de *Supernatural Horror in Literature* (1927), H. P. Lovecraft asegura que el sentimiento más antiguo y fuerte de la humanidad es el miedo, un sentimiento en el que el relato fantástico hunde sus raíces y que se vuelve especialmente virulento cuando se trata del miedo a lo desconocido. Louis Vax va más allá implicando al lector: «Nous n'avons pas besoin de croire aux histoires amusantes. Mais nous éprouvons le besoin de croire aux histoires à faire peur. Sinon nous ne serions pas envoûtés» (Vax, 1965: 1), porque el lector no empatiza con la historia divertida, con el personaje ridículo, pero sí con la historia de miedo, con el miedo del personaje amenazado. Sin embargo, el proceso de conversión de este sentimiento en literatura es algo más elaborado: «La littérature fantastique, on le sait de reste, c'est ce que l'homme a su faire de ses superstitions quand, cessant de les prendre aux sérieux, il a vu en elles matière à création artistique» (Vax 1965: 12).

En las páginas de la literatura indígena imaginativa, como la denomina Garibay, se contienen muchos relatos que responden al género fantástico conservados gracias a que, más allá de una estrategia de evangelización, ha prevalecido el deseo de transmitir en esencia el espíritu de los textos, la expresividad genuina de la oralidad náhuatl. En ellos, la interacción de narrador y oyente se da cita en un acto de comunicación, de manera que «a la expresión de un ser a través de la elocución, corresponde una interiorización inmediata en otro ser receptor, sin que la abstracción referencial del mensaje se objetive en un espacio cognitivo-lingüístico desvinculado de la comunicación intersubjetiva» (Johannson, 2005: 10).

Garibay, que dedicó su vida entera al estudio e investigación de la cultura náhuatl, estaba absolutamente convencido de que esta producción literaria prehispánica no era en modo alguno un tema cerrado en los múltiples aspectos que se presentaban como tales, entre ellos, sin ir más lejos, el calendario «que se presenta en la documentación como una maravilla de cálculo y distribución, sin que veamos de dónde, cuándo y cómo proviene» (Garibay, 1987: 29), un ejemplo al que añade su religión, sus mitos, creencias y rituales. Un lenguaje bidimensional –palabra hablada y glifos– plasmado en los manuscritos en lengua náhuatl y luego adaptado a la lengua castellana por los transcritores, sometido a un proceso cognitivo que necesariamente menoscaba el efecto original en el transcurso de una elaboración metacognitiva. El efecto de los contenidos de estas narraciones fantásticas no es el mismo a través de la lectura que en su forma original, cuando narrador y oyente están presentes en el proceso, de manera que el hecho de que el náhuatl sea reiterativo, insistente

en aquellas ideas que pretende inculcar, se convierte en una ventaja que viene a paliar la falta de emoción propia de la oralidad e inmediatez de la comunicación presencial.

Las representaciones gráficas originales han sido objeto de interpretaciones múltiples, entre ellas las de Joseph Marius Alexis Aubin en *Mémoires sur la peinture et l'écriture figurative des anciens Mexicains* (1884)¹, obra de este francés que se hizo con una importante colección de materiales documentales -imprescindibles para el estudio de la cultura nahua-straídos de México y depositados después en la Biblioteca Nacional de Francia, donde se reconocen como *Codex Aubin* (Fig. 1) fechado en 1576. Aubin denomina pintura didáctica a la contenida en este manuscrito, por ser fuente común de ciencia y arte, por servir de cauce de conocimiento y para diferenciarla de la propiamente artística. Ciertamente sirve a ambas disciplinas, tanto en su expresión textual como iconográfica.

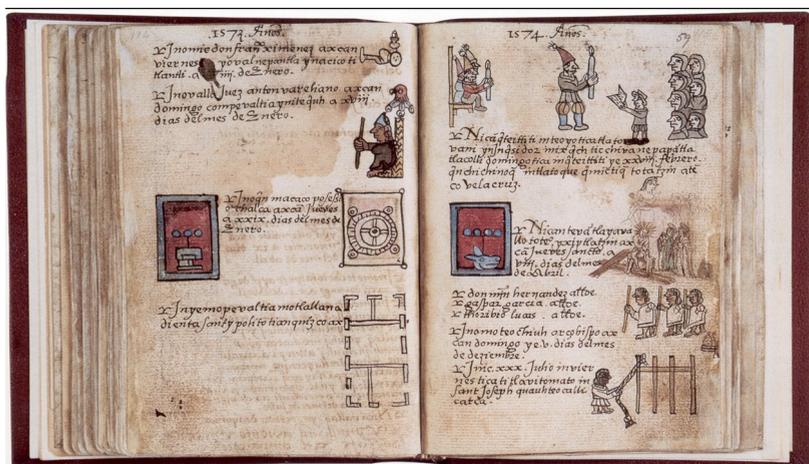


Fig. 1 *Codex Aubin*

Los códices y escritos en lengua náhuatl constituyen el grueso de la literatura indígena conservada. Las principales fuentes para el estudio los textos fantásticos en las relaciones prehispánicas mexicanas, y especialmente de los textos seleccionados por Cruz de Castro para su composición *Mixtitlan* («entre nubes»), en la que se centra este estudio y análisis, son *Annales Históricos de la Nación Mexicana* (1528), manuscrito en náhuatl [Ms. 22 y 22B] de la Biblioteca Nacional de París; *Huehuetlatolli* (1547), manuscrito en náhuatl de Fray Andrés de Olmos de la Biblioteca Nacional del Congreso de Washington, fuente de las más auténticas y valiosas a juicio de Garibay; *Textos de los informantes de Sahagún*

¹ Publicada originalmente por Imprimerie National de París, fue posteriormente traducida y editada por la UNAM en 2009.

(1548-1585), manuscrito en náhuatl de la Academia de la Historia y del Palacio Real de Madrid, ambos de riqueza inagotable; *Huehuetlatolli* (c.1550) manuscrito en náhuatl de la Biblioteca Nacional de México; *Huehuetlatolli* (c. 1550) manuscrito náhuatl de la Biblioteca Nacional del Congreso de Washington; y *Códice Cuauhtitlan* (1558) llamado también *Leyenda de los Soles* -que en realidad es solamente la parte tercera del manuscrito- e integrado por anales, sagas, poemas y otros textos diversos, muchos de ellos de naturaleza fantástica o fabulosa, incluyendo leyendas teogónicas como el mito de la invención de la música, la creación del hombre, del fuego o de la tierra. Muchos de ellos contienen, además, algún tipo de enseñanza, como puede leerse en el siguiente ejemplo de uno de los *Huehuetlatolli*:

Ten cuidado de no permanecer en el mercado,
y en el agua, y en el camino no te pares, no te sientes.
Allí está, allí anda el demonio que se bebe, que se come a la gente
a la mujer ajena, al hombre ajeno,
a los bienes ajenos, a la propiedad de otros.²

Los relatos de los antiguos nahuas se reparten, a grandes rasgos, entre el género narrativo histórico, en el que se cuentan hechos acaecidos, y el imaginativo o producto de la fantasía, atendiendo a sus respectivas finalidades principales: informar y deleitar. La poesía participa de ambas, siendo más relevantes para las crónicas los poemas épicos, por el valor histórico añadido.

Releyendo a Todorov, imprescindible en los estudios del género fantástico, Harry Belevan ofrece una suerte de supuestos conceptuales, imbricados mediante una erudición inédita, y el conocimiento de autores diversos que se han ocupado del tema, entre los que interesan ahora los siguientes: lo fantástico se caracteriza por la intrusión brutal del misterio en la vida real; lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibles en la legalidad cotidiana; la vacilación del lector es la primera condición de lo fantástico (Belevan, 1976). El concepto de «arquitectura fantástica» resulta sumamente iluminador para los críticos e historiadores, que la encuentran análoga «a la que se expresa en la frase con que Bernal Díaz del Castillo, en su *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* (1632), cuenta la reacción de las tropas de Cortés al divisar los templos de Tenochtitlan: piensan que se han topado con las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís» (Campra, 2008: 20), es decir, un término que encierra la sorpresa ante arquetipos culturales distintos a los cánones constructivos -arquitectónicos- propios o afines a la experiencia del sujeto.

Las versiones históricas preservadas en los manuscritos superan con creces, en riqueza y variedad, a la recreación de estos episodios en una literatura contemporánea que trata de

² Recogido por Fray Andrés de Olmos (1875) en *Grammaire de la Langue Náhuatl ou Mexicaine Composée, en 1547, par le franciscain André Olmos et Publiée avec Notes, Eclaircissements, etc.* par Rémi Siméon. Imprimerie Nationale, París, p. 242, n°13.

rescatar la identidad mexicana trayendo al presente un pasado en el que los mitos y leyendas genuinos se ven degradados, «reducidos a adornos de escaparate, sujetos a la avidez de los coleccionistas y a la curiosidad de turistas ignorantes, embadurnados de pintura sintética en vez de la sangre ritual dadora de vida eterna» (Campra, 2008: 47). Sin ser tan críticos con ese rescate de las *relaciones* fantásticas prehispánicas para la literatura contemporánea, sí es necesario reconocer que en las palabras de Rosalba Campra se resumen perfectamente algunos usos de esas narraciones en novelas actuales de género fantástico.

Y, sin ser ese el caso, sí es una razón por la que Carlos Cruz de Castro, que en otras ocasiones ha tomado como referencia magníficos textos de la literatura hispanoamericana del siglo XX, opta en *Mixtitlan* por la esencia incontaminada de los textos originales en lengua náhuatl. Buen ejemplo de que la literatura fantástica del siglo pasado también tiene lugar en su música es *Vértigo en Comala* (2006)³, una partitura inspirada en la complejidad de niveles narrativos y dificultades de temporalidad que ofrece *Pedro Páramo*, novela que Juan Rulfo estructuró en dos partes no indicadas tipográficamente, sino correspondientes al modo de narración. Su protagonista, Juan Preciado, muere aterrorizado por «los susurros de los muertos que refieren los hechos que sucedieron en Comala en tiempos de Pedro Páramo, donde las voces surgen en medio de ese ambiente fantasmal».⁴ Parece necesario añadir aquí que Cruz de Castro también ha compuesto obras sobre textos mexicanos actuales, como los del escritor Juan Villoro, con quien le une una estrecha amistad y a quien está dedicada su partitura de *Letanias del polvo* (2010).

La identidad es sin duda uno de los temas capitales de la literatura hispanoamericana, y el mundo prehispánico uno de los elementos más enriquecedores de la misma, aunque en ocasiones se plantee como la confrontación de un orden indígena frente a los preceptos occidentales, «la constatación de la insoslayable vecindad del mundo cotidiano con el de la alteridad arcaica y fantástica que subyace en todo pueblo y toda tierra de América, y que no siempre agrada reconocer» (Morales, 2008: 68). La elección del tema de *Mixtitlan* no tiene que ver, por tanto, con la corriente indigenista por la que discurre una de las tendencias literarias del siglo pasado y que ha sido, y es, objeto de debates que rebasan los contornos de la literatura para adentrarse en los ámbitos político y antropológico.

³ *Vértigo en Comala* obedece un encargo con destino al proyecto *Rumor de Páramo*, que incluye obras de dieciocho compositores, realizado con la colaboración de la Universidad de Guanajuato, el Instituto de Cultura de Guanajuato, la Embajada de los EEUU en México y el Ministerio de Cultura de España.

⁴ González Boixo, J. C. (1983): Introducción a *Pedro Páramo*, Cátedra, Madrid, p. 22.

MÉXICO PREHISPÁNICO EN LA MÚSICA DE CRUZ DE CASTRO

Carlos Cruz de Castro (Madrid 1941), uno de los nombres fundamentales y más internacionales en la Historia de la Música Española Contemporánea, ha sido el principal valedor de la cultura artística iberoamericana, especialmente la mexicana, en el contexto musical. Su admiración por el ímpetu de búsqueda de una identidad prolongada en el tiempo se asienta sobre la base firme de la historia prehispánica, y sus composiciones son buena muestra del mestizaje sonoro del que se confiesa absolutamente partidario. Son muchos los estudios que se han dedicado a su música, entre ellos algunos referidos a este aspecto.⁵ Los lazos que le unen con Iberoamérica, y especialmente con México, son muy sólidos y sellan algunas de sus etapas vitales y compositivas desde los años setenta del siglo pasado hasta nuestros días.

México tiene un doble significado en su música: una primera acepción que se revela en las páginas cuya ideología sonora está ligada a la vinculación personal y emocional del compositor con el país; una segunda representada en las obras cuyo origen está determinado por la organización de los Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea, en los que invirtió inmensos esfuerzos, encomiable entusiasmo y más de diez años de dedicación. Desde la madurez de sus obras actuales, apoyadas en la contundencia de un magnífico catálogo que ha ido evolucionando al ritmo de los tiempos, Cruz de Castro nos ofrece hoy un legado que combina componentes conceptuales, teóricos y técnicos, con un bagaje intelectual extraordinario; una poética compositiva integrada en la memoria histórica del pasado siglo XX, cuya proyección sigue dando nuevas muestras de lo mucho que aún le queda por aportar el panorama musical del nuevo siglo. En todos estos años, los valores de su música han permanecido inalterables en su discurso creativo, e incluso se advierte cómo el paso del tiempo los ha incrementado. Su producción ofrece

⁵ Véase Cureses, M. (2012): «Cruz de Castro: Travesía hacia México», *Revista Internacional Música Oral del Sur* nº 9, Centro de Documentación Musical, Junta de Andalucía, Granada, pp. 472-511, <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas/articulos-mos/cruz-de-castro-travesia-hacia-mexico.html>. Cureses, M. (2001): «Epílogo. Festivales Hispano-Mexicanos de música Contemporánea», *La llama doble. La música en México y el exilio español. Cuadernos del Instituto de México* nº8, Embajada de México e Instituto de México en España, pp. 57-78. Cureses, M. (1997): «América en la música de Cruz de Castro», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol.4, pp. 223-240; Asimismo su nombre está incluido en los principales diccionarios internacionales. Véase, Cureses, M. (2000): «Carlos Cruz de Castro», *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 5, Baerenreiter Verlag, Kassel (Alemania); Cureses, M. (2001): «Carlos Cruz de Castro», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. VI, MacMillan Publishers Ltd. Londres (UK); Cureses, M. (1999): «Cruz de Castro», *Diccionario de la música española e hispanoamericana* vol. 4, SGAE. Madrid 1999.

muestras de todos los géneros musicales, participando de los principales movimientos y tendencias estéticas que han dejado excelentes muestras de creaciones de carácter experimental sonoro y gráfico, junto a estructuras formales consagradas por la tradición histórica. Ha aportado al lenguaje sonoro del siglo XX una manera personal de concebir y estructurar el proceso compositivo definido bajo la denominación genérica de *concretismo*, fruto de la reflexión sobre su propia obra y sobre el quehacer musical de signo universal.

En la naturaleza inicial del procedimiento que conduce al compositor a proponer un único elemento *concretizante*, distinto en cada partitura, está presente el poder que éste ejerce, produciendo a su vez un efecto sobre el oyente, proporcionándole un sentido unificador de la obra que se descodifica en el proceso cognitivo de su análisis. El aspecto formal es, asimismo, y precisamente por ello, una de las cuestiones fundamentales para comprender su obra, pues no escapa al propio desarrollo de los elementos seleccionados para cada nueva página. La forma funciona, así, como generadora de múltiples perspectivas posibles en la audición, diferentes realizaciones fragmentarias en las que permanece inalterable su espíritu; se manifiesta como resultado y no como estructura preconcebida, como respuesta a las necesidades que en cada instante demanda el proceso de creación. Este procedimiento constituye en suma la clave de acceso a los fundamentos teóricos y técnicos de sus obras.

Entre las muchas actividades y proyectos que Cruz de Castro ha dirigido y organizado a lo largo de su vida profesional sobresale la creación de los Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea, celebrados entre 1973 y 1983, concebidos y organizados junto a la pianista y compositora mexicana Alicia Urreta. En el marco de estos festivales programó innumerables conciertos, conferencias y una importante exposición de partituras en el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de México (1978)⁶, lo que en definitiva demuestra el valor de una de sus empresas más trascendentes en la tarea de dar a conocer, difundir en el sentido más amplio, la creación musical de nuestro tiempo. Las ediciones del Festival Hispano-Mexicano se sucedieron durante diez años hasta el año 1983, fecha de su última convocatoria, cuando la temprana muerte de Alicia Urreta, dejó sin solución de continuidad la empresa iniciada con tanto entusiasmo, un proyecto común que quiso *crear un tiempo y un lugar para el encuentro fraterno de nuestras músicas*, como manifestaron ambos en el discurso de clausura de la última edición.

Son muy numerosas las páginas que Cruz de Castro ha dedicado México, entre ellas se señalan aquí solamente algunas como *Tlamanaliztli (Ofrenda)* página de larga

⁶ Sobre la importantísima labor desarrollada por Carlos Cruz de Castro al frente de los Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea, véanse Cureses, M. (2001): «Los Festivales Hispano-Mexicanos de Música Contemporánea. Epílogo», en *La llama doble. La música en México y el exilio español*, Embajada de México e Instituto de México en España, Madrid; y también en Cureses, M. (2007), *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*, ICCMU, Madrid; capítulo primero: «Creación de nuevos grupos y entidades».

gestación(1986-95) dedicada a la memoria de su compañera Alicia Urreta, *Danza Náhuatl* (2007), donde realiza una suerte de aprehensión subjetiva del sincretismo *náhuatl* a la manera de un rayograma en el que sólo se traslucen aristas, *María Sabina* (2010), y muy especialmente la primera de este género, *Tucumbalám* (1973) cuyo título entronca directamente con las raíces de la cultura mexicana más antigua, pues hace referencia a un demonio que, según refieren los estudios sobre seres fantásticos prehispánicos, desataba el sistema nervioso de los aztecas.⁷ Desde la misma sonoridad de su nombre se anuncia un clima de paroxismo sonoro, colorista, que caracteriza también algunas otras páginas posteriores del compositor. Concibió la partitura entre los meses de octubre y noviembre de 1973, durante una de sus estancias en Ciudad de México, a donde había llegado en el mes de agosto de ese año y en la que hoy reside la mayor parte del tiempo. La estructura de la obra, que está escrita secuencialmente e incluye diferentes componentes aleatorios, se desarrolla a lo largo de siete episodios que se suceden entre sí en virtud de nexos que proporciona el propio material sonoro; un material que se va transformando progresivamente en el transcurso de secciones a partir de sonidos indeterminados que conducen hasta el eje central de la obra, con la aparición de sonidos de altura determinada: determinación e indeterminación como principios constructivos.

El mundo fantástico prehispánico representa una atracción exótica para la mentalidad occidental, especialmente por el misterio y por el temor al sentido salvaje que lo rodean. Lo desconocido genera un ambiente de intranquilidad, se presenta en ocasiones incluso como amenaza. Para este mundo occidental, los relatos prehispánicos resultan inquietantes, y sus protagonistas, que «mientras permanecen dormidos, son un referente elegante para marcar la identidad románticamente específica, se convierten en una amenaza a la coherencia del mundo cuando se hacen presentes en un ahora que por definición parece excluirlos» (Morales, 2008:70). Ana María Barrenechea distingue dos tipos de categorías en el nivel semántico de los componentes del texto propias del género fantástico: en primer lugar, la existencia de otros mundos, dioses o poderes maléficos y benéficos, la muerte, los muertos y los mundos de naturaleza indefinida; y después, las relaciones entre los elementos de este mundo que quebrantan el orden reconocido.⁸ Todos ellos se dan cita en *Mixtitlan*, con un valor añadido sumamente importante: la recreación del universo sonoro en que se desarrollaron, pues no ha llegado a nuestros oídos una sola nota de música prehispánica.

Los autores de los códices que recogen los escritos prehispánicos manifiestan su asombro y admiración por la abundancia de manifestaciones literarias de los antiguos mexicanos. «Conquistadores y misioneros relatan la emoción del espectáculo de aquellas danzas colectivas interminables, en que se reunían a miles y cantaban con variados sonos,

⁷ Trejo Silva, M. (2004): *Guía de seres fantásticos del México Prehispánico*, Vila Editores, México.

⁸ “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. (A propósito de la literatura hispanoamericana), <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/2727/2911>.

acompañados de su extraña música de flautas, atabales, caracoles y otros instrumentos cuyo nombre no hallaban en su lengua castellana» (Garibay, 1987: 40). Y aún más les sorprendía el hecho de que estos cantos no tenían tanto un fin lúdico como estrictamente transmisor de los hechos de su pasado, es decir, un complemento mucho más eficaz de su salvaguarda frente a los escritos preservados en los templos y palacios. Este pueblo de retóricos y oradores -como lo define Garibay- había desarrollado la capacidad de encerrar en un solo verso toda una escena, siendo especialmente vívidas las que contenían material épico.

La autenticidad de los textos queda demostrada por el hecho de que los procedimientos estilísticos son absolutamente extraños a los usos de las letras españolas de esos tiempos: «Las formas de paralelismo, difrasismo, ritornelos (...) no se hallan tales en los autores castellanos que leían los frailes, únicos que pudieron haber falsificado estos cantos, si tal fuera la realidad» (Garibay, 1987: 158). De los materiales épicos transmitidos por la vieja cultura nahuatlaca parecen importar, más que los hechos exactos y precisos, las *relaciones* -que es como se designa a los relatos en estos códices- fantásticas que surgen de la repetición reiterada de las narraciones frente a una multitud. Surgen éstas de un proceso que Garibay encuentra similar a la complicación en el intento de establecer el proceso de escritura de los poemas homéricos, o el hilo que va tejiendo las epopeyas indias como el *Ramayana* o el *Mahabaratha*. Porque, en el largo proceso de elaboración, los cantores van añadiendo a la manifestación de un hecho, quizá histórico en origen, elementos de la fantasía, de lo divino, entrecruzándolos con revelaciones y presagios.

ELEMENTOS PREHISPÁNICOS COMO EJE ESTRUCTURAL DE LA NOCHE BOCA ARRIBA

La inspiración de Cortázar en el espacio que su imaginación libera al sumergirse en el entorno brumoso del cielo, *entre nubes*, se remonta a su infancia: «Mi madre leía mala literatura, no era culta pero su imaginación me abría otras puertas. Teníamos un juego: mirar el cielo y buscar la forma de las nubes e inventar grandes historias».⁹

«Pasé mi infancia en una bruma de duendes, de elfos, con un sentido del espacio y del tiempo distinto al de los demás».¹⁰

Lo más interesante de los relatos fantásticos de Julio Cortázar es que escapan a la linealidad temporal, sus contenidos transitan la frontera de lo real a lo irreal. En la introducción que Andrés Amorós ofrece en su edición de *Rayuela*, recoge las palabras de Cortázar a propósito de la inexistencia de una idea abstracta del episodio fantástico: «Yo tengo una especie de situación general de bloque general, donde los personajes, digamos la parte realista, está ya en juego, y entonces allí hay un episodio fantástico, un elemento fantástico

⁹ Poniatowska, E. (1975): «La vuelta a Julio Cortázar en (cerca de) ochenta preguntas», *Revista Plural* nº44, mayo.

¹⁰ *Ibid.*

que se agrega».¹¹ Esto es precisamente lo que acontece, tanto en su relato «La noche boca arriba», como en *Mixtitlan* de Cruz de Castro.

Augusto Monterroso ha explicado en varias ocasiones que, en México, lo más fantástico a lo que puede llegar la mente en el ámbito de la imaginación, es algo así como un sueño dentro de otro sueño; es decir, exactamente lo que sucede en *La noche boca arriba* (1956). Requerido Monterroso para ofrecer en España una conferencia sobre el tema de la literatura fantástica mexicana, respondía que le resultaba imposible localizar el elemento fantástico, ni en la literatura en general, ni en la suya propia, porque «lo fantástico y lo maravilloso está siempre a punto de suceder en México, y sucede, y uno solo dice: pues sí».¹² En este mismo sentido, conviene añadir que buena parte de la narrativa fantástica mexicana contemporánea es una reelaboración literaria de relatos populares, de modo que solo una parte de ella se origina en la imaginación del lector. Para muchísimos escritores de esta geografía, la historia antigua de México se ha convertido en una fuente inagotable de inspiración, y «los tres siglos de la dominación española son un manantial de leyendas poéticas y magníficas».¹³ Sin embargo, lo fantástico en *La noche boca arriba* no es un punto de partida. Es más bien un suceso que irrumpe de manera natural en el transcurso de la narración.

Las clases de literatura impartidas por Cortázar en Berkeley durante 1980 han sido recopiladas respetando el tema, texto y preguntas realizadas durante las sesiones académicas. Las clases segunda y tercera de esta recopilación están dedicadas al cuento fantástico: la segunda al factor tiempo y la tercera a la fatalidad. En esta última, dice: «Una de las formas en que lo fantástico ha tendido siempre a manifestarse en la literatura es en la noción de fatalidad; otros lo llamarían destino; esa noción que viene desde la memoria más ancestral de los hombres de cómo ciertos procesos se cumplen fatalmente, irrevocablemente» (Cortázar, 2015: 72). Y, como muestra en su propia obra, menciona *El ídolo de las Cícladas*, uno de sus relatos más conocidos, en el que el elemento fantástico irrumpe en la vida cotidiana e impone su efecto de forma inevitable. En sus referencias al relato realista, Cortázar no hace sino proyectar la fantasía como un estado de la realidad: «La fantasía, lo fantástico, lo imaginable que yo amo y con lo cual he tratado de hacer mi propia obra, es todo lo que en el fondo sirve para proyectar con más claridad y con más fuerza la realidad que nos rodea» (Cortázar, 2015:108), un hecho que se percibe mucho más aún en sus últimos relatos, como él mismo reconoce: «In these recent stories I have the

¹¹ Amorós, A. (ed.) (2013): *Introducción a Julio Cortázar, Rayuela*, Cátedra, Madrid, p. 42.

¹² Citado de Tola de Habich, F.: «Literatura fantástica mexicana del siglo XIX», disponible en <https://www.academia.edu/39632260> [consultado 10 de mayo 2022].

¹³ Altamirano, I. M. (1988): *Obras completas*, vol. XII: *Escritos de literatura y arte 1. Revistas literarias de México*, selección y notas de José Luis Martínez, Secretaría de Educación Pública, México, p. 34.

feeling that there is less distance between what we call the fantastic and what we call the real».¹⁴

Si habitualmente las referencias míticas en el título trasladan el relato a lo fantástico, no puede decirse lo mismo de *La noche boca arriba*. Aquí Cortázar nos presenta una fluctuación de lo histórico a lo fantástico, o de lo fantástico en un contexto histórico, que es lo que sucede en *Mixtitan*, donde lo fantástico no es opuesto a la realidad histórica, sino que se revela como una dimensión específica de la realidad en la que, igual que sucede en *Apocalipsis de Solentiname*, la obra se abre y se cierra con un silencio. O como en *Rayuela*, el silencio *desde donde la música es posible*¹⁵. En ocasiones ese silencio se desgarrar con un ruido ensordecedor, como el de *Les Bâtisseurs d'Empire* del escritor y compositor Boris Vian, un estruendo necesario para que el sonido se abra paso y para incentivar la sensación de incertidumbre que potencia el efecto fantástico.

Son conocidas las aficiones musicales de Cortázar, su vocación, incluso, de músico -quizá identificado con la figura de Vian a quien ha rendido cumplida admiración- devociones que, sin embargo, no traslada a su prosa en la forma habitual, por ejemplo, a la manera de la poesía simbolista, persiguiendo una musicalidad que emane de las palabras cuidadosamente elegidas a este fin. Esa es, si acaso, una tendencia juvenil reflejada en el primer soneto de su libro *Presencia*, titulado de forma explícita «Música» y cuyos primeros versos dicen: «A la de estela lúcida, en la albura / libre de los levantes policromos»¹⁶, muy distinta a esa otra musicalidad que Cortázar identifica con el sentido de pulsión interna, de balanceo rítmico y cadencias emboscadas en la sintaxis de cada frase.

En general, la idea de Cortázar sobre el género fantástico se desenvuelve en torno a la capacidad de estirar los límites de lo real, porque la realidad lo abarca todo, lo fantástico incluido. Especialmente en los últimos relatos, en los que, como se ha mencionado antes, hay una distancia mucho menor entre lo que llamamos *real* y lo que entendemos por *fantástico*, como él mismo establece en una de las últimas entrevistas concedidas: «En mis cuentos anteriores la distancia era más general, porque lo fantástico era verdaderamente fantástico. Ahora mi idea de lo fantástico está más próxima a lo que llamamos realidad. Tal vez porque la realidad se acerca cada vez más a lo fantástico».¹⁷

¹⁴ Weiss, J.: “Julio Cortázar. *The Art of Fiction* No.3”, *The Paris Review* 93, Fall 1984. <https://www.theparisreview.org/interviews/2955/the-art-of-fiction-no-83-julio-cortazar>.

¹⁵ Una de las sentencias más conocidas de Cortázar consignada en el capítulo 93 de *Rayuela*.

¹⁶ Cortázar, J. (1938): *Presencia*, El Bibliófilo, Buenos Aires. Escrito bajo el seudónimo de Julio Denis.

¹⁷ Weiss, J. (1984): «Interview with Julio Cortázar», *The Paris Review* n. 83, Issue 93, Fall 1984.

Para explicar lo fantástico en su obra, Cortázar ha recurrido también con frecuencia a *La noche boca arriba*, un texto donde lo insólito se integra como un elemento más del lenguaje fantástico. Lo insólito encuentra eco asimismo en las sonoridades de *Mixtitlan*: el clima que crea la voz del narrador ambienta la atmósfera sonora generada a su vez por el coro, enfatizando el carácter ritual, a la manera de la tragedia griega, y dando paso al presagio que anuncia el vuelo del águila y posteriormente la lluvia de piedras sobre los toltecas que refieren las crónicas.

La transgresión es uno de los principales componentes que ilustra el género fantástico: transgresión de los códigos referenciales y transgresión del código lingüístico.¹⁸ Basta que ocurra un hecho extraordinario que desajuste los códigos referenciales de la narración, para que el elemento fantástico ejerza su efecto de transgresión del orden natural establecido. Y, en el caso de la música, el efecto se implementa, si pensamos que «lo fantástico no es inferido por el entendimiento, sino percibido por la sensibilidad» (Vax, 1981: 18).

En *La noche boca arriba* se presenta desde el inicio lo que en realidad es un sueño, aunque el lector esté deliberadamente confundido por Cortázar para que no sepa salir del trance con acierto hasta el final, cuando ya la vuelta atrás no es posible. El propio Cortázar es quien ha tenido un accidente de motocicleta poco antes de escribir este relato. El sueño febril en el hospital traslada al accidentado al México precolombino, en plena «guerra florida», cuando los aztecas buscan víctimas propicias para el sacrificio, documentadas abundantemente en los códices prehispánicos. De manera que, en la narración de Cortázar, lo fantástico «resulta, paradójicamente, el territorio ficcional más sujeto a las leyes de la verosimilitud» (Campra 2008: 68), y el narrador, que atiende a las sugerencias del vecino de cama del protagonista -«se va a caer de la cama, no brinque tanto, amigazo»; «es la fiebre, a mí me pasaba igual cuando me operé»- se hace presente de forma expresa en la obra de Cruz de Castro a través del coro. Se establecen dos tiempos y dos espacios diferentes: el día y la noche, la ciudad y el bosque. También los personajes que rodean al accidentado protagonizan escenas paralelas: son los médicos que se disponen a curarle, pero también los guerreros que se proponen sacrificarle para ofrecer su sangre y su corazón al Sol. El sueño invade la realidad del protagonista del relato, la realidad, diurna y civilizada, es engullida por los acontecimientos nocturnos. El ritmo de la narración va corriendo paralelo al de una música imaginaria, como el propio Cortázar define en su proceso escritura, manteniendo el *accelerando* y la tensión hasta el final, un clímax que llega de forma casi vertiginosa.

¹⁸ Campra, R. (1981): «Il fantástico: una isotopia della trasgressione», *Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria*, vol. XV, fascicolo II nº45, pp. 199-231.

MIXTITLAN

La literatura mexicana del siglo XX ha desarrollado una línea inspirada en los textos prehispánicos que la conducen a reescribir algunos de los principales textos recogidos en los códices y crónicas de las Indias, situándola casi en la frontera del discurso antropológico. Esto sucede también, y de manera muy evidente, en la música, ámbito en el que se encuentran creaciones magníficas como *Sensemaya* (1938), del mexicano Silvestre Revueltas, un poema sinfónico inspirado en el texto homónimo de Nicolás Guillén, «Canto para matar una culebra». Lo mismo podría decirse de la música popular mexicana, en la que el folklore ha importado, y traducido del original en lengua náhuatl, el famoso canto prehispánico «La llorona», espíritu de mujer que vaga en la noche cuya presencia se relaciona con los presagios de la llegada de los españoles a México, un texto incluido entre las enseñanzas primarias aztecas.

La relación recogida por Fray Bernardino de Sahagún explica claramente que niños y adolescentes hijos de principales aprendían en el *calmécac* -casa de la educación- el canto, tanto la melodía como las palabras por el procedimiento de repetir una y otra vez hasta memorizarlos. Los *teuicuatl* -cantos de los dioses- son los que con preferencia se aprendían, junto al *tonalpoalli* -calendario mágico- este último de gran complejidad y el *temicamatl* -interpretación de los sueños- del que se sabe poco más que los vestigios conservados por los informantes de Sahagún, Serna, Ponce de León y Durán, especialmente interesantes los de este último, el dominico Fray Diego Durán¹⁹, pues en él se encuentran ilustraciones imprescindibles para el estudio organológico, como las que se encuentran en la que recoge la coronación de Moctezuma (Fig. 2) y donde se puede observar la morfología de los *teponaztli*, *huéhuetl*, *macuahuitl*, así como las indumentarias zoomórficas –el águila y el leopardo- propias del ritual. Por otra parte, es necesario tener presente que la transmisión de conocimientos se realizaba mediante la palabra hablada, pero también a través de la imagen.

¹⁹ Conocido como *Códice Durán* o *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, está redactado a mediados del siglo XVI y depositado en la BNE, donde está disponible una copia digitalizada. Localización VITR/26/11. Microfilmado, MSS.MICRO/15167 con 356 fotogramas.



Fig. 2. Coronación de Moctezuma. Códice Durán. BNE.

De raíz similar a *Mixtitlan* es *Mictlan*, la región de los muertos, el más allá designado de forma genérica. Se trata de una obra sumamente interesante, no sólo desde el punto de vista de su concepción ideológica sino como inicio de una aventura sonora que aúna principios culturales, lingüísticos y sociológicos de dos mundos. La esencia del planteamiento contenido en una obra vocal de semejante profundidad abre un campo de infinitas sugerencias para el investigador dispuesto a adentrarse en la sonoridad de las lenguas naturales, del *náhuatl*, tal y como Cruz de Castro lo aborda partiendo de diversos manuscritos del siglo XVI. Fray Bernardino de Sahagún²⁰ recoge a través de sus informantes el nombre de *mixtitlan*, que quiere decir “entre nubes, entre niebla”, según se cita en la primera versión íntegra con texto en castellano del manuscrito conocido como *Códice Florentino*. Desde el punto de vista histórico y lingüístico debe diferenciarse el dialecto *náhuatl* del *náhuatl* clásico o *azteca*. El primero de ellos, el *náhuatl*, está asociado a los toltecas, y se desplaza con ellos camino del Sur hacia la actual Guatemala, Nicaragua, Honduras, El Salvador o Costa Rica; el segundo –que es fundamento de esta obra– como dialecto azteca, o *náhuatl*, que se va extendiendo con su pueblo por Mesoamérica. De tal modo que el azteca o *náhuatl* clásico fue la lengua del imperio, y en tal grado era más perfecta que las demás del grupo que éstas eran consideradas como *bárbaras* por los grupos mexicanos.

Según refiere Soustelle, el *náhuatl* presenta todas las cualidades que exige una lengua culta, de pronunciación fácil, armoniosa y clara, con un vocabulario riquísimo, y dispone de procedimientos de composición de palabras que le permiten crear todas aquellas

²⁰ *Historia general de las cosas de Nueva España*. Alianza, Sociedad Quinto Centenario, Madrid, 1988, p. 893. Se refiere al término ofreciendo la traducción «entre nubes, entre niebla»; también con la expresión «Mixtitlan ayauhtitlan oquizaco», cuya traducción vendría a ser algo así como «vino a salir de las nubes, de la niebla».

indispensables, especialmente en el ámbito de la abstracción (Soustelle, 1955)²¹. Y así lo entendemos desde el punto de vista lingüístico como fuente escrita de una parte importante de textos que asisten al investigador en la interpretación de la historia del antiguo México. Cuando los conquistadores españoles arriban al territorio que hoy delimita México encuentran una población de habla maya, pero su penetración –según refiere Garibay– no culmina hasta el 13 de agosto de 1521, y tiene lugar en los pueblos de habla *náhuatl*. Muy bien describe Fray Toribio Benavente de Motolinía en su *Historia de los indios de la Nueva España* la predisposición de los indígenas para el aprendizaje con un lenguaje musical tan distinto del suyo propio²².

Sin duda por la sonoridad, añadida al aura de misterio que rodea al término, *mixtitlan* fue el nombre elegido por Cruz de Castro para una obra destinada a narrador, coro y grupo instrumental, contundente por la fuerza de su material sonoro, por la profundidad que sugiere un mundo histórico asociado al universo mágico que tan bien conoce el autor. A través de los manuscritos *nahuas*²³ se infiere un halo de desconcierto, de confusión, una nebulosa que rodea los presagios anunciando la venida del dios identificado como manifestación de Quetzalcóatl, figura enigmática, multiforme, misteriosa, que destaca en estos cantos por encima de cualquier otra porque «es dios, es héroe, rey de carne y hueso o ficción de la fantasía; acumula en su persona inasible todo lo que sirve en una literatura naciente para conquistar la atención y aun arrebatar el asombro» (Garibay, 1987: 303).

La obra nos sumerge en un relato fragmentario, al hilo de los textos relacionados con la caída de Tenochtitlan, que parte de los primeros presagios y culmina con la llegada de Hernán Cortés. En los compases iniciales se describen las premoniciones que acontecen en día, mes y año anunciados en los primeros fragmentos de los textos incluidos en la partitura de Cruz de Castro. Es el coro quien declama los presagios que anuncian la llegada de Quetzalcóatl (Fig.3):

²¹ También hay referencias interesantes en los estudios de Ángel M. Garibay, *Historia de la Literatura Náhuatl* (1953, 1954), *Poesía Indígena de la Altiplanicie* (México 1940, 1952, 1962), *Panorama Literario de los Pueblos Náhuas* (México 1963), y sus trabajos en *Historia Tolteca Chichimeca*, en edición facsímil de Mengin, Copenhague 1942; asimismo en el manuscrito *Huehuetlatolli* de la Biblioteca Nacional de París, y manuscrito inédito recogido por Fray Andrés de Olmos en la Biblioteca del Congreso de Washington.

²² *Historia de los indios de la Nueva España*. Castalia, ed, de Georges Baudot. Madrid 1985.

²³ *Nahuas* es la forma plural de ese idioma, empleada para referirse a las lenguas yuto-aztecas, que integra los idiomas de la extensión noroccidental de Mesoamérica, de muchos del Norte, de yaquis y pimas y de los recolectores de la Gran Cuenca (Véase P. Carrasco: *Historia de América Latina; América indígena*. Alianza. Madrid 1985; pp. 37-102)

PROCESO COGNITIVO DEL LENGUAJE FANTÁSTICO PREHISPÁNICO Y SU INTERPRETACIÓN EN EL ORIGEN DE MIXTITLAN

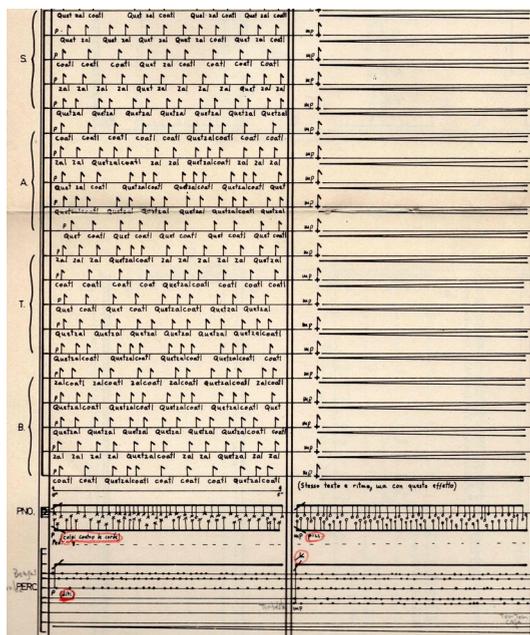
*Quil mach iztac cuixin taltzontechica mintinenca
patlantinenca, mocanauhtinenca ininpan in tulteca,
amo hueca.*

Dizque un halcón blanco con la cabeza atravesada por la mitad por una flecha anduvo volando, se estuvo cerniendo en los aires sobre los toltecas no muy alto.

Fig. 3 *Mixtitlan* [12-16]

*Quil inpan tequiyauh in tulteca; auh in otequiyauh,
zatepan hualtemoc ilhuicacpa centetl huey techcatl:
unpa in Chapoltepecuitlapilco in huetzco.
¡Quetzalcoatl!*

Dizque cayó lluvia de piedras sobre los toltecas, y cuando hubo caído la lluvia, después bajó del cielo una gran piedra de sacrificio. Allá, en la falda del cerro de las langostas cayó.
¡Quetzalcoatl! (Fig. 4)



(Fig. 4) *Mixtitlan* [32-33]

Desde el punto de vista de la entonación, se requiere un narrador experimentado en el empleo de los recursos necesarios para llevar a cabo una teatralización interpretativa en consonancia con las diversidades de ánimo y diferencias de carácter que se desarrollan en el devenir de la obra a través del texto. La narración se ajusta a la misma naturaleza de la obra, y resulta ahogada por la música y coro en distintos momentos, recayendo en diferentes partes de unas versiones a otras, al no ajustarse exactamente el ritmo de la narración al que llevan el resto de los intérpretes, excepto en aquellas partes en donde la simultaneidad se indica expresamente²⁴. Un tanteo inicial de las posibilidades que ofrecen los sonidos naturales del *náhuatl* ofrece esta gestualidad musical controlada, incluso en la gran diversidad de recursos empleados. Hasta ese punto el director debe acoplarse, no a una medida metronómica predeterminada –que por otra parte resulta aproximada- sino al ritmo propio de la narración, salvo las estructuras de carácter repetitivo que funcionan, en ese sentido, de manera independiente.

²⁴ Indicaciones consignadas en la edición de *Mixtitlan* (1975), Alpuerto, Madrid. La obra se estrenó en Ciudad de México el 5 de diciembre de 1978, con la interpretación de Antonio Cepeda, el Coro de Bellas Artes y los solistas de la Orquesta Sinfónica Nacional de México bajo la dirección de Carlos Cruz de Castro.

En *Mixtitlan* se muestra el sentido de la música, tal y como se concibe en la cultura azteca, como vehículo de comunicación pero, además, se recupera su significación como elemento intangible del contacto con los dioses y su presencia en leyendas de origen *nahua*, donde la figura histórica de Moctezuma había llegado a convertirse en un personaje mítico. Así enuncia el narrador el ceremonial de agasajo y ritual de entrega de obsequios en el encuentro de Hernán Cortés con Moctezuma:

*Niman ye ic contlamamaca in yauhtachcauh in tapachocauh
Yauhquizque coxochimacac, concozcati in cozcatl,
Conxuchicozcati, conxuchiapan, coneicpaxuchitl,*
Luego le dio dones al capitán de guerra, al jefe de los soldados,
le dio flores, le puso al cuello un collar, le echó al cuello sargas de flores,
le adornó con flores, le puso en la cabeza una guirnalda de flores.

*Niman ye ic ixpan contequilia in tecuitlacozcatl, in
izquitlamantli tenamiconi tenamictli.*
Luego pone ante su cara los collares de oro, todas las clases de dones,
De obsequios de bienvenida.

*Niman ye ic huel onmoquetza, conixnamictimoquetza,
Connepechtequilia, huel ixquich caana,
Motlacuauquetza, inic contlatlauhti, quilhui:
«Totecuyoé, oticmiyiohuilti, oticmociahuilti, otaltitech
tomaxitico, oitec tommopachihuiltico in matzin
in motepetzin Mexico, o ipan tommohuetzitico
in mopelatzin, in o achitzinco
nimitzonnopielili in nimitzonnotlapielili»*
Luego bien se para ante su presencia, se para ante él,
se rinde en reverencia, bien del todo se junta a él,
alza la cabeza para suplicar, hacer reverencia, dijo:
«Señor nuestro, te fatigaste, te cansaste, hasta esta tierra
has venido a mostrarte, has traído tu persona con pena
hasta esta tu ciudad, has traído tu persona
hasta este tu estrado y asiento, el cual por algún tiempo
te he estado guardando y reservando».

Aquí se observa el estilo de la narración nahua, con reiteración consciente de palabras que enfatizan el significado del relato. El asombro de Cortés revela cierta incredulidad al verse ante el gran Moctezuma, personaje casi mítico, de manera que con sus preguntas insistentes se asegura que de verdad se encuentra frente a él. Merece atención el uso expresivo de los silencios –a la manera del *hoquetus* medieval-, integrados en el proceso cognitivo de una secuencia en la que la palabra «tenía que someterse al oleaje músico-dancístico, donde se alteraba el orden gramatical y aun morfémico de las palabras en aras de los movimientos sonoros del alma, permitía una aprehensión cognitiva sensible, casi *física*, del mundo y propiciaba una acción *mágico-simpática* sobre él» (Johansson, 2005: 22). Prosigue el

narrador describiendo el diálogo entre Cortés y Moctezuma, que le ha confundido con el dios a quien esperan los aztecas:

*Inic ooyecauh cequi concozcati, niman quihualihui
in Motecuzoma:*

- *¿Cuix amo te? ¿Cuix amo ye te? ¿Ye te, ye te in
ti Motecuzoma?*

Quito in Motecuzoma:

- *Ca quemaca, ca nehuatl*

Cuando se acabó de adornar con collares a cada uno, luego dijo

[Cortés] a Motecuzoma:

- *¿Acaso no eres tú? ¿Acaso él de verás [eres] tú? ¿De veras tú,
tú [eres] Motecuzoma?*

Dijo Motecuzoma:

- Por cierto que sí, que [soy] yo.

Los sacrificios humanos forman parte del *xochiyaoyotl*, traducido en los códices como «guerra florida». Para comenzar su relato *La noche boca arriba*, Cortázar elige una enigmática cita: «Y salían en ciertas épocas a cazar enemigos; le llamaban la guerra florida». Serra Salvat la ha identificado en las páginas de la *Historia de la República de la Ciudad de Tlaxcala* de Don Diego Muñoz Camargo: «Y salían en ciertas épocas de guerra a cazar enemigos, y entonces prendían y cautivaban los que podían, y este era su principal despojo y victoria, prender a muchos para sacrificar a sus ídolos, y tenían por mayor hazaña prender que matar, lo llamaban *xochiyaoyotl*, la guerra florida».²⁵

La celebración del *Tlacaxipehualiztli* -deshollamiento de hombres- se recoge con detalle en el *Manuscrito Palatino*²⁶, así como en abundantes ejemplos documentales conservados en los *Annales* y los *Huehuetlatolli* (Fig. 5)

²⁵ Serra Salvat, R. (2011): «El significado mítico de *La noche boca arriba* de Julio Cortázar» (Chocano/ Rowe/ Usandizaga, 2011: 302). Carlos Fuentes obsequió a Julio Cortázar con este libro en el año 1952, unos meses antes de que el propio Cortázar sufriese un accidente de moto, con una Vespa de segunda mano de la que se sentía muy orgulloso, el 14 de abril de 1953. Este percance, tal como sucede en su relato, lo mantuvo ingresado a consecuencia de las múltiples fracturas sufridas. En el transcurso de su estancia en el hospital Cochin, en la rue du Faubourg-Saint-Jacques de París surgió la idea de este relato.

²⁶ *Códice Florentino*. Colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenciana; manuscrito en lengua náhuatl en edición de Francisco del Paso y Troncoso, ff. 56.

PROCESO COGNITIVO DEL LENGUAJE FANTÁSTICO PREHISPÁNICO Y SU INTERPRETACIÓN EN EL ORIGEN DE MIXTITLAN



Fig. 5

Este ceremonial ocupa un lugar fundamental en la obra de Cruz de Castro. Mientras se prepara el sacrificio en honor a Hernán Cortés, a quien han tomado por Quetzalcóatl, el coro va recitando palabras mágicas a la manera de una letanía que finaliza invocando nombres de algunos dioses:

*Totl, tlamictilizti, techcatl, tlemaytl, octli,
amatl, copalli, umitl, mumuztli, Patecatl, tlequavitl,
vitztl, Tezcatzóncatl, yztli, acxuyatl, teuquavitl,
Tlilha, tzizicaztli, Napatecuhtli, yyaqualli, copalxicalli,
papalotilmatl, nezoallayatl, Papaztac, Yzquitlan,
tlamecayutl, teucalli, Totochtin, quauhxicalli,
tzunpantli, temallacatl, Tomiyauh, Totoltécatl,
Macuilotchtli, Yyauhtémcatl, Yauhqueme, Acalhua,
Cuatlapanqui, Ometochtli.*

Dios, muerte sacrificial, piedra de sacrificio, pedernal, sahumador,
pulque, papel, copal, huesos, altar, Patecatl, leña,
espinas, Tezcatzóncatl, navajas de obsidiana, ramos de abeto, madera fina,
Tlilha, ortigas, Napatecuhtli, tabaco comestible, jícara para copal,
manto de mariposas, manto para la penitencia, Papaztac, Yzquitlan,
cuerdas, casa de dios, totochtin, vaso del águila,
palos donde se colocan las calaveras, rueda de piedras para el sacrificio gladiatorio, Tomiyauh,
Totoltécatl,
Macuilotchtli, Yyauhtémcatl, Yauhqueme, Acalhua,
Cuatlapanqui, Ometochtli.

Describe asimismo la ceremonia del sacrificio y la extracción del corazón del sacrificado cuando aún está vivo. Tras la extracción del corazón, los cuerpos sin vida se arrojaban por las escaleras del templo y el ritual continuaba con la impregnación de la sangre en rostro y manos de los celebrantes (Fig. 6).

*Niman ye ic yauh in umpa ca tachcatl auh ynic
contlecaviaia ixpan teotl, za caantivi ymatitech auh
yn tevelteca motocayotiaya, ievatl contecaia yn ipan
techcatl.*

*Auh in icoac oipan contecac, navitlacatl yn quititilinia
yn ima yn icxi. Auh ie imac onoc, in tlenamacac
tlamacazqui in tecpatl in iqueltequiz tlaaltilli.*

*Auh niman ic coneltequi, conanilia achto in iyollo,
auh za ioltoc yn queltequia. Auh in icoac ocunamilique
yyollo, coniviliaya in Tonatiuth.*

Luego iba all

delante del dios, lo van cogiendo de sus manos
y el que se llama colocador de la gente, lo acostaba
sobre la piedra de sacrificio.

Y habiendo sido echado en ella, cuatro hombres lo estiraban
de sus manos y pies. Y luego, estando tendido,
se ponía allí el sacerdote que ofrecía el fuego,
con el cuchillo con el que abrirá el pecho del sacrificado.

Después de haberle abierto el pecho,
le quitaba primero su corazón cuando aún estaba vivo,
al que le había abierto el pecho.

Y tomando su corazón se lo presentaba al sol.

*Niman ic quitquia caxtica yn izquintin teteo in tenco
quintlataliliaia yn eztlí muchintin yn iezzo teumicqui.
Inic muchivaia tlamictiliztli.*

Llevaban luego [la sangre] en la escudilla e iban
aplicando en los labios de todos los dioses la sangre
del “muerto divino”.

Así se hacía la muerte sacrificial.

PROCESO COGNITIVO DEL LENGUAJE FANTÁSTICO PREHISPÁNICO Y SU INTERPRETACIÓN EN EL ORIGEN DE MIXTITLAN

The image displays a page of a musical score for 'Mixtitlan', spanning measures 55 to 58. The score is written on multiple staves. At the top, there are staves for strings (R, D, S, A, T, B) and piano accompaniment (C, D, C, P). The vocal lines (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are written in a stylized notation with lyrics in Nahuatl. The piano accompaniment includes a prominent bass line with a repeating rhythmic pattern. Red annotations, including arrows and boxes, highlight specific musical features and lyrics. The lyrics include: 'Tla quimacopilli in tlofi, ca obomaco ixtlhuah in tlohou, ca axcan uatlac illhualli. Auh jinin aza oc teconquitta.', '(M)ixcan ye ic yauh in uampa ca ttechalli auh ynic cohtecavisia ixpan tlofi, za caanhivi yuahtlax auh yn leveteca uolocayotaya, ievalli co'. The score is marked with dynamic indications like 'p' and 'f', and includes a 'rit.' marking.

Fig. 6 *Mixtitlan* [55-58]

Los instrumentos seleccionados para acompañar un texto de carga expresiva tan profunda son fundamentalmente de percusión y metales, además de un piano, del que solamente se hace sonar la octava grave, preparado con toda clase de objetos metálicos sobre las cuerdas, de forma que modifiquen totalmente la sonoridad. En la partitura se especifica que, por la propia naturaleza de la obra, la narración resultará semioculta por la música y coro en diversos momentos, recayendo en diferentes partes entre unas versiones y otras, al no ajustarse exactamente el ritmo de la narración al que llevan el resto de los intérpretes, excepto en aquellas partes en donde sí tiene que existir simultaneidad.

CONCLUSIONES

El hecho fantástico abre la puerta a lecturas múltiples. En *Mixtitlan* no se solicita la credulidad ni la complicidad del lector porque la propia narración envuelta en sonidos arrastra al oyente, lo arranca del instante vital real y, como sucede en *La noche boca arriba*, la fantasía es de facto la realidad: el ídolo de piedra, el glifo hechizado por el hombre, lo abraza ceremonial y mortalmente. «Música, melancólico alimento» comienza el capítulo 46 de *Rayuela*.

Lo que en la aprehensión de los textos indígenas mediante la lectura oral de las transcripciones dejaba una parte de su configuración cognitiva al albur imaginativo del lector, igual que ocurre en los episodios febriles de «La noche boca arriba», en *Mixtitlan* se recupera en su sentido primigenio en virtud de una narración dramatizada y musicalizada. Solamente el discurso sonoro ha quedado a merced de la imaginación de Carlos Cruz de Castro en la composición de una partitura que, si bien trata de ser fiel en instrumentación y voces, no deja de ser producto de su fantasía creadora.

La expresión náhuatl no pretende crear deliberadamente un escenario de magia y misterio; es la propia expresión oral, la sonorización de la palabra, la que genera una atmósfera fantástica que se sumerge *entre nubes*. La música de Cruz de Castro mantiene toda la esencia de las narraciones nahuas porque en ella prevalece el sentido original de la fantasía prehispánica. Trasciende la lectura, la palabra hablada, cantada, la ceremonia y el ritual, unificándolos en un prodigio de recodificación sonora.

REFERENCES / REFERENCIAS

- AUBIN, Joseph Marius (1884): *Mémoires sur la peinture et l'écriture figurative des anciens Mexicains*, Mission Scientifique au Mexique, Imprimerie Nationale, Paris.
- BELEVAN, Harry (1976): *Teoría de lo fantástico*, Anagrama, Barcelona.
- BERMÚDEZ, María Elvira (1986): *Cuentos fantásticos mexicanos*, Universidad Autónoma Chapingo, México.
- Borges, J. L./ Ocampo, S./ Bioy Casares, A. (1977): *Antología de la literatura fantástica*, Edhasa, Buenos Aires.
- CAMPRA, Rosalba (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Editorial Renacimiento, Sevilla.
- CHOCANO, Magdalena/ ROWE, William/ USANDIZAGA, Helena (eds) (2011): *Huellas del mito prehispánico en la literatura Hispanoamericana*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid.
- CORTÁZAR, Julio (1982): *Final del juego*, Ediciones Alfaguara, Madrid.
- CORTÁZAR, Julio (2015): *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Penguin Random House, Barcelona.
- EDMAN, Irwin (1940): *Arts and the Man*, The New American Library, New York.
- GARIBAY, Ángel M. (1964): *La literatura de los Aztecas*, Joaquín Moritz, México.
- GARIBAY, Ángel M. (1987): *Historia de la literatura náhuatl*, Primera parte, Etapa autónoma: De c. 1430 a 1521, Editorial Porrúa, México.
- GOLOBOFF, M./ GOLDCHLUCK, G./ JUÁREZ, L./ ROGERS, G./ PIATTI, G./ SOVILLA, S./ FEATHERSTON, C. (2002): *Julio Cortázar y el relato fantástico*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires.
- GOYALDE PALACIOS, Patricio (2001): *La interpretación. El texto y sus fronteras. Estudio de las interpretaciones críticas de los cuentos de Julio Cortázar*, UNED, Madrid.
- JOHANSSON, Patrik (2005): «De la letra al espíritu. La literatura prehispánica en el manuscrito y más allá del manuscrito», *Literatura mexicana*, vol. XVI, nº2, UNAM, México, pp. 7-27. Disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/3582/358241846001.pdf>.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel (1966): *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*, Universidad Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Históricas, México.

MARTA CURESES DE LA VEGA

MORALES, Ana María (2008): «Identidad y alteridad: Del mito prehispánico al cuento fantástico», *Hipertexto* 7, Invierno 2008, UNAM, México; pp. 68-76. Texto completo, <https://www.utrgv.edu/hipertexto/files/documents/articles/hipertexto-07/ana-morales.pdf>. Consultado 22 abril 2022.

MUNDO LO, SARA DE (1985): *Julio Cortázar: His Works and his Critics. A Bibliography*, Urbana, Illinois, Albatros.

MUÑOZ CAMARGO, DIEGO (1975): *Historia de la República de la ciudad de Tlaxcala*, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, México.

SAHAGÚN, FRAY BERNARDINO DE (1989): *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Porrúa, México.

SOUSTELLE, Jacques (1956): *La vie quotidienne des aztèques à la veille de la conquête espagnole*, Librairie Hachette, París.

TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, París.

VÁZQUEZ, María Esther (1977): *Borges: imágenes, memorias, diálogos*, Monte Ávila Editores, Caracas, Venezuela.

VAX, Louis (1965): *La séduction de l'étrange*, Quadrige-Presses universitaires de France, París.

VAX, Louis (1981): *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Taurus, Madrid.