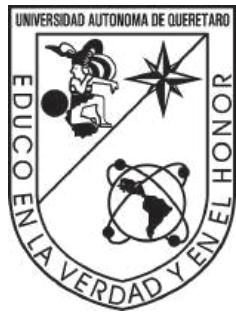


2025

“Se desatornillaba las piernas y volaba con sus alas de petate”:
sinccretismo y transformaciones de la bruja *mometzcopinqui*

Ana Karen
Valenzuela Camacho



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Lenguas y Letras

“Se desatornillaba las piernas y volaba con sus alas de petate”:
sinccretismo y transformaciones de la bruja *mometzcopinqui*

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Licenciada en
Lenguas Modernas en Español

Presenta:

Ana Karen Valenzuela Camacho

Santiago de Querétaro, Queretaro, a 12 de marzo de 2025

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciatario no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciatario.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



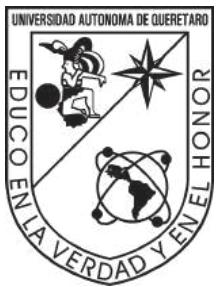
SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Lenguas y Letras
Licenciatura en Lenguas Modernas en Español

“Se desatornillaba las piernas y volaba con sus alas de petate”: sincretismo y transformaciones de la bruja *mometzcopinqui*

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Licenciada en Lenguas Modernas en Español

Presenta:
Ana Karen Valenzuela Camacho

Dirigida por:
Dra. Silvia Ruiz Tresgallo

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
12 de marzo de 2025
México

Resumen

“Se desatornillaba las piernas y volaba con sus alas de petate”: sincretismo y transformaciones de la bruja *mometzcopinqui*

Este proyecto tiene como objetivo analizar las transformaciones de las que la *mometzcopinqui*, una representación femenina de la mitología azteca calificada como “hechicera” por los cronistas peninsulares, ha sido objeto a lo largo de la historia. Para ello, se realizó un corpus de las apariciones de esta criatura en distintos formatos —crónicas coloniales, procesos inquisitoriales, investigaciones de corte académico, literatura oral, canciones, cuentos contemporáneos e imágenes—, que abarca desde el siglo XVI hasta el XXI. Este trabajo aborda a la *mometzcopinqui* en tanto figura construida y demonizada a partir del sincretismo religioso y cultural ocurrido en México durante la colonia, y detalla cómo, a través de este proceso, la *mometzcopinqui* se convirtió en piedra angular para la conceptualización del arquetipo de la bruja en México. Para realizar este análisis se recurre a los planteamientos teóricos de Jeffrey Jerome Cohen (“Cultura de lo monstruoso”, 1996) sobre la monstruosidad, y los de Silvia Federici (*Calibán y la bruja*, 2021 [2004]; *Brujas, caza de brujas y mujeres*, 2022 [2021]) sobre la construcción de la bruja. A partir de estos postulados, sumados a la propuesta del compostismo de Donna Haraway (2019 [2016]) y el feminismo posthumano establecido por Rosi Braidotti (2022 [2021]), se explora la reapropiación de esta figura, presente en dos cuentos de escritoras mexicanas, “Mometzcopinqui” (2014) de Paola Klug y “Bolas de fuego” (2019 [2012]) de Carmen Leñero. El análisis de estas obras destaca cómo las narradoras contemporáneas reescriben a este personaje desde perspectivas afines al feminismo y los estudios de género para realizar una crítica a la cultura patriarcal y colonial.

Palabras clave: bruja, estudios de género, *mometzcopinqui*, monstruosidad, sincretismo

Abstract

“She Would Unscrew Her Legs and Fly with Her *Peteate* Wings”: Syncretism and Transformations of the *Mometzcopinqui* Witch

The objective of this project is to analyze the transformations that *mometzcopinqui* has experimented throughout history. *Mometzcopinqui* is a female icon from Aztec mythology that was catalogued and interpreted as a type of ‘sorceress’ by peninsular chroniclers. The corpus of this thesis includes the manifestations of this creature in different sources—such as colonial chronicles, Inquisitorial trials, oral traditions, songs, contemporary short stories and images—spanning from the 16th to the 21st century. This work addresses *mometzcopinqui* as a figure built and demonized based on the cultural and religious syncretism that took place in Mexico during the Colonial Period. This project proposes that *mometzcopinqui* became crucial part of the witch archetype in Mexico. The theoretical approach is two folded. On the one hand, Jeffrey Jerome Cohen’s research on monstrosity (‘Monster Theory’, 1996), and Silvia Federici’s stance on the construction of the witch (*Caliban and the Witch*, 2021 [2004]; *Witches, Witch-Hunting and Women*, 2022 [2021]) are relevant sources that provide a perspective of analysis related to culture and history. On the other hand, Donna Haraway’s (2019 [2016]) compostist theory and the posthuman feminism established by Rosi Braidotti (2022 [2021]), pave the way to explore the reappropriation of this figure by Mexican women writers of the 21st century. The analysis of these works highlights how contemporary female authors rewrite this character from perspectives aligned with feminism and gender studies to create a critique on patriarchal and colonial culture.

Keywords: witch, gender studies, *mometzcopinqui*, monstrosity, syncretism

*A mis padres,
Teresa Camacho
y Olegario Valenzuela*

*A mi abuelo,
José Camacho*

Agradecimientos

Quiero agradecer, principalmente, a mis padres, Olegario Valenzuela y Teresa Camacho, sin cuyo apoyo constante este proyecto no hubiera sido posible. A mi papá, por haberme enseñado la magia de la literatura y la mitología, y a mi mamá, por haberme presentado a la “bruja guajolota”. A mi hermana, Laura Valenzuela, por su escucha y compañía. A la doctora Silvia Ruiz Tresgallo, quien creyó en este trabajo desde que era sólo una idea y quien me inspiró a abordar la figura de la bruja desde la investigación literaria. A Aixa Sanchez, quien me escuchó leer y hablar de brujas durante incontables horas. Al doctor Enrique Brito y al doctor Ramón Jiménez, por su accesibilidad para responder mis preguntas y su generosidad al compartir referencias bibliográficas. A la doctora Carmen Espinosa y al maestro David García, quienes me ayudaron a responder algunas interrogantes sobre el uso del *Magnificat* en la tradición mexicana. A la maestra Irla Élida Vargas del Ángel, por su oportuna ayuda con la traducción de la terminación -qui en *mometzcopinqui*. A Jazmín García Vázquez, por preguntar “¿Sigues trabajando en eso de las brujas?” y por sus recomendaciones de lecturas. A Elisa Camps, Luz Ledesma y Lu Rábago, por sus palabras de aliento a lo largo de éste y otros procesos escriturales. A Cristina Urbiola, por su apoyo y acompañamiento incondicional, no sólo en el ámbito académico. A Emiliano Hotema, quien me hizo llegar todo tipo de referencias, desde compilaciones de tradición oral hasta podcasts. A Diana Trujillo, Naomi Palacios y María Fernanda Chacón por su interés en mi investigación y su disponibilidad para escucharme hablar al respecto. A Verónica Martínez, Greta Tello, Aranza Álvarez, Susana Corte y Mariana Barrón, por su amistad y confianza en mi trabajo.

Índice

Resumen	I
Abstract.....	II
Dedicatoria.....	III
Agradecimientos.....	IV
Índice	V
Índice de figuras	VI
Nota gramatical	VII
Introducción.....	1
I. “El cuerpo del monstruo es cultura pura”: por qué hablar de brujas en el siglo XXI	6
I.I. “El monstruo mora en las puertas de la diferencia”: la demonización de la otredad y la construcción de la bruja.....	7
I.II. “Espantos, maleficios y hechicerías”: la bruja en el Nuevo Mundo	14
I.III. “Somos brujas. Somos mujeres”: la reapropiación de la bruja desde el movimiento feminista.....	20
II. “Se desatornillaba las piernas y volaba con sus alas de petate”: un recorrido histórico por la construcción de la <i>mometzcopinqui</i>.....	24
II.I. “Y si fuese muger, sería hechizera de aquellas que se llaman <i>mometzcopinque</i> ”: la <i>mometzcopinqui</i> en el México prehispánico.....	25
II.II. “Vuelan como guajolotes, como lumbre”: de la <i>mometzcopinqui</i> y la <i>tlahuelpuchi</i> prehispánicas a la bruja tradicional mexicana.....	36
II.III. “Que dicen que se quita sus patas y se pone sus alas”: la pervivencia de la <i>mometzcopinqui</i> y de la <i>tlahuelpuchi</i> en la bruja tradicional mexicana.....	43
III. El “macabro legado”: la revitalización de la <i>mometzcopinqui</i> y la <i>tlahuelpuchi</i> en el México del siglo XXI	60
III.I. Alas de guajolote: el vuelo de la <i>mometzcopinqui</i> por el arte contemporáneo	62
III.II. Bola de fuego: la luz de la <i>tlahuelpuchi</i> en la literatura y el activismo contemporáneo	77
IV. La reescritura de la “hechicera” prehispánica: reapropiación feminista y anticolonial de la bruja en “Mometzcopinqui” de Paola Klug	85
V. La construcción de una bruja mexicana moderna: la maga <i>Mometzcopinqui</i> como palimpsesto en “Bolas de fuego” de Carmen Leñero.....	106
Conclusión.....	133
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	138

Índice de figuras

Figura I. “Mometzcopinqui”, <i>Balam Tzibtah</i> (2014). Shequel se muestra segura de sí misma y de su poder.....	68
Figura II. “Mometzcopinqui, los pies de la bruja”, Milka LoLo (2021). La bruja, desprendida de sus piernas, luce pensativa, en una posición de ocultamiento.....	70
Figura III. “Mometzcopinqui 1”, <i>J. Ortega</i> (2021). La mujer resiste su magia, representada por el tul.....	73
Figura IV. “Mometzcopinqui 2”, <i>J. Ortega</i> (2021). La mujer explora su magia en la clandestinidad	73
Figura V. “Mometzcopinqui 3”, <i>J. Ortega</i> (2021). La exploración continua, ahora abiertamente.	73
Figura VI. “Mometzcopinqui 4”, <i>J. Ortega</i> (2021). La mujer se muestra envuelta en su magia.	73
Figura VII. “Mometzcopinqui 5”, <i>J. Ortega</i> (2021). La mujer aleja la magia de sí.	74
Figura VIII. “Mometzcopinqui 6”, <i>J. Ortega</i> (2021). La mujer no está envuelta en su magia. .	74
Figura IX. “Mometzcopinqui 7”, <i>J. Ortega</i> (2021). La mujer, transformada, demuestra aceptación de su magia y control sobre su cuerpo.	74
Figura X. <i>Venus de Tamtoc</i> (2020). <i>Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)</i> . La escultura muestra la estatua de tamaño natural de una mujer con múltiples escarificaciones en el cuerpo.....	86
Figura XI. Escudo de Zinacantepec, representado por el glifo de ‘murciélagos’ sobre el glifo de ‘cerro’	89
Figura XII. “Itzpapalotl”, <i>P. Klug</i> (2022). La diosa porta un quexquemetl con patrones que asemejan a las polillas, enfatizando el vínculo que tiene con estos animales.....	93
Figura XIII. <i>Ofrendas de sangre con espinas de maguey</i> (1988), <i>S. Sugiyama</i> . Se aprecian cinco espinas de maguey cortadas por mitad frente a un sacerdote. Este mural ejemplifica la punción con hojas de maguey como práctica de autosacrificio.....	100

Nota gramatical

En este trabajo no se escribió el acento ortográfico en las palabras nahuas por no corresponder a las reglas gramaticales de esta lengua. La norma general de la pronunciación en náhuatl es que las palabras son graves. De igual forma, no se agregó -s para pluralizar las palabras de origen nahua, sino que se señala la pluralización únicamente con los artículos en español. Se conservó el acento y la -s sólo en el caso de las citas. En cuanto a la protagonista del proyecto, se prefirió la hispanización *mometzcopinqui*, pese a que *mometzcopinque* también es aceptada.

Introducción

La bruja es una figura ubicua en la cultura. Sea en las versiones escritas o animadas de los cuentos de hadas, en la tradición oral, en las películas de terror o en los libros de historia, la bruja reaparece, una y otra vez, haciendo gala de su habilidad transmutadora. En ese sentido, la existencia de esta criatura, tanto en el imaginario como en la realidad, se muestra acorde con el comportamiento de los monstruos, que siempre escapan para rematerializarse en otra narración, en otro momento histórico. En cuanto a su presencia en el folclor o en las obras artísticas, resultaría fácil catalogar a la bruja simplemente como producto de la imaginación. Empero, este ser ostenta el dudoso privilegio de haber trascendido las fronteras ficticias al inspirar un suceso histórico conocido como la caza de brujas. Durante este periodo, mujeres de carne y hueso, sin ninguna habilidad mágica, fueron perseguidas, torturadas y asesinadas por miles. Por este motivo, es imposible pretender analizar a la bruja, sea en el ámbito de la imaginación o de la realidad, sin recurrir a la perspectiva de género.

Para mí, un acercamiento con este ente folclórico que, si bien no fue el primero, sí fue uno de los más relevantes, sucedió en las historias de mi madre. Cuando era niña, llegué a escucharla hablar sobre una mujer de su pueblo natal, quien, se decía, por las noches se desprendía de sus piernas, las escondía bajo el fogón, y volaba, convertida en guajolote. En ese momento, la diferencia entre mito y leyenda no era clara para mí, pues, en mi infantil entendimiento, ambos eran relatos ficticios creados con el propósito de explicar un suceso que resultaba incomprensible. No obstante, en cierta medida presentía que, a pesar de sus similitudes con las narraciones de héroes griegos y dioses egipcios, las historias de brujas de mi madre o la leyenda del Pozo Meléndez y los avistamientos de duendes que contaba mi abuelo, no eran, exactamente, la misma cosa. En el caso de la “bruja guajolota”, una pista importante era que, a diferencia de las lejanas hechiceras de mis libros de mitología, como Circe o Isis, ésta tenía el nombre de una vecina conocida.

Con el tiempo, aprendí a apreciar a la tradición oral por derecho propio, como un ente separado e individual, aunque relacionado con la mitología. Mientras más leía al respecto, me di cuenta de que muchas otras brujas mexicanas compartían la habilidad de desprenderse de las extremidades inferiores y que, como la mujer en las historias de mi madre, solían esconderlas bajo el brasero. De igual forma, aunque algunas leyendas mencionaban las transformaciones en gatos

negros de las historias europeas, en la oralidad mexicana lo que más abundaba eran ejemplos de brujas que se convertían en guajolotes, tecolotes o bolas de fuego. En ese entonces, no me cuestioné la diferencia en los atributos o el quehacer de los monstruos, simplemente lo asumí parte del amplio abanico de versiones que caracteriza a la tradición popular.

Sin embargo, grande fue mi sorpresa al descubrir, mientras leía sobre monstruos de la mitología azteca, a una “hechicera” cuyo nombre era traducido como “a la que arrancaron las piernas” (López Austin, 1967). Inmediatamente, pensé en las historias sobre la “bruja guajolota” que había escuchado de mi madre y en incontables otras leyendas con las que me había cruzado a lo largo de los años. De pronto, la línea entre la *mometzcopinqui* de la tradición prehispánica y la bruja que yo conocía se me revelaba clara y maravillosa: el desprendimiento de las piernas mantenía vigente en la oralidad un elemento de una criatura cuyo nombre había desaparecido del imaginario colectivo. Así, aunque en la tradición oral nadie habría dicho “mi vecina es una *mometzcopinqui*” y aunque a mí misma me costaba trabajo pronunciar ese nombre, no es difícil encontrar testimonios orales, videos de terror o leyendas hechas tradición escrita en donde la bruja se “chispa” las piernas y se convierte en guajolote.

Una vez establecido eso, fue imposible no preguntarme qué otros rasgos de la bruja tradicional mexicana existían en la oralidad como herencia del sustrato indígena. ¿Estaba el desprendimiento de las piernas relacionado con la transfiguración en guajolote? ¿Era la metamorfosis en bola de fuego parte del imaginario de la *mometzcopinqui* azteca? ¿De dónde surgía el consenso de que las brujas dejaban la “mollera sumida” a sus víctimas? ¿Por qué se utilizaban los cuchillos en cruz tanto para ahuyentar a la bruja mexicana como para repeler al Trauco chileno? De esta forma, al principio sólo para satisfacer mi propia curiosidad, comencé a indagar en la historia de la *mometzcopinqui*, con lo que nuevas líneas y parentescos mitológicos creados a partir del sincretismo se volvieron evidentes y deslumbrantes.

Mientras investigaba al respecto, me encontré con que muchos más elementos prehispánicos de los que había creído inicialmente sobreviven en la oralidad mexicana, aunque transformados. De igual forma, di con cuentos escritos por autoras contemporáneas en donde se recuperaba la figura de la *mometzcopinqui*, y no sólo se incluían sus atributos en la narración como las características de una “bruja”, sino que, además, se rescataba el nombre indígena de la criatura. Este hallazgo dio origen a nuevas preguntas. ¿Por qué las escritoras mexicanas del siglo XXI incluían en sus narrativas a un ente que parecía extinto en el imaginario? ¿Cómo estaban las

reescrituras de la *mometzcopinqui* relacionadas con las resignificaciones feministas del término *bruja*? ¿Había, en el rescate de la figura de la *mometzcopinqui*, una intersección entre la reivindicación feminista de una palabra utilizada para justificar la persecución de mujeres inocentes y el rescate de las prácticas indígenas demonizadas durante el periodo virreinal? ¿Era posible rastrear las transformaciones que la *mometzcopinqui* había tenido en el imaginario popular?

Todas estas inquisiciones azuzaron mi gravitación hacia la bruja guajolota, cuanto más, pues ésta se encontraba en el cruce de dos temas que me han fascinado desde siempre: la mitología y la literatura. Por supuesto, de la misma manera en que ya había sucedido antes, mientras más rebuscaba en la historia de la *mometzcopinqui* tratando de responder mis preguntas, nuevas inquietudes surgían para suplir las que habían quedado resueltas. No obstante, para mí, ése siempre ha sido el atractivo de la mitología y, ahora, de la investigación. Es una madeja de hilo que se desenreda poco a poco y que, cada vez que crees haberla desenredado completamente, te sorprende con una nueva sinuosidad, un nuevo enredo, una nueva interrogante para la que no tienes respuesta. Así pues, este proyecto es el resultado de la intersección entre mi interés en la mitología y la tradición oral, mi preocupación por la perspectiva de género en la historia y mi pasión por la literatura. A lo largo de los siguientes cinco capítulos, intento responder las cuestiones anteriormente planteadas y otras más en torno a la *mometzcopinqui*, en primera instancia, y a la bruja tradicional mexicana, en segundo lugar.

En el primer capítulo, «“El cuerpo del monstruo es cultura pura”: por qué hablar de brujas en el siglo XXI», abordo al monstruo como un constructo cultural a partir de los postulados propuestos por Jeffrey Jerome Cohen (1996). Con base en ellos, retomo a la bruja, en tanto figura histórica y arquetipo folclórico. En cuanto a la primera, realizo un recorrido histórico sobre la creación de la bruja, cuyo propósito inicial era demonizar los saberes femeninos y el cuerpo de la mujer en sí mismo, hecho que tuvo su culmen con la caza de brujas. Sobre el segundo, menciono a la figura de la bruja desde el folclorismo, pues este arquetipo se encuentra presente en el imaginario de innúmeras culturas, como una criatura femenina utilizada para explicar una amplia variedad de males, principalmente, la muerte de cuna. En la última parte de este capítulo, profundizo en la reapropiación de la palabra “bruja” desde el movimiento feminista. Como resultado de esta resignificación, un término construido con el fin de demonizar a la mujer se ha convertido, en la época contemporánea, en un símbolo de resistencia y coraje.

En el capítulo II, «“Se desatornillaba las piernas y volaba con sus alas de petate”: un recorrido histórico por la construcción de la *mometzcopinqui*», abordo a esta criatura de la mitología azteca a partir de las fuentes virreinales. En esta sección, establezco cómo el imaginario de la *mometzcopinqui* y el de la *tlahuelpuchi*, sumados al de la bruja europea, dieron origen a lo que, en la actualidad, se conoce como la bruja tradicional mexicana. De esta forma, englobados bajo el término paraguas de “bruja”, atributos de ambas criaturas prehispánicas perviven en la tradición oral y escrita del actual México. Para demostrar esto, recurri a procesos inquisitoriales, testimonios de la oralidad y ejemplos de la literatura. En esta sección exploró cómo, tanto las características como los métodos de protección en contra de la bruja mexicana son el resultado del síncretismo cultural iniciado durante la época virreinal y continuado en el México independiente.

En el capítulo III, «El “macabro legado”: la revitalización de la *mometzcopinqui* y la *tlahuelpuchi* en el México del siglo XXI», examino las reapariciones de estas dos criaturas a través de un corpus que incluye ejemplos del arte y el activismo. En esta sección, rastreo las reescrituras de estos seres en el arte mexicano contemporáneo y demuestro que los artistas, particularmente las escritoras, muestran interés por la revitalización de la *mometzcopinqui* y la *tlahuelpuchi* en el imaginario colectivo y la cultura popular. Dado que los nombres prehispánicos de estas criaturas han desaparecido de la tradición oral, su recuperación en las obras de artistas coetáneas conlleva una clara intención de rescate de la tradición indígena. Como tal, los cuentos y pinturas en donde la *mometzcopinqui* y la *tlahuelpuchi* son protagonistas buscan la difusión y, en muchos casos, la reivindicación, de los saberes y prácticas de los pueblos originarios.

Por su parte, tanto el capítulo IV como el capítulo V profundizan en dos ejemplos de la literatura mexicana contemporánea en donde la *mometzcopinqui* es protagonista. Analizo ambos cuentos de acuerdo con la propuesta del compostismo de Donna Haraway (2019 [2016]) y el feminismo posthumano establecido por Rosi Braidotti (2022 [2021]). A partir de los cuentos de dos escritoras, Paola Klug y Carmen Leñero, exploró las reappropriaciones de la figura de la bruja, encarnada en la *mometzcopinqui*, y analizo la forma en que la literatura mexicana, siguiendo el ejemplo de otras tradiciones, recupera y resignifica a este personaje. En consecuencia, la *mometzcopinqui* aparece, aquí, convertida en muestra de resistencia y valentía, sin las atribuciones negativas con las que la bruja ha cargado históricamente.

El capítulo IV, «La reescritura de la “hechicera” prehispánica: reappropriación feminista y anticolonial de la bruja en “Mometzcopinqui” de Paola Klug», sigue la historia de Shequel, una

mometzcopinqui que sobrevive al abandono de su pueblo y aprende a controlar sus poderes con la ayuda de unos seres llamados “espíritus azules”. Gracias a ello, Shequel se vuelve la gobernante de la Ciudad de las Nubes de Agua, lo que le permite crear un nuevo futuro para otras hechiceras y para las mujeres en general, incluso las que no son practicantes de magia. Si bien el reinado de la hechicera se ve interrumpido violentamente con la llegada de los “hombres del sol” —quienes representan a los conquistadores españoles—, a través de este esbozo de una nueva posibilidad de existencia, la figura de la *mometzcopinqui* se convierte en reivindicadora de los saberes de los pueblos originarios, tomando una postura decididamente antipatriarcal y anticolonial.

Finalmente, en el capítulo V, «La construcción de una bruja mexicana moderna: la maga *Mometzcopinqui* como palimpsesto en “Bolas de fuego” de Carmen Leñero», examino la representación de esta hechicera en un cuento infantil. En este texto, Bruni y su hermana se descubren a sí mismas como brujas después de leer un extraño recetario que toman de casa de su abuela. La narrativa de Leñero establece a la brujería como un conocimiento transmitido de generación en generación por línea femenina, lo que lo convierte en un legado intergeneracional e interseccional (Crenshaw, 1989). Así pues, aunque en el cuento de Leñero la bruja no es reivindicada en la misma medida que en el de Klug, sí es resemantizada como un ejemplo de búsqueda de agencia y autarquía, acorde con las resignificaciones modernas de esta figura en otras latitudes.

A través de esta investigación, busco registrar y explicar las transfiguraciones de las que la *mometzcopinqui* ha sido objeto a lo largo de la historia. Asimismo, pretendo que este trabajo sirva como un punto de partida en la comprensión de la bruja tradicional mexicana, particularmente en lo que concierne a los orígenes de sus atributos. Al analizar las partes que conforman al personaje folclórico, mi intención es poner énfasis en que esta criatura, al igual que la identidad mexicana, es fruto del mestizaje cultural. La *mometzcopinqui*, tanto en sus apariciones en las fuentes coloniales, como en sus reescrituras en el arte actual, narra una historia de metamorfosis, aculturación, resignificación y, sobre todo, resistencia. Las distintas encarnaciones de esta figura, desde sus apariciones en la oralidad de la cultura azteca hasta su resignificación en la escritura de narradoras mexicanas contemporáneas, han demostrado un gran poder de transmutación y resiliencia, cualidades que exploraré en las siguientes páginas.

I. “El cuerpo del monstruo es cultura pura”: por qué hablar de brujas en el siglo XXI

El monstruo es un producto cultural sobre cuyo cuerpo se codifican las normas a seguir en un momento y espacio específico. Es a través del monstruo que se instruye a los miembros de una comunidad determinada sobre los límites que no deben cruzarse, las fronteras que existen con el propósito de “proTEGER” a los integrantes del grupo. Los niños bien portados se van a la cama temprano y obedecen a sus padres (porque, si no, viene el Coco, y se los lleva o, directamente, se los come). Los hombres de bien no salen a beber ni frecuentan los caminos poco transitados por la noche (porque, si no, corren el riesgo de que se les aparezca la Matlacihua o la Siguanaba o la Cihuatatayota, y les dé un susto). Las mujeres de bien no dedican su tiempo al cotilleo, se muestran recatadas y devotas (porque, si no, bien puede asumirse que son brujas, y una acusación como ésa siempre va acompañada del correspondiente castigo). Así pues, el monstruo ejemplifica los comportamientos “indeseables” dentro de una sociedad dada y, al mismo tiempo, hace de relato cautelar, mostrando la sanción que se impondrá sobre aquéllos que se atrevan a transgredir los límites.

Indudablemente, la representación del monstruo femenino por excelencia es la bruja. A partir de la demonización de los saberes y del cuerpo femenino mismo, la construcción de la figura de la bruja sirvió para justificar la persecución, prisión, tortura, exilio y asesinato de miles de mujeres en Europa y América entre los siglos XV y XVIII en un acontecimiento histórico conocido como cacería de brujas. Puede parecer que este fenómeno fue producto de la mera superstición de la época. Sin embargo, como siempre sucede con aquello codificado como “monstruoso”, en realidad se trató de un proceso calculado durante el cual las características consideradas indeseables fueron inscritas en el cuerpo del monstruo para ser debidamente repudiadas, perseguidas y erradicadas. En este capítulo, se abordará a la bruja en tanto figura histórica y folclórica. Finalmente, se hará mención de la reapropiación feminista de este término desde el activismo y el arte.

I.I. “El monstruo mora en las puertas de la diferencia”: la demonización de la otredad y la construcción de la bruja

A primera vista, puede parecer que los términos “monstruo” o “bruja” forman parte únicamente del campo semántico de la imaginación y la fantasía. Se trata de personajes de cuentos infantiles y películas animadas, simples historias con las que pasar el rato o entretener a los más pequeños de la casa. Si bien todos han escuchado hablar del Coco, la Llorona o algún engendro semejante, se espera que, pasada cierta edad, se comprenda que estas criaturas no son reales y, por tanto, se asuma que las historias donde aparecen son meros relatos ficticios. Es cierto que la existencia de fantasmas o sirenas no ha sido científicamente probada; no obstante, la irrealidad material de estos seres no demerita sus manifestaciones en el imaginario colectivo. Para muestra, basta con describir a una bruja como un ser de pequeña estatura, con cola de pescado en lugar de piernas y un puntiagudo gorro rojo. Si la inexistencia material de estas criaturas fuera también inexistencia en el imaginario, no importaría que las características de una fueran intercambiadas por las de otra. Empero, cualquiera reconocerá que el personaje recién descrito no es una bruja, pues este término conlleva un determinado bagaje sobre el aspecto, las habilidades y el comportamiento de la criatura en cuestión.

En segundo lugar, más allá de la presencia folclórica, es innegable que ciertas criaturas que hoy pueblan la mitología universal en algún punto fueron entendidas como reales. Por tanto, aunque en la actualidad la mayoría de las personas negaría creer en hombres lobo, brujas o *changelings*, estos seres fueron considerados existentes en determinados momentos históricos. Como resultado de ello, personas que, por supuesto, eran inocentes, fueron perseguidas, torturadas y, en muchos casos, exiliadas o asesinadas, con base en acusaciones de este tipo, todo ello amparado por diversos organismos judiciales de la época. Aunque los casos de juicios en contra de personas acusadas de practicar la brujería o de ser licántropos son tristemente célebres, menos conocido es el caso de los *changelings*.

Estas criaturas, también referidas como “niños cambiados” son seres pertenecientes a diversos folclores europeos como el escandinavo, el irlandés y el asturiano. De acuerdo con la leyenda, se trata del hijo de un hada, trol o alguna otra criatura sobrenatural que es dejado como sustituto en el lugar de un bebé mortal, de ahí su nombre (Walker, 1988). Se creía que la manera de convencer a la madre hada o trol de devolver al infante humano era tratar al *changeling* con

crueldad, flagelándolo, sumergiéndolo en cuerpos de agua o incluso metiéndolo a un horno caliente. Esta creencia fue utilizada, deliberadamente o no, para encubrir y justificar casos de infanticidio y, por lo menos en una ocasión, de feminicidio (Silver, 1999). Investigadores contemporáneos han propuesto que esta leyenda pretendía dilucidar el nacimiento de bebés con algún tipo de deformidad física o discapacidad, como espina bífida, síndrome de Down, parálisis cerebral, autismo, entre otras. Así, al convertir retóricamente a las personas discapacitadas en “monstruos” se explicaba el rechazo que los propios padres experimentaban por estos niños y se justificaba el ejercicio de violencia en contra de ellos, pues ponerlos en peligro era la principal recomendación para que la entidad mágica devolviera al infante original.

De igual forma, al ser el folclore parte de la expresión cultural de un pueblo, el tipo de monstruos que produce y las características, tanto aspectuales como actitudinales que atribuye a estos seres, permite indagar el posicionamiento del *statu quo* en contextos específicos. Como señala Jeffrey Jerome Cohen, es imposible interpretar un monstruo, brotado de y mantenido por la tradición de un pueblo, sin tomar en cuenta a la comunidad humana de la que ha surgido. En su artículo “Cultura de lo monstruoso (siete tesis)” (1996), el investigador afirma que “El cuerpo monstruoso es cultura pura. Un constructo y una proyección, el monstruo existe sólo para ser leído: el *monstrum* es, etimológicamente, ‘aquel que revela’, ‘aquel que advierte’, un glifo que busca ser hierofante”¹ (p. 4). A partir de esta conceptualización de lo que el monstruo representa, el académico explica que los monstruos “deben ser examinados dentro de la intrincada matriz de relaciones (social, cultural y literaria-histórica) que los genera” (p. 5), puesto que las criaturas que conforman el imaginario colectivo no se materializan en el folclore de manera gratuita o banal.

Por medio de los siete preceptos² que desarrolla en su artículo, Cohen sostiene que el monstruo es un producto cultural cuyo fin es ejercer control sobre una comunidad. El monstruo cumple, esencialmente, dos propósitos. En primer lugar, exemplifica los comportamientos que se esperan de los miembros de determinado grupo al encarnar lo que no es permisible y deber ser, por tanto, perseguido y erradicado. En segundo lugar, el monstruo “vigila las fronteras de lo posible”, puesto que “[a]venturarse fuera de [la] geografía oficial es arriesgarse a sufrir un ataque

¹ Original en inglés. Todas las citas provenientes de este artículo fueron traducidas por la autora del presente trabajo.

² Las siete tesis de lo monstruoso propuestas por Cohen son: I. el cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural; II. el monstruo siempre escapa; III. el monstruo es el heraldo de la crisis de categoría; IV. el monstruo mora en las puertas de la diferencia; V. el monstruo vigila las fronteras de lo posible; VI. el miedo al monstruo es en realidad un tipo de deseo; y VII. el monstruo habita en el umbral de la transformación.

por parte de los monstruos que patrullan la frontera o (peor) a convertirse en uno de ellos” (p. 12). Así pues, el monstruo es un comodín sobre cuyo cuerpo se inscriben los temores, preocupaciones, prejuicios y tabúes de una sociedad en determinado momento histórico. La criatura cumple su función, pues “previene la movilidad (intelectual, geográfica o sexual), delimitando los escapes sociales en los cuales los cuerpos privados pueden moverse” (p. 12). Paralelamente, el mismo engendro permite indagar, también, en las fantasías, deseos y ambiciones de esa sociedad, pues representa todo aquello que no le está permitido llevar a cabo, pero que, sin embargo, anhela.

La construcción del monstruo permite, además, encarnar el objeto del desprecio en un sujeto deshumanizado. Por definición, el monstruo es un otro ontológico, un ser abyecto e irredimible, cuya naturaleza bestial coloca en peligro a toda la comunidad, por lo que su presencia debe ser combatida y aniquilada. Para Cohen, “el monstruo es la diferencia hecha carne, venida a habitar entre nosotros” (p. 7). Por este motivo, “[c]ualquier tipo de alteridad puede ser inscrita por medio (construida a través) del cuerpo monstruoso, aunque la mayor parte de la diferencia monstruosa suele ser cultural, política, racial, económica, sexual” (p. 7). De esta forma, el autor explica que la confección de un monstruo a partir de un grupo o pensamiento contrario sirve para fundamentar y justificar la hostilidad, tortura y violencia ejercida en su contra, puesto que no se trata de seres humanos, sino de monstruos, peligros latentes para la comunidad.

Esta conceptualización del monstruo se relaciona con la definición del “chivo expiatorio” propuesta por René Girard. En su libro del mismo nombre, el filósofo francés toma el concepto de un animal sacrificial de la tradición hebrea y lo utiliza para señalar cómo, a lo largo de la historia, se ha responsabilizado de toda suerte de cosas a personas o grupos de personas, sin importar que fueran inocentes, con tal de demonizar a estos colectivos y eximir a los verdaderos culpables. Ejemplos destacados de este fenómeno son los judíos y las mujeres acusadas de brujería, a quienes se les ha achacado la propagación de plagas, el envenenamiento de los ríos, el asesinato y canibalización de niños cristianos, entre otras atrocidades reales o inventadas (Girard, 1986 [1982]; Federici 2021 [2004]). Al personificar los males de una sociedad en un individuo o comunidad determinada se los convierte retóricamente en monstruos y se difunde la narrativa de que, para restaurar la paz y la seguridad del resto de la sociedad, es necesaria la expulsión o erradicación de estos sujetos. De esta forma, todo ejercicio de violencia en su contra queda justificada.

La figura de la bruja, personaje mitológico e histórico que interesa al presente estudio, es el ejemplo idóneo del chivo expiatorio analizado por Girard y de las diferencias descritas por

Cohen encarnadas en el cuerpo de la mujer, convertido en cuerpo monstruoso. En su *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Sebastián de Covarrubias define esta criatura de la siguiente manera: “Bruxa, bruxo, cierto género de gente perdida y endiablada que, perdido el temor a Dios, ofrecen sus cuerpos y sus almas al demonio a trueco de una libertad viciosa y libidinosa” (1611, p. 153, columna 2). Estas pocas palabras bastan para identificar que, en el terreno de la legalidad, más allá de si se creía o no que los acusados verdaderamente poseían poderes sobrenaturales, la bruja personificaba la preocupación de que se llevaran a cabo prácticas religiosas no ortodoxas (otredad religiosa y cultural). La brujería es, por definición, una herejía, en tanto que hace falta realizar el pacto diabólico, y, además, es un crimen de lesa majestad (Federici 2021 [2004]), puesto que atenta contra el Estado y la religión predominante, la cristiana (otredad política).

Sumado a esto, es importante destacar que la brujería era entendida, sobre todo, como un crimen femenino (otredad sexual). Acerca de la definición de Covarrubias, Silvia Ruiz Tresgallo encuentra que “El autor coloca el femenino antes que el masculino, en este caso no para priorizar a la mujer sino más bien para indicar que las féminas, debido a su supuesta debilidad natural, eran más dadas a ser siervas del maligno” (2022, p. 9). El mismo lexicógrafo concede este señalamiento en su texto, al decir que “Hase de advertir que, aunque los hombres han dado y dan en este vicio y maldad, son más ordinarias las mujeres, por la ligereza y fragilidad que en ellas suele reinar; y es más ordinario tratar de esta materia bajo del nombre de bruxa que de bruxo” (1611, p. 154, columna 1). Si bien Covarrubias admite el término en masculino para referir a un hombre que hubiera realizado el contrato demoníaco, otros, como fray Martín de Castañega, consideraban que los vocablos debían aplicarse distintamente según el sexo del infractor:

los hechizos que los hombres hazen atribúyense a alguna sciencia o arte, y llámalos el vulgo nigrománticos, y no los llaman bruxos [...]. Mas las mugeres, como no tienen escusa por alguna arte o ciencia, nunca las llaman nigrománticas, salvo megas, bruxas, hechizeras, xorguinas o adevinas. (2020 [1529], p. 360)

Así pues, en el primer tratado de magia escrito en lengua romance, Castañega concede que tanto hombres como mujeres pueden realizar este tipo de proezas. No obstante, si son llevadas a cabo por un hombre, éstas adquieren un “carácter culto y respetable” (López Ridaura, 2017), por lo que los practicantes de magia merecen determinados títulos. Por otra parte, si una mujer está detrás de los actos mágicos, éstos se vuelven censurables y meritorios de castigo. Esta tradición, por

supuesto, no es nueva, pues ya en el tratado de brujería conocido como el *Martillo de las brujas* (Kramer y Sprenger, 1487), se habla al respecto. En este manual, que sirvió de guía en la cacería de brujas en Europa durante los siguientes siglos, los autores declaran no sólo que las mujeres, en general, son más propensas a ser seducidas por los poderes del Diablo, sino que, además, aquéllas que desempeñan ciertos oficios como la partería o la prostitución son las más peligrosas y reprochables. De esta forma, puede apreciarse cómo, desde meros diccionarios hasta manuales pensados para perseguir estos crímenes, la brujería se concibe como un delito primordialmente femenino que atenta contra la homogeneidad religiosa, la reproducción y el orden social al completo.

Por tanto, es imposible pretender analizar a esta criatura o al periodo histórico conocido como caza de brujas sin recurrir a la perspectiva de género. Se conoce como cacería o caza de brujas a un fenómeno ocurrido en Europa y sus colonias entre los siglos XV y XVIII, durante el cual se acusó, persiguió, torturó, enjuició, asesinó y/o exilió a un estimado de entre 100,000 y 200,000 personas (Federici, 2021 [2004]). Dependiendo del investigador a cargo, se calcula que entre el 60 y el 80% de los acusados de este crimen eran mujeres. Al estudiar este hecho debe tenerse una perspectiva interseccional (Crenshaw, 1989), pues se ha demostrado que la mayor parte de las víctimas eran mujeres pobres, discapacitadas o pertenecientes a una minoría racial (Ruiz Tresgallo, 2023), étnica o religiosa, que, además, carecían de una figura masculina que las protegiera, es decir, eran huérfanas, viudas o no tenían hijos que intercedieran por ellas (Federici, 2021 [2004]). Por este motivo, Silvia Ruiz Tresgallo (2022) sostiene que el término femigenocidio, acuñado por la antropóloga Rita Segato (2012), es aplicable a la cacería de brujas.

A pesar de que Cohen no profundiza de manera particular en la figura de la bruja en su ensayo, sí menciona el caso de las “brujas” de Salem como un ejemplo más de la otredad convertida en algo monstruoso para justificar el abuso ejercido en su contra. A este respecto, Cohen escribe “Entre las llamas vemos a las ancianas de Salem colgando, acusadas de haber tenido relaciones sexuales con el demonio negro. Sospechamos que murieron debido a que cruzaron una frontera diferente, una que prohíbe a las mujeres administrar propiedades y llevar vidas retraídas e independientes” (1996, p. 16). El caso de estas mujeres es un ejemplo de que la construcción de la figura de la bruja y la necesidad de organismos legales encargados de combatir los crímenes relacionados con la brujería no son sólo el fruto arbitrario de la superstición, sino, sobre todo, una campaña que buscaba ejercer control sobre la comunidad, particularmente sobre las mujeres.

Así pues, la figura de la bruja, que en la época actual es asumida como un mero villano de fábula, se revela como un personaje histórico cuya presencia en el imaginario, la cultura y la legalidad tuvo un impacto real en la vida de incontables personas. Evidentemente, las brujas no existieron en tanto mujeres con poderes mágicos; no obstante, como suele decirse, “la realidad supera la ficción”. En este caso, la cacería de brujas y las consecuencias de este acontecimiento contribuyeron a moldear el mundo como lo conocemos en la actualidad. Además, es de vital importancia destacar que, aunque la idea de la caza de brujas parece sacada del recóndito pasado de la humanidad, ésta fue, en realidad, producto de la época moderna, y sucedió a la par que el Renacimiento y el auge del humanismo. De igual forma, es de una encarecida urgencia señalar que, en determinados lugares, las hogueras de la persecución continúan encendidas. Como ha señalado Federici (2022 [2018]), en ciertas zonas de África, Asia y Papúa Nueva Guinea, las mujeres, particularmente las pobres y viudas (otredad sexual y económica), siguen siendo sometidas a la persecución, la tortura, el exilio y el asesinato.

Sin embargo, paralela a la realidad histórica de la bruja, se encuentra la realidad folclórica de ésta, la figura monstruosa que se construyó en Europa y América para justificar la violencia extrema ejercida en contra de mujeres reales, y que existe en el imaginario colectivo de innumerables otras culturas con distintos nombres. Más allá de las definiciones legales utilizadas por la Inquisición u otros órganos similares durante el periodo de la cacería de brujas, en el ámbito del folclorismo, éste es un arquetipo que reúne ciertas características que no son aleatorias. Se trata de mujeres, generalmente mayores, con supuestos poderes sobrenaturales a los que, dependiendo de la tradición, se accede a partir de la fecha u orden de nacimiento, del aprendizaje, o del pacto con una entidad más poderosa. Con frecuencia, estas criaturas poseen la capacidad de transmutarse completa o parcialmente en algún animal; lo hacen a voluntad propia, no como en el caso del hombre lobo o la *mulánima*. Tienden a ser entidades malignas que acechan al ser humano para alimentarse de él, particularmente de los infantes, consumiendo no siempre el cuerpo completo, sino, sobre todo, sangre, semen o “la energía vital”.

El arquetipo monstruoso de la bruja es bastante conocido y popular; no obstante, cabe mencionar que, aunque prácticamente todas las culturas presentan alguna figura mitológica que encaja dentro de este imaginario, no todas son iguales en cuanto a características físicas, psíquicas o actitudinales. Al ser los monstruos una fabricación que refleja los posicionamientos de una cultura, cada comunidad otorga a sus personajes folclóricos particularidades que los definen. Las

variantes dentro de los atributos del arquetipo brujeril van desde la razón por la que estas criaturas poseen poderes sobrenaturales hasta las metamorfosis que son capaces de generar. Asimismo, se especifica en cada caso las acciones distintivas que pueden llevar a cabo, así como los métodos de protección en contra de ellas, entre otros.

Así pues, si bien la bruja en tanto mujer que ha realizado el pacto diabólico y, como resultado, posee poderes sobrenaturales, no existió nunca, el abanico de otredades codificadas en este monstruo sí lo hicieron. Por tanto, en el contexto histórico, analizar las acusaciones hechas en contra de las víctimas de la caza de brujas revela los rasgos considerados “censurables”, la “diferencia hecha carne” (Cohen, p. 7) que se buscaba dominar y erradicar. Al hacer esto, la bruja evidencia su construcción como una metáfora creada con el propósito de justificar la persecución real y tangible de miles de seres humanos que encarnaban dichas diferencias. Por su parte, en el contexto folclórico, la ubicuidad y permanencia de esta figura en el imaginario colectivo, incluso en la época actual, invita a indagar cuáles son los rasgos “indeseables” que se encuentran encryptados en el nombre de la “bruja”. Después de todo, “el monstruo existe sólo para ser leído” (Cohen, p. 4) y, si la bruja sigue cobrando vida en las leyendas, en la tradición pictórica y audiovisual, en la literatura y en las pesadillas de la sociedad contemporánea, es porque no ha sido descifrada en su totalidad.

I.II. “Espantos, maleficios y hechicerías”: la bruja en el Nuevo Mundo

En la sección anterior se abordó brevemente cómo la intersección entre la raza y la situación económica volvía a determinadas mujeres más susceptibles a una acusación de brujería. Si bien, en el caso de América, la caza de brujas no cobró nunca las dimensiones que tuvo en Europa, la persecución sistemática de otredades sexuales, raciales, culturales y religiosas sí que estuvo presente en estos territorios. En este sentido, vale la pena recordar la tercera y cuarta tesis propuestas por Cohen: el monstruo es el heraldo de la crisis de categoría y el monstruo mora en las puertas de la diferencia. El “encuentro” de Europa y América, proceso histórico al que más tarde se le sumó la influencia africana y asiática debido al comercio trasatlántico, sin duda era un caldo de cultivo para la confrontación con la diferencia y, como tal, para la fabricación de monstruos.

En el contexto de la llegada de los europeos a América, la primera diferencia que debe abordarse es la cultural. Al hacerlo, se revela que aquí, como siempre, los monstruos “son convenientes representaciones de otras culturas, generalizadas y demonizadas para imponer una estricta noción de homogeneidad grupal” (Cohen, p. 15). En el caso específico de la colonización, Cohen argumenta que “representar a una cultura anterior como monstruosa justifica su desplazamiento o exterminación, pues convierte este acto en heroico” (pp. 22-23). Para sostener esta idea, el investigador ofrece ejemplos:

En los Estados Unidos, los nativos americanos fueron representados como salvajes irredimibles con el fin de que la poderosa máquina política que era la doctrina del destino manifiesto pudiera avanzar en dirección al oeste con indiferencia. Esparcidos a lo largo de Europa por la diáspora y negándose categóricamente a la asimilación en la sociedad cristiana, los judíos han sido perennes preferidos de la representación distorsionada, puesto que eran una cultura extranjera viviendo, trabajando e incluso prosperando dentro de vastas comunidades dedicadas a volverse homogéneas y monolíticas. La Edad Media acusó a los judíos de crímenes que iban desde propagar la plaga hasta la extracción de la sangre de niños cristianos con el propósito de la elaboración de su comida de Pésaj. (1996, p. 23)

Sobre estos comentarios, es importante señalar la convergencia entre las acusaciones hechas en contra de los judíos durante la Edad Media y las acusaciones hechas en contra de las brujas en la época moderna: a ambos se les culpó de provocar plagas, así como del asesinato y la canibalización

de niños cristianos. Otro ejemplo de esta intersección es la palabra *sabbat*, del hebreo *shavát*, nombre que, en el judaísmo, se le da a un día sagrado de la semana, palabra que más tarde sería utilizada como sinónimo de “aquelarre”, las reuniones nocturnas que las brujas supuestamente tenían con el Diablo. Así pues, al colocar los alegatos sobre judíos y brujas uno al lado del otro, la terrible denuncia se revela como lo que es: una mera estrategia política cuyo propósito es la deshumanización de un grupo de personas a través de su conversión retórica en monstruos. Y la estrategia funciona, tan es así que las mismas incriminaciones pueden repetirse dirigidas a distintos colectivos con idénticos resultados. De esta forma, los mismos libelos de sangre que enardecieron a la sociedad en contra de los judíos (otredad religiosa) se usaron, más tarde, en contra de las “brujas” (otredad sexual, racial y económica).

En realidad, esta transmigración de señalamientos no resulta rara en el contexto de la confección de monstruos. Cohen lo explica de la siguiente forma: “Un tipo de diferencia se convierte en otra cuando las categorías normativas de género, sexualidad, identidad nacional y etnicidad se deslizan unas con otras, como los círculos sobrepuertos de un diagrama de Venn” (p. 11). En las colonias americanas, la otredad cultural, racial y religiosa fue colocada en el centro de la discusión de inmediato, con lo que las prácticas y creencias de los pueblos originarios fueron rápidamente catalogadas como “maleficios y hechicerías”, cuando no idolatrías heréticas. En el caso del actual México, tras la toma de Tenochtitlan, inició la conquista espiritual y religiosa de los nativos, con lo que se buscaba su conversión al catolicismo. El periodo colonial dio pie a un proceso de mestizaje que afectó todos los aspectos de la vida humana, desde la forma de vestir, de hablar, de comer y, por supuesto, la forma de pensar y de comprender el mundo, lo que, a la postre, daría origen a una identidad nueva. Resulta crucial, entonces, que al estudiar este periodo histórico no se pase por alto la importancia de la conquista religiosa e ideológica que tuvo lugar en México, América Latina y otros territorios colonizados. A este respecto, Federici señala:

[...] también en el Nuevo Mundo, la caza de brujas constituyó *una estrategia deliberada, utilizada por las autoridades con el objetivo de infundir terror*, destruir la resistencia colectiva, silenciar a comunidades enteras y enfrentar a sus miembros entre sí. *También fue una estrategia de cercamiento* que, según el contexto, podía consistir en cercamientos de tierra, de cuerpos o relaciones sociales. Al igual que en Europa, la caza de brujas fue, sobre todo, un medio de deshumanización y, como tal, la forma paradigmática de represión que servía para justificar la esclavitud y el genocidio. [ítálicas en el original] (2021 [2004], pp. 341-342)

Durante el tiempo de transformación posterior a la Conquista, para los españoles resultaba prioritario que las poblaciones indígenas abandonaran sus creencias y, en su lugar, conocieran y adoptaran la fe católica; esto es lo que se conoce como conquista espiritual. Ejemplos de este tipo de dominación van desde la construcción de una iglesia —misma que eventualmente se convertiría en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México— en el lugar exacto donde solía erguirse el Templo Mayor de Tenochtitlan, o la destrucción y saqueo de códices indígenas. No obstante, la conquista espiritual también se dio con conductas más sutiles, como las campañas de evangelización y la construcción de instituciones educativas que tenían el propósito de catequizar a los indígenas.

Al principio, pareció que la conversión a la fe católica por parte de los pueblos originarios se llevaba a cabo de manera eficaz, y que los indígenas habían aceptado la nueva religión sin demasiados inconvenientes. Sin embargo, evangelizadores como Bernardino de Sahagún pronto se dieron cuenta de que, en realidad, en muchas ocasiones no había ocurrido una asimilación verdadera del catolicismo, sino que, más bien, los indígenas habían encontrado nuevas formas de profesar sus creencias sin que los sacerdotes o sus propios confesores se dieran cuenta de ello. Por esta razón, se volvió relevante conocer, aprender y registrar las lenguas y creencias de los pueblos autóctonos, y los evangelizadores de todo el continente se apresuraron a realizar esta tarea. Sobre el tema, Bernardino de Sahagún detalla en el prólogo de su *Historia general de las cosas de la Nueva España*:

Para predicar contra estas cosas, y aun para saver si las hay, menester es de saber cómo las usavan en el tiempo de su idolatría, que por falta de no saber esto en nuestra presencia hazen muchas cosas idolátricas sin que lo entendamos. (2011 [ca. 1585], Tomo I, p. 49)

La preocupación de este fraile dio como resultado que entre los años de 1540 y 1585 recopilara, copiara y tradujera una serie de escritos que eventualmente serían publicados con el nombre de *Historia general de las cosas de la Nueva España*, también conocida como el *Códice Florentino*. Es importante destacar que Sahagún no llevó a cabo esta obra en soledad, sino que contó con la colaboración de diversos informantes, escribas y pintores indígenas. No obstante, como puede apreciarse en la cita anterior, el franciscano hace evidente que su motivación para indagar y profundizar en las creencias de los pueblos originarios es combatir la idolatría y agilizar la evangelización de los nativos. Por ello, Sahagún esperaba que la publicación y difusión de su

trabajo, sobre todo entre otros evangelizadores, sirviera para erradicar las prácticas precolombinas y agilizar la conversión de los pueblos americanos a la religión católica.

En la actualidad, el *Códice Florentino* es considerado una referencia imprescindible en lo que se refiere al mundo prehispánico y a las tradiciones indígenas, particularmente las del altiplano mexicano. No obstante, a pesar de la importancia que tiene este texto, no puede olvidarse que la información ahí plasmada pasó por un filtro religioso, y que el propio Sahagún y los receptores contemporáneos de la obra estaban interesados en comprender el mundo prehispánico sólo en tanto sirviera a sus fines evangelizadores. Por ello, tanto la interpretación que los peninsulares hicieron de los códices indígenas, como la interpretación de sus creencias y tradiciones que está presente en textos como la *Historia general de las cosas de la Nueva España* no puede ni debe tomarse como una aproximación objetiva ni como la verdad absoluta.

No debe olvidarse que, incluso si los españoles hubieran tenido las mejores intenciones al investigar y registrar las tradiciones precolombinas, lo cierto es que ellos también se estaban enfrentando a un choque cultural. Así, por un lado, el propósito explícito de los españoles y, sobre todo, de los misioneros, era erradicar prácticas que ellos consideraban “idolátricas”, y, por el otro, es innegable que al llegar a América se vieron confrontados por ideas y formas de vida que les resultan desconocidas e, incluso, irreconciliables con su propia visión del mundo. Esta mezcla de factores llevó a que la interpretación de los europeos de dichas tradiciones y creencias fuera, en muchas ocasiones, directamente errónea.

Por ejemplo, distintas fuentes igualan a las deidades prehispánicas con demonios u otras criaturas de la cultura europea. Tal es el caso de la diosa maya Ixchel, cuya aparición en el *Códice de Dresde* recibe el apelativo de “hechicera”, y cuya apariencia y atributos son equiparados con los de la Medusa grecolatina (Ruiz Tresgallo, 2011). Similar es la interpretación que los colonizadores hacen de la diosa azteca Coatlicue,³ una deidad ambivalente que encarna la fuerza creadora y la fuerza devoradora de la tierra. Coatlicue aparece como una mujer con falda de serpientes, los pechos caídos, y un collar de calaveras, manos y corazones humanos. En algunas de sus representaciones, incluso, la cabeza humana de la diosa es sustituida por dos serpientes confrontadas, símbolo de la dualidad que la diosa encarna. En la cultura azteca, todos estos atributos estaban relacionados con la fertilidad, la vida y el renacimiento. Sin embargo, los peninsulares asociaban las calaveras, las serpientes y los partes animales superpuestas en la

³ Cabe destacar que la escultura de la diosa Coatlicue fue descubierta en 1790.

anatomía humana con seres monstruosos o demoniacos, no con seres divinos, mucho menos con deidades.

De esta forma, la demonización de las religiones precolombinas servía dos propósitos. Por un lado, justificaba la destrucción de templos, efigies y rituales en torno a ellas; por el otro, excusaba la conquista religiosa y la convertía en una “labor de salvación” en pro de las almas de los propios indígenas. Esto es lo que Cohen llama “la exageración de la diferencia cultural hasta volverla aberración monstruosa” (1996, p. 7). Salvo el caso tristemente célebre de las mujeres de Salem, en la colonia inglesa de Massachusetts a finales del siglo XVII, la caza de brujas no cobró tantas víctimas mortales en América como lo hizo en Europa. En la Nueva España, la condena a muerte en 1539 de don Carlos Ometochtl Chichimecatecuhtli, un noble de Texcoco acusado de poligamia e idolatría, resultó un parteaguas en esta cuestión. El caso fue considerado un exceso por parte de las autoridades eclesiásticas, por lo que, en adelante, se determinó que la Inquisición no tendría jurisdicción sobre los indígenas recién convertidos de los virreinatos españoles (Jiménez Rueda, 1946).

Aun así, tanto de los escritos de los evangelizadores como de los procesos inquisitoriales, se desprende el interés en la demonización de la otredad religiosa y cultural con el propósito de su erradicación. En el caso de la bruja, la otredad sexual no desapareció de las acusaciones, sino que, nuevamente, el cuerpo monstruoso de esta “sierva del Maligno” encarnó todas aquellas diferencias que debían ser aniquiladas. Como tal, en los virreinatos españoles, la bruja continuó siendo, primordialmente, una mujer (otredad sexual), perteneciente a una minoría étnica (principalmente, mestizas o afrodescendientes, otredad racial), acusada de prácticas idolátricas o contrarias a la fe católica (otredad religiosa) que, además, con frecuencia era pobre (otredad económica).

No obstante, a pesar de los mejores esfuerzos de los evangelizadores, las creencias y prácticas de los pueblos originarios no desaparecieron del todo, si bien tampoco se preservaron en su totalidad. En su lugar, muchas de estas ideas simplemente fueron resignificadas y adaptadas a la nueva realidad cultural. Ya sea como parte de las tentativas de los misioneros —quienes se encargaron de igualar a Quetzalcoatl con Jesucristo y a Tezcatlipoca con el Diablo, por ejemplo— o como el resultado orgánico del intercambio cultural, los “monstruos” de los imaginarios americanos cambiaron de nombre, de aspecto y de comportamiento. De esta forma, en concordancia con la segunda tesis de Cohen, el monstruo siempre escapa, figuras míticas del

imaginario prehispánico fueron demonizadas, reinterpretadas y transformadas, con lo que lograron su permanencia en el incipiente imaginario mestizo.

En el caso de México, el sustrato de los diversos pueblos indígenas se mezcló con el imaginario europeo y el africano, traído a América a partir del comercio trasatlántico de personas esclavizadas. Esto dio como resultado que criaturas pertenecientes a la mitología de los pueblos autóctonos, como los nahuales o las *yalan bek'et*, se fusionaran con figuras del folclore europeo y, en ocasiones, el africano. En cuanto al arquetipo de la bruja, destacan, sobre todo, dos personajes de las mitologías prehispánicas que, sumados a la figura de la bruja europea traída por los conquistadores y difundida por los catequistas, dio lugar a lo que, en la actualidad, se conoce como la bruja tradicional mexicana. Estas dos criaturas son, en primer lugar, la *mometzcopinqui* del imaginario azteca y, en menor medida, la *tlahuelpuchi* de la mitología tlaxcalteca.

I.III. “Somos brujas. Somos mujeres”: la reapropiación de la bruja desde el movimiento feminista

Además de estudiar a la bruja desde una perspectiva histórica o folclórica, en las últimas décadas el movimiento feminista ha buscado resignificar este término, convirtiéndolo en un símbolo de resistencia, conocimiento y valentía. Tal reapropiación se muestra acorde con la primera tesis de lo monstruoso propuesta por Cohen: el cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural. En las palabras del académico, “Como la letra en una página, el monstruo significa algo más que él mismo: siempre es un desplazamiento, siempre habita la brecha entre el tiempo de turbulencia que lo creó y el momento en el que es recibido” (1996, p. 4). Dada la búsqueda histórica de las mujeres por poseer el dominio de su cuerpo y sus decisiones, resulta casi intuitivo que vean su lucha reflejada en el relato cautelar encarnado por la bruja. En el contexto histórico, ésta fue una figura creada con el propósito de controlar y someter el cuerpo femenino. No obstante, en las resemantizaciones modernas, la bruja se muestra como una mujer sabia y dispuesta a mantenerse fiel a sí misma y sus creencias, incluso si ello significa ir en contra de las normas establecidas y ponerse en peligro.

Muestra de esta reapropiación desde el activismo es el colectivo W.I.T.C.H. [bruja], *Women's International Terrorist Conspiracy from Hell* [Conspiración Terrorista Internacional de las Mujeres del Infierno, por sus siglas en inglés] originado en Nueva York en 1968. A través del *performance* y el activismo callejero, los miembros de esta asociación hicieron uso de la “iconografía, filosofía y lenguaje místico que rodeaba a la figura de la bruja” (Torres, 2021) y lo resignificaron en el contexto del Movimiento por la Liberación de la Mujer. Estas activistas reconocían en la bruja una figura de sabiduría y coraje, mujeres que, entre otras cosas, habían practicado la planificación familiar por medio del uso de métodos anticonceptivos y abortivos (Federici, 2021 [2004]). Más tarde, se amplió el significado del acrónimo para incluir variaciones como *Women Inspired to Tell their Collective History* [Mujeres Inspiradas para Contar su Historia Colectiva], *Women Interested in Toppling Consumer Holidays* [Mujeres Interesadas en Derrocar Festividades Consumistas], entre otros (Brownmiller, 1999). Asimismo, surgieron otros “aquelarres” en distintas ciudades, siguiendo el ejemplo del de Nueva York.

Si bien el colectivo W.I.T.C.H. se disolvió en 1970, sus esfuerzos, sumados a la labor de académicas estadounidenses como Barbara Ehrenreich y Deidre English (1973), Mary Daly (1978) y Starhawk (1997 [1982]), contribuyeron a establecer a la bruja como un símbolo de la lucha

feminista (Federici, 2021 [2004]). En la actualidad, tanto en países de habla inglesa como hispana, es común encontrar pancartas en las manifestaciones feministas que hacen eco de ello con la consigna de “Somos las nietas de las brujas que no pudieron quemar”. La nueva metamorfosis de la bruja recuerda que, si bien los monstruos han sido usados como herramienta opresora, los individuos y colectivos codificados como tal pueden, de la misma manera, utilizar al monstruo como heraldo esperanzador. Cohen lo resume de la siguiente forma: “a la diferencia, como a una Hidra, le brotan dos cabezas ahí donde una ha sido cortada; las posibilidades de escape, resistencia y disruptión surgen con más fuerza” (p. 11). Así pues, lo mismo que Lilith y Medusa, otras dos mujeres mitológicas resignificadas desde el movimiento feminista, la bruja ha dejado de ser un relato cautelar sobre todo aquello que no debe hacerse para tornarse en un modelo a seguir.

Por supuesto, la vinculación de las brujas con la lucha por la liberación de las mujeres no ha quedado englobada únicamente en el marco histórico o activista, sino que ha trascendido al arte. En el ámbito de la literatura, diversas autoras contemporáneas han retomado el arquetipo de la bruja desde una mirada afín a la reappropriación feminista del término. Al hacerlo, producen una narrativa alterna con una visión que problematiza la perspectiva patriarcal demonizadora que se tiene sobre esta criatura y las acciones que lleva a cabo. Éste es un fenómeno presente en obras de distintas latitudes y géneros, como ilustran los libros *the witch doesn't burn in this one [Aquí la bruja no se quema]* (2018) de Amanda Lovelace, una antología poética que celebra la feminidad, o *Brujas literarias* (2018 [2017]) escrito por Taisia Kitaiskaia e ilustrado Katy Horan, una recopilación de 30 autoras femeninas de la literatura universal. Esta última obra no pertenece al ámbito literario, sino al biográfico, y es importante destacar que las mujeres ahí referidas como “escritoras que conjuraron la magia de la literatura” no se autodenominaban de esta forma. Por el contrario, llamarlas “brujas” como cumplido, con una intención positiva y de empoderamiento, es claramente una decisión tomada por las autoras de la compilación, parte de la resemantización moderna que el movimiento feminista le ha conferido a esta palabra.

También pueden encontrarse exponentes de este fenómeno en la esfera latinoamericana. Verbigracia, los cuentos “Pasión”, publicado en *Pelea de gallos* (2018) de María Fernanda Ampuero, o “Sangre coagulada”, parte de la antología *Las voladoras* (2020) de Mónica Ojeda, ambos de escritoras ecuatorianas, o la novela *Cometierra* (2019) de la argentina Dolores Reyes. En la literatura mexicana, se pueden encontrar manifestaciones de este cambio tanto en novelas como en cuentos y microrrelatos. Ejemplos de ello son los libros *El mecanismo del miedo* (2010)

de Norma Lazo, *Las mujeres de la tormenta* (2012) de Celia del Palacio, *Temporada de huracanes* (2017) de Fernanda Melchor, *Brujas* (2020) de Brenda Lozano o *Fulgor* (2022) de Alma Mancilla. Además de las novelas, en el panorama mexicano la resignificación de este término también puede apreciarse en cuentos como “Territorio de brujas” (2020) de Lola Ancira, “Magia negra” (2021)⁴ de Jazmín García Vázquez o “Rapaces nocturnas” (2023) de Daniela Villarreal Grave, entre otros.

Todas estas obras tienen en común el replanteamiento y la reivindicación del arquetipo folclórico que interesa a este estudio. De esta manera, aunque conservan rasgos como la transformación en animales o bolas de fuego, la libertad sexual, el uso de la herbolaria y el conocimiento sobre métodos anticonceptivos y abortivos, estas características aparecen bajo una luz positiva. En estos textos, las metamorfosis y prácticas de las “brujas”, aunque no siempre bien vistas o aceptadas por los otros personajes, se muestran como un ejercicio de agencia y motivo de orgullo para estas mujeres. Al hacer esto, la narrativa cuestiona la censura en torno a estos individuos y sus capacidades, y los convierte en un símbolo de resistencia y coraje.

De esta forma, la bruja, originalmente pensada como una herramienta para perseguir, atormentar y justificar la tortura, exilio y asesinato de miles de mujeres inocentes, se ha convertido en un símbolo de la lucha en contra de este tipo de abusos. Sea desde el activismo, el *performance* o el arte, la bruja ha atravesado una nueva metamorfosis que, en lugar de asumirla amenaza o fuente de desgracia, ve en ella un destello de esperanza que augura la protección y sanación de determinadas comunidades. Finalmente, haciendo hincapié en el cuerpo cultural de esta criatura, es importante destacar que no sólo la bruja europea u occidental ha sido resignificada de esta forma. Cada vez más, artistas de diversas geografías, ávidas de ver sus propios contextos y folclore representados en la cultura popular, recuperan personajes de sus imaginarios autóctonos en su obra.

Así pues, en las obras contemporáneas que abordan a la bruja, sobre todo en las creadas por artistas femeninas, es común encontrar los siguientes elementos. En primer lugar, la codificación de esta figura no desde la demonización, sino desde una perspectiva que coloca a la bruja como antiheroína, vengadora o, incluso, salvadora. En segunda instancia, también puede observarse la inclusión del folclore autóctono de las autoras. Al hacer esto, se amplifican las intenciones de resignificación en torno al monstruo y, además, se logra la difusión de imaginarios y tradiciones no europeos o no tan conocidos fuera de un ámbito cultural específico.

⁴ En el 2025, esta obra fue incluida en *Más allá de la carne*, antología cuentística de Jazmín García Vázquez, bajo el título de “No existen las brujas” y con cambios mínimos.

Expresiones de este fenómeno son el cuento “Las voladoras” (2020) de la ecuatoriana Mónica Ojeda, incluido en la antología homónima, o la película *Bulbul* (2020) de la directora india Anvita Dutt. En estos trabajos, si bien aparecen criaturas que podrían ser incluidas en el término paraguas de “bruja”, éstas reciben el nombre de figuras mitológicas de imaginarios específicos: las voladoras, en el caso de Ojeda; las *chudail*, en el de Dutt. Como se discutirá en el presente proyecto, en el contexto mexicano, este tipo de rescate y reapropiación puede apreciarse en narrativas que incluyen a la *mometzcopinqui* y la *tlahuelpuchi*, figuras de la mitología prehispánica que encarnan el arquetipo brujeril-vampírico.

II. “Se desatornillaba las piernas y volaba con sus alas de petate”: un recorrido histórico por la construcción de la *mometzcopinqui*

En la obra *Historia general de las cosas de la Nueva España*, recopilada entre 1540 y 1585 por el franciscano Bernardino de Sahagún, aparece por primera vez escrita la mención de la *mometzcopinque*,¹ un tipo de hechicera capaz de transfigurar su cuerpo. En este texto, el fraile señala que las acreedoras a ese título y poder eran las mujeres nacidas bajo el signo *ce ehecatl*, Uno-Viento. Más tarde, otros investigadores como Jacinto de la Serna (1656), Ángel María Garibay (1956), y Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble (1957) tratan de dilucidar el significado de la palabra *mometzcopinqui*, llegando a distintas conclusiones, pero sin esclarecerlo del todo. El mismo Alfredo López Austin diría que “el nombre es oscuro” (1967, p. 92) al escribir sobre esta criatura.

Durante la época de la colonia, los atributos de esta figura mitológica se mezclaron y mimetizaron con los de otros personajes, tanto de origen prehispánico como europeo. A través de este proceso, características inicialmente asociadas a la *mometzcopinqui*, como la desarticulación y sustitución de sus piernas por patas de guajolote, se entrelazaron hasta confundirse con las cualidades de la *tlahuelpuchi* —una segunda figura prehispánica asociada al arquetipo brujeril-vampírico, conocida especialmente por convertirse en bola de fuego—, y ambas criaturas perdieron su nombre original. A su vez, esta amalgama de creencias se vinculó con el imaginario brujeril traído por los españoles a América, hasta resultar en la concepción de la bruja tradicional mexicana como se la conoce actualmente. En este capítulo, se abordarán las transformaciones que la tradición de la *mometzcopinqui* tuvo como consecuencia del sincretismo cultural y religioso ocurrido durante el periodo virreinal, y se explorará cómo estas características se mantienen vivas en el imaginario del México moderno.

¹ En el texto de Sahagún, el nombre de esta criatura aparece transliterado como *mometzcopinque*; sin embargo, por lo general se prefiere la forma *mometzcopinqui*, que será utilizada en este trabajo, salvo en las citas.

II.I. “Y si fuese muger, sería hechizera de aquellas que se llaman *mometzcopinque*”: la *mometzcopinqui* en el México prehispánico

Las principales referencias sobre las *mometzcopinqui* surgen entre los siglos XVI y XVII, durante los cuales curas y párrocos como Bernardino de Sahagún y Jacinto de la Serna elaboraron tratados detallando las costumbres y creencias de los pueblos originarios de América. Estas recopilaciones tenían el propósito de auxiliar a los evangelizadores que se encontraban en contacto con los indígenas y de “ponerlos sobre aviso” para que lograran identificar las prácticas consideradas heréticas, de forma que se las erradicara de manera más eficaz. Todas las referencias de corte académico posteriores al siglo XVII citan a dichos autores.

El primer registro escrito de la *mometzcopinqui* aparece en la *Historia general de las cosas de la Nueva España* (1540-1585), también llamada *Códice Florentino*. Esta obra fue recopilada por el misionero franciscano Bernardino de Sahagún, y originalmente estaba pensada como una enciclopedia de doce volúmenes que abordaría “todos los aspectos de la vida y la cultura de los antiguos pueblos del Centro de México” (Magaloni Kerpel, 2020). El interior de los libros se compone de dos columnas paralelas, la de la izquierda escrita en español y la de la derecha, en náhuatl; además, el texto está acompañado por diversas láminas, algunas a color y otras en blanco y negro. Es importante destacar que la columna en español no es una traducción completa de la columna en náhuatl, sino que, en muchas ocasiones, hubo fragmentos intraducibles o, incluso, censurados por el propio Sahagún, motivo por el cual la parte en español se trata, más bien, de un resumen del texto en náhuatl. Para realizar esta hazaña, por supuesto, Sahagún contó con la colaboración de diversos informantes, escribas y pintores indígenas.

La información en esta fuente sobre la criatura que interesa al presente estudio es en realidad muy escueta y limitada. El libro cuarto está dedicado a lo que Sahagún llama “astrología judiciaria o arte adivinatoria india” (2011 [ca. 1585], Tomo I, p. 313). En este texto, en el capítulo treinta y uno, “Del signo decimoctavo y de sus desgracias y de mala fortuna de los que en él nacían”, la columna en español detalla:

El décimoctavo signo se llama *ce écatl*². Dezían que era mal afortunado, porque en él reinava Quetzalcóatl, que es dios de los vientos, y de los torvellinos. Dezían que el que nacía en este signo, si era noble, embaidor, y que se transfiguraría en muchas formas, y sería nigromántico, hechizero y maléfico, y que sabría todos los géneros de hechicerías y maleficios, y que se transfiguraría en diversos animales; y si fuese hombre popular, o macegual, sería también hechizero y encantador, y embaidor de aquellos que se llaman *temacpalitotique*, y si fuese muger, sería hechicera de aquellas que se llaman *mometzcopinque*. Y estas hechicerías estos hechizeros aguardavan a algún signo favorable para hacerlas, uno de los cuales era *chicunaui malinalli*. Y todas las casas novenas de todos los signos les eran favorables para estas sus obras, las cuales son contrarias a toda buena fortuna. (2011 [ca. 1585], Tomo I, p. 352)

Con este párrafo queda claro que la aparición de la “bruja” estaba ligada inexorablemente a la fecha de su nacimiento, la cual corresponde al signo Uno-Viento según el *tonalpohualli*, también llamado calendario azteca. Se menciona la capacidad de transmutación en diversos animales, aunque no se detalla uno en específico, como hacen textos más modernos, ligando esta criatura al guajolote o al tecolote. Cabe destacar que no se refiere ningún tipo de pacto, ni con Quetzcalcoatl ni con otro tipo de personaje. Simplemente, al haber nacido bajo el signo de *ce ehecatl*, tanto hombres como mujeres se vuelven acreedores a poderes sobrehumanos; en el caso de las mujeres, nacer bajo este signo significa nacer como una *mometzcopinqui*.

En esta obra, el fraile se refiere a la *mometzcopinqui* como “hechicera” y al signo *ce ehecatl* como “mal afortunado”. No obstante, debido a que esta compilación fue realizada con fines evangelizadores y, por ende, posee un fuerte sesgo religioso, es imposible saber con certeza si en el imaginario prehispánico las *mometzcopinqui* eran percibidas como seres siempre malignos, como seres peligrosos, pero respetables o, incluso, como una suerte de deidades, similar al caso de las *cihuateteo*, los espíritus de las mujeres muertas durante el parto. De igual forma, es menester mencionar que Sahagún, a diferencia de los siguientes investigadores, no propone ninguna traducción para el nombre de esta criatura o de los otros hechiceros que enlista.

Es importante señalar que, aunque se pueden encontrar distintas ediciones de la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, estos libros sólo recogen la información referente a la columna en español, mientras que las pinturas y la columna en náhuatl generalmente son ignoradas.

² La transliteración que aparece en la obra de Sahagún es *ce écatl*; sin embargo, también se acepta *ce ehécatl*, que a veces aparece con mayúscula, *Cé Ehécatl*, como en el trabajo de López Austin o, de acuerdo con las normas de acentuación náhuatl, sin acento, *ce ehecatl*. En este proyecto se preferirá el uso de la última forma, salvo en las citas.

Hasta la fecha, no hay una edición de los textos en náhuatl traducidos al español; sin embargo, entre 1953 y 1982, los antropólogos estadounidenses Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble realizaron la primera traducción del *Códice Florentino* del náhuatl al inglés. El libro IV de esta versión fue publicado originalmente en 1957. A continuación, se presenta el fragmento en donde aparece la *mometzcopinqui*, traducido del texto en inglés de Anderson y Dibble por la autora del presente trabajo:

Trigésimo primer capítulo, que habla del decimoctavo signo, llamado Uno Viento, y del infortunio y malevolencia que lo acompañaba. Se decía que aquellos entonces nacidos ganaban como recompensa un funesto signo de día.

—Uno Viento. Este Uno Viento, decían, era aciago. Durante este tiempo hacían ofrendas al llamado Quetzalcoatl, quien era la representación del viento, del remolino.

Y de aquél que nacía entonces, decían que, si fuese un noble, sería un hechicero, inhumano; un astrólogo, uno que tenía hechizos para arrojar. Era evidente para ellos que era un hombre; no obstante, era malvado, corrupto, uno que engañaba y echaba encantamientos, los trabajos del diablo. Respiraba [maldad] sobre la gente, o los aojaba, o lanzaba hechizos sobre ellos, les ocasionaba el mal o invocaba al dios [para hacer el mal] a uno. Todas estas acciones las dominaba, todas. Quizá su disfraz era el de una fiera bestia o un coyote, etcétera.

Y si fuese un plebeyo, de la misma forma decían de él que era un demonio, que causaba que uno fuera poseído o se volviera demente, que danzaba con el brazo tomado de una mujer muerta en el primer parto, que era un destructor de los hombres, que quemaba imágenes para uno. De igual forma, si fuese una mujer, podría encantar separando o desarticulando los huesos del pie, etcétera.

(1979 [1957], p. 101)

A pesar de que las similitudes entre ambos textos son notorias, es imposible ignorar las diferencias. Por ejemplo, la versión de Anderson y Dibble profundiza en los quehaceres de los *temacpalitotique* al hablar acerca de la macabra danza que éstos realizaban con el brazo izquierdo de una mujer muerta durante el parto, ritual al que adjudicaban poderes mágicos. Además, mientras que el fragmento en español se limita a decir que el nacido bajo este signo se “transfiguraría en diversos animales”, la traducción al inglés especifica que uno de estos disfraces podría ser un coyote. Finalmente, y más importante aún para el presente estudio, si bien el texto en español conserva los nombres con los que se conocía a estos hechiceros —*temacpalitotique* y *mometzcopinque*—, Anderson y Dibble eligieron traducir los propios nombres, por lo que, en su texto, éstos se tornan

una descripción de las actividades de los hechiceros. Para las mujeres, nacer bajo el signo Uno-Viento, implica poseer la capacidad de “encantar separando o desarticulando los huesos del pie” (Anderson y Dibble, 1979 [1957], p. 101).

Es importante señalar que tanto la versión en español como la traducción del náhuatl hacen hincapié en la relevancia que la fecha de nacimiento tiene para estos tipos de hechiceros, no por nada se incluye esta información en el libro dedicado a la astrología. Por otra parte, aunque la columna en español continúa diciendo que “Los que eran deste oficio siempre andavan tristes y pobres, ni tenían que comer ni casa en que morar. Solamente se mantenían de lo que les daban los que les mandaban hacer algún maleficio” (Sahagún, 2011 [ca. 1585], Tomo I, p. 352) y describe el *modus operandi* que los *temacpalitotique* seguían para robar casas, ninguna de las versiones ahonda en el quehacer de las *mometzcopinqui*. Particularmente, llama la atención que en ningún momento se menciona el consumo de la sangre de infantes, elemento que con el transcurso de los siglos cobraría relevancia debido a la asociación de la *mometzcopinqui* con el imaginario de la bruja europea.

El problema de la traducción y de la poca información disponible en el caso de la *mometzcopinqui* continuará reapareciendo en textos futuros. En 1656, por ejemplo, Jacinto de la Serna la menciona en su *Manual de ministros de indios para el conocimiento de sus idolatrías y extirpación de ellas*. Este texto, como puede inferirse a partir del título, tenía intenciones muy similares a las de la *Historia general de las cosas de la Nueva España*: es un intento por armar a los evangelizadores con los conocimientos necesarios para identificar y eliminar las prácticas religiosas de los pueblos originarios. Dicho de manera coloquial, para lograr la catequización de los indígenas, era necesario “conocer al enemigo”, lo que sólo lograrían a través del estudio y registro de su cultura.

De nueva cuenta, la información correspondiente a la *mometzcopinqui* es muy escasa, aunque coincide casi punto por punto con el trabajo de Sahagún, si bien, a diferencia del franciscano, Serna sí escribe el nombre de la criatura con -i y no con la -e de *mometzcopinque*. Es importante destacar que, en el texto de Serna, al igual que en el de Sahagún, se menciona el haber nacido bajo el signo Uno-Viento como la razón por la que se poseen estas habilidades, mientras que el consumo de sangre no aparece citado en ninguno de los textos. Finalmente, la diferencia más relevante es que Serna sí incluye una traducción para la palabra *mometzcopinqui* y, además,

no sólo se refiere a ella como una “hechizera”, epíteto que Sahagún también utiliza, sino que Serna agrega la palabra “bruja” (1892 [1656], Tomo I, p. 347).

Durante los siglos XVIII y XIX no hay ninguna investigación destacable en torno a esta figura folclórica. Es hasta 1967, cuando Alfredo López Austin, historiador mexicano experto en la cosmovisión mesoamericana, publica el artículo “Cuarenta clases de magos del mundo náhuatl”, que la *mometzcopinqui* es retomada. En esta obra, López Austin la recoge como uno de los trece *tlatlacatecolotl*, hombres y mujeres que “practicaban la magia en perjuicio de los hombres”, hechiceros con “una pasión verdaderamente destructiva, se dedicaban a las artes sobrenaturales en perjuicio de la sociedad” (1967, p. 88). Es decir, este investigador señala a la “hechizera” registrada por Sahagún como un ser que utiliza su magia siempre con fines dañinos.

En su artículo, López Austin detalla las distintas traducciones que los académicos han propuesto para el término *mometzcopinqui*. Por ejemplo, Serna traduce esta palabra como ‘a la que se arrancaron las piernas’ (1892 [1656], p. 347), mientras que Garibay la identifica como ‘que se da golpes en las piernas’ (2005 [1956], p. 344). Por su parte, Harold Key y Mary Ritchie dan al verbo *copini* el significado de ‘zafarse’ o ‘chisparse’, por lo que *metzcopini* se traduce como ‘se zafa el pie’ (1953, p. 131); a su vez, Francisco J. Santamaría define “zafarse” como “descoyuntarse, desarticularse los huesos” (1942, Tomo III, p. 308, columna 2), acepción a la que recurren Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble (1979 [1957], p. 101). Alfredo López Austin señala que, etimológicamente, la traducción es ‘el que se saca molde de sus piernas’ (1967, p. 92), y añade que “otro nombre que se da, y cuyo significado es el mismo, es el de *mometzcopiniani*” (p. 93) [sin itálicas en el original]. Finalmente, López Austin refiere de manera particular la presencia de la *mometzcopinqui* en la *Historia general de las cosas de la Nueva España*:

Por otra parte, el *Códice Florentino* parece indicar que la acción a que se refiere el nombre es propia de las mujeres; pero no la describe, aunque señala a las mujeres que la practicaban entre las perjudiciales, y el poder lo relaciona con el nacimiento bajo los signos *Ce Ehécatl* y *Ce Quiáhztitl*.
(1967, pp. 92-93)

Nuevamente, se señala la fecha de nacimiento como el origen de este ser y se afirma que su presencia resulta perniciosa para la comunidad. Se menciona, junto con su etimología, una característica que ha sobrevivido hasta la época actual: la capacidad que tienen estas criaturas de “desatorillarse” o “desarticularse” las piernas. En la tradición oral contemporánea, las brujas no

sólo se desprenden de sus extremidades humanas y las ocultan en el tlecuil, sino que, además, las sustituyen por patas de guajolote y alas de petate, con lo que completan su transformación y se dedican a realizar sus “fechorías nocturnas”.

Resulta interesante notar que todas las traducciones hacen hincapié en la hibridez, que permite a la *mometzcopinqui* separarse de partes de su cuerpo e intercambiarlas a voluntad. La traducción de Serna es la más impactante, pues, mientras que la de Garibay también habla de un proceso violento al mencionar los golpes, y las de Key y Ritchie, o Anderson y Dibble parecen aludir a un proceso doloroso al hablar de la desarticulación de los huesos, todas las otras versiones hablan de una actividad reflexiva: es la propia *mometzcopinqui* quien se golpea las piernas o quien se saca molde de ellas; éste no es el caso de la traducción de Serna, en cuya interpretación es alguien ajeno a la *mometzcopinqui* quien le arranca las extremidades. Esta situación parece más bien producto de un error o desconocimiento por parte de Serna que de la etimología en sí.

A través de todas las traducciones, queda claro que la palabra de origen náhuatl *mometzcopinqui* está compuesta por cuatro partes: mo-metz-copin-qui. La primera, *mo-*, es el pronombre reflexivo de la tercera persona (Simeón, 1992 [1895], p. LI), tanto del singular (él o ella) como del plural (ellos o ellas). La segunda es el sustantivo *metz-*, raíz de la palabra *meztlī* o *metzli*, que significa, a un tiempo, ‘luna’, ‘mes’, y ‘pierna’ (Molina, 1970 [1555], parte II, fol. 55r, columna 1) o ‘pie’ (Náhuatl. El idioma de México, 2017). Etimológicamente, son las últimas acepciones las que corresponden con el término *mometzcopinqui*. En náhuatl, el pronombre reflexivo (para la palabra en cuestión, *mo-*) se agrega sólo a la raíz del sustantivo, por lo que se eliminan ciertas terminaciones, conocidas como sufijos absolutivos (*-tl*, *-tli*, *-li* e *-in*), de tal suerte que, en este caso, queda *mometz*.

La tercera parte de la palabra corresponde al verbo, *copini* o *copina*. Como se ha mencionado anteriormente, Harold Key y Mary Ritchie dan al verbo *copini* el significado de ‘zafarse’, por lo que *metzcopini* se traduce como ‘se zafa el pie’ (1953, p. 131), mientras que fray Alonso de Molina registra *copina* como ‘facar vna cofa de otra, o por otra, o facar algo con molde, aſſi como adobes o vafos’ (Molina, 1970 [1555], parte II, fol. 24r, columna 1). Resulta evidente, entonces, que éste es el significado al que López Austin alude al proponer su traducción: ‘el que se saca molde de sus piernas’ (1967, p. 92). Finalmente, la terminación *-keh*, hispanizada en este caso como -que o -qui, es la conjugación del futuro del singular (I. É. Vargas del Ángel, comunicación personal, 30 de enero de 2025). Debido a que *copini* pertenece a la segunda clase

de verbos, la última vocal se pierde al momento de conjugar (Tuggy Turner, 1991), por lo que el resultado final es *copinkeh*.

Dado que el náhuatl casi nunca incluye una especificación de género en la morfología de las palabras, se admitiría el masculino, como señalan tanto López Austin como Garibay, quien, además, agrega que los *mometzcopinqui* son “un modo de magos o hechiceros” (2005 [1956], p. 344). No obstante, ya que Sahagún puntualiza que el término *mometzcopinque* estaba reservado para las mujeres, independientemente de su clase social, y en vista de que la tradición coloca a la hechicería como un mal femenil, se respetará este género. Por tanto, la traducción de la palabra *mometzcopinqui* que se propone en este trabajo es ‘la que se descoyuntará sus piernas’.

Una vez esclarecida la cuestión lingüística, quedan las interrogantes acerca de la asociación de la *mometzcopinqui* con el guajolote o el tecolote, y el uso del tlecuil como escondite para las partes de su cuerpo que abandona durante la metamorfosis. A pesar de que tanto en el trabajo de Sahagún como en el de Serna se establece la capacidad de transfiguración de los hechiceros nacidos bajo el signo Uno-Viento, en ninguno se señala al guajolote o al tecolote como animales en los que estos hechiceros se transforman. Asimismo, aunque ambos tratados mencionan la capacidad de las *mometzcopinqui* de desprenderse de sus piernas, ninguno habla de utilizar el fogón como escondite predilecto para las extremidades descoyuntadas. Sin embargo, Alfredo López Austin identifica como parte de los poderes de los *tlatlacatecolotl*, “convertirse desde niño en fiera, en coyote, en lechuza, en mochuelo y en búho” (1967, p. 90). Así pues, si bien el vínculo entre estos animales y los hechiceros considerados nocivos es evidente, no se habla específicamente de la *mometzcopinqui*, y en ningún momento se menciona al guajolote.

No obstante, y como se ha mencionado anteriormente, por más que textos como la *Historia general* y el *Manual de ministros* resulten invaluables para el estudio del mundo prehispánico, no puede creérseles a pies juntillas, pues fueron escritos con un innegable sesgo religioso y atravesaron procesos de censura. En el caso específico de la *mometzcopinqui*, la información disponible en estas referencias es, además, muy reducida. Por tal razón, es imposible saber con certeza si esa escasez de datos se debe a que no había más que decir de la criatura, a que se eliminó cierta información por considerársela escandalosa o irrelevante, a que los informantes indígenas, demasiado habituados a estos rasgos en la tradición oral, decidieron que no valía la pena incluirlos, o a algún otro motivo.

Empero, algo que queda constatado en todas las fuentes tempranas es la relación entre el día de nacimiento y la *mometzcopinqui*. Por tanto, lo mismo que el origen de su existencia, se debe buscar la razón de ser de estos otros elementos en la astrología azteca. Al hacerlo, se revela que la elección del guajolote y el tecolote como animales en los que la bruja se transforma, así como el refugio de las piernas desatornilladas de ésta, no es mera casualidad. Como explica Rafel Tena, el calendario azteca se componía de 20 ciclos de trece, que reciben el nombre de “trecenas” y que suman un total de 260 días. Además, “[c]ada día del *tonalpohualli* tenía su nombre propio, que constaba de dos elementos: un número de la serie cíclica 1-13, y un signo de la serie también cíclica *cipactli-xóchitl*” (2012, p. 45).³ Éstos son los factores que componen el signo *ce ehecatl*, Uno-Viento, que da como resultado el nacimiento de *temacpalitonique* y *mometzcopinqui*.

Además, hay trece dioses asociados a los días del *tonalpohualli*, y a cada una de estas deidades corresponde un “volátil agorero” (Tena, 2012). Es decir, cada número de la serie 1-13 está ligado a un dios y cada uno de estos dioses se vincula con un animal volador.⁴ Tanto Sahagún como Serna mencionan que el signo *ce ehecatl* está regido por Quetzalcoatl; a su vez, el volátil agorero de este dios es el guajolote. De manera paralela y aunque en Europa animales como las lechuzas o los búhos también han sido asociados históricamente con las brujas, en este caso, no se trata de un simple calco. El décimo dios en esta lista es Tezcatlipoca —dios de la oscuridad, la guerra, el engaño, la hechicería—, cuyo volátil agorero es el tecolote (Tena, 2012). Además, la palabra *tlatlaca tecolotl* se traduce como ‘hombre-búho’ (López Austin, 1967).

Finalmente, cabe destacar que cada una de las 20 trecenas estaba asociada con un patrono o patrona, escogido entre las deidades más importantes de la mitología azteca. La trecena *ce ehecatl*, Uno-Viento, corresponde con la diosa Chantico, cuyo nombre significa ‘en el hogar’ (Tena, p. 153). Ella es la esposa de Xiuhtecuhtli, el dios del fuego, y también está asociada con atributos ígneos, aunque, como su nombre lo indica, el fuego sobre el que ella posee dominio es el fuego familiar, el fuego del hogar (Fernández, 2000). De acuerdo con Adela Fernández:

³ De acuerdo con Tena (2012, p. 45), esta serie cíclica corresponde a: *cipactli* ('caimán'); *ehecatl* ('viento'); *calli* ('casa'); *cuetzpalin* ('lagartija'); *coatl* ('serpiente'); *miquiztli* ('muerte'); *mazatl* ('venado'); *tochtli* ('conejo'); *atl* ('agua'); *itzcuintli* ('perro'); *ozomatli* ('mono'); *malinalli* ('hierba torcida'); *acatl* ('caña'); *ocelotl* ('jaguar'); *cuauhltli* ('aguila'); *cozcacuauhltli* ('zopilote rey'); *ollin* ('movimiento'); *tecpatl* ('cuchillo de pedernal'); *quiahuatl* ('lluvia'), y *xochitl* ('flor').

⁴ De acuerdo con Tena (2012, p. 46), estas asociaciones son: 1) Xiuhteuctli, colibrí gris; 2) Tlalteuctli, colibrí verde; 3) Chalchiuhlticue, tortola; 4) Tonatiuh, codorniz; 5) Tlazolteotl, cuervo; 6) Mictlanteuctli, lechuza; 7) Centeotl, mariposa; 8) Tlaloc, gavilán; 9) Quetzalcoatl-Ehecatl, guajolote; 10) Tezcatlipoca, tecolote; 11) Chalmecatl, guacamaya; 12) Tlahuizcalpanteuctli, quetzal, y 13) Citlalinicue, loro.

Si bien ella es la que ampara y procura la permanencia del fogón del hogar, del calor familiar, también participa en varios de los ritos relacionados con la predestinación, el sino de los seres humanos, pues bajo las piedras del fogón se entierra la placenta acompañada de objetos que distinguen si el recién nacido es hombre o mujer y otros utensilios vinculados con oficios y obligaciones.

Desde el proceso de construcción de una vivienda, se le invoca, y una vez construida se señala el sitio del fogón y con la participación de sacerdotes se sacraliza ese espacio, así como las tres piedras que han de sostener el comal. (2000, p. 131)

De esta forma, queda constatado que el fogón y sus tenamastes representan un área con una fuerte carga simbólica para la cultura nahua. Este ritual de enterramiento arraiga al infante al espacio geográfico y social que el hogar representa. Igualmente, y como señala Fernández, la relevancia de este acto está ligada al destino que le espera al neonato. Enterrar algo tan íntimo como la placenta, acompañada de estos otros elementos, manda un mensaje claro: a través de esta acción se establece simbólicamente el papel que el recién nacido va a desempeñar en la familia y en la sociedad. Vincular la placenta del infante con objetos que señalan su sexo y su oficio cobra, aquí, la misma cualidad ineludible que la astrología azteca confiere a la fecha de nacimiento en relación con el carácter de los individuos.

Así pues, tiene perfecto sentido que la *mometzcopinqui*, nacida como una hechicera capaz de cambiar su forma y de desprenderse de sus piernas debido al día de su alumbramiento, utilice el fogón como lugar idóneo para ocultar sus extremidades. Esta asociación, además, se ve reforzada por el vínculo entre Chantico como patrona de la trecena *ce ehecatl* y los atributos relacionados con la predestinación que esta diosa poseía. Laura Davila,⁵ por ejemplo, establece que en el noveno día de la decimoctava trecena, correspondiente a Chantico, “las brujas se transformaban en diversos animales y hacían uso de su mayor poder” (2023, p. 36). En su texto, la autora detalla que “Las brujas *mometzcopinqui* dejan sus piernas con Chantico, representada por el fogón, que mantiene sus piernas tibias y protegidas” [itálicas en el original] (p. 36). Así, aunque al decir “brujas” en la primera cita Davila no habla específicamente de las *mometzcopinqui*, sí reconoce el vínculo entre la práctica mágica y Chantico y, más adelante, confirma la relación entre

⁵ El texto en cuestión es *Mexican Sorcery. A Practical Guide to Brujeria de Rancho [Hechicería mexicana. Una guía práctica sobre la brujería de rancho]*. De momento, este libro no está disponible en español, por lo que, tanto la propuesta del título, como las citas, son traducciones de la autora del presente proyecto.

el fogón como escondite para las piernas de las *mometzcopinqui* y el fogón como el dominio de la diosa.

El hecho de que la *mometzcopinqui* oculte sus piernas bajo los tenamastes del fogón mientras realiza las acciones atribuidas a su naturaleza de hechicera cumple la misma función que el entierro bajo esas mismas piedras de utensilios vinculados con el sexo y la futura ocupación del neonato. En el imaginario prehispánico, era el día del nacimiento el que determinaba si se era o no bruja o brujo y, de serlo, qué habilidades se poseían. Por ende, ser *mometzcopinqui* es el oficio de todas las mujeres nacidas bajo el signo Uno-Viento, y sus piernas aisladas del cuerpo representan los utensilios necesarios para desempeñar esa labor. Es decir, los miembros humanos “chispados” [desprendidos] del cuerpo de la mujer son la constatación de que la fémina en cuestión es una *mometzcopinqui*.

No resulta disparatado, entonces, pensar que la tradición oral nahua ligaba el poder transmutador de una persona nacida bajo el signo de Quetzalcoatl con el volátil agorero de este dios, incluso si esa correspondencia no fue registrada de manera escrita en los tratados recopilados por los evangelizadores. Al mismo tiempo, Tezcatlipoca es un dios asociado con la hechicería y el engaño, por lo que no sorprende que su volátil agorero esté, igualmente, relacionado con “embusteros” y practicantes de magia. Tras la Conquista, este nexo halló ecos importantes en el imaginario importado de Europa, en donde búhos y lechuzas también eran animales vinculados con la práctica de la brujería, por lo que esta conexión se vio reforzada. De igual forma, se comprende cómo, una vez “zafadas” las piernas de la *mometzcopinqui*, el conocimiento popular señalaba el espacio de los tenamastes, dominio de Chantico, patrona de la trecena *ce ehecatl*, como el escondite de la hechicera.

Finalmente, si bien el consumo de sangre no se encuentra registrado en la *mometzcopinqui* prehispánica, eso no significa que no haya relación entre la tradición contemporánea, que habla sobre brujas que “chupan” a los infantes, y la mitología azteca. Sahagún señala que, cuando alguien lograba capturar a un *temacpalitotique*, “les cortava los cabellos de la corona de la cabeza, por donde perdía el poder que tenía de hacer hechicerías, y maleficios; con esto acababa su mala vida, muriendo” (2011 [ca. 1585], Tomo I, p. 352). Este elemento es importante, pues los aztecas creían que en esta parte del cuerpo se encontraba el *tonalli*. De acuerdo con el antropólogo Jaime Echeverría García, el *tonalli* es “una fuerza que daba vigor, calor, valor, y que permitía el crecimiento. Dotaba al hombre de un temperamento particular, de manera que afectaba su conducta

futura” (2014, p. 179). Para la cosmovisión azteca, el *tonalli* puede entenderse como una parte del alma del ser humano y el propio destino de una persona, está asociado con el día de nacimiento y con su futuro, por lo que su pérdida resulta en la muerte.

En la tradición oral contemporánea, aunque pueden encontrarse referencias sobre bebés siendo “chupados” por el cuello (López Martínez, 2020); el ombligo (García, 2013); los dedos (Zavala, 2001) o las piernas (Consejo Nacional de Fomento Educativo [CONAFE], 1997 [1994]), lo más común es que esto suceda por la parte superior de la coronilla, conocida coloquialmente como “mollera”. Sin duda alguna, éste es otro ejemplo de la tradición indígena que pervive en el imaginario mexicano. De esta forma, se sigue reconociendo a la parte superior de la cabeza como una zona del cuerpo de extrema importancia que debe ser protegida, pues, de ser vulnerada, producirá la muerte de la persona en cuestión. Además, el trabajo de Sahagún permite reconocer que, sin importar sus artes y maleficios, incluso los hechiceros son susceptibles a perecer en estas circunstancias.

Como se ha abordado en esta sección, distintos rasgos de la *mometzcopinqui* prehispánica perviven en el imaginario mexicano, aunque las razones de ser de estos elementos, relacionados con la mitología azteca, se han perdido. Es cierto que las primeras fuentes no hablan de que la *mometzcopinqui* intercambiara sus extremidades humanas por miembros de guajolote o tecolote, ni que se transfigurara en estas aves específicamente. Además, contrario al nombre de Quetzalcoatl, que sí aparece mencionado por Sahagún, ni en la *Historia general* ni en el *Manual de ministros* se hace referencia a Chantico en relación con la *mometzcopinqui*, ni se cita que la hechicera esconda sus piernas en el fogón después de desatornillárselas. Por supuesto, tampoco se hace mención del consumo de la sangre de infantes, elemento sin duda incorporado tras la Conquista.

No obstante, contemplar todos estos elementos juntos forma una idea clara acerca de las transformaciones de las que esta criatura fue objeto. A través de la misma astrología que confería poderes sobrenaturales a la hechicera, se puede explicar el lazo entre la criatura mitológica, los pájaros y el tlecuil, relación que, a diferencia del término *mometzcopinqui*, se mantiene vigente en la tradición oral contemporánea. Igualmente, la mitología azteca permite explicar la razón por la que un bebé “chupado” por la bruja amanece con la mollera “sumida”, símbolo inequívoco de que por ahí se extrajo la sangre del niño. La pervivencia de estos elementos en la bruja tradicional mexicana se abordará en la tercera parte de este capítulo.

II.II. “Vuelan como guajolotes, como lumbre”: de la *mometzcopinqui* y la *tlahuelpuchi* prehispánicas a la bruja tradicional mexicana

A partir de la Conquista y durante todo el periodo virreinal, el sistema de creencias y prácticas indígenas atravesó un fuerte proceso sincrético conocido como conquista religiosa. Durante este procedimiento, figuras míticas del imaginario prehispánico fueron demonizadas o reinterpretadas con el propósito de ser utilizadas para la catequización de los pueblos originarios, cuestión que, como se ha comentado, era de extrema importancia para la Iglesia católica. Hacer uso de nombres o festividades que ya existían en el sustrato autóctono y resignificarlas para que encarnaran el código moral del catolicismo permitía a los evangelizadores acercar la doctrina cristiana a los indígenas, con la esperanza de que, de esta forma, el entendimiento de la religión fuera más profundo y la conversión resultara genuina. Ejemplos de estas resignificaciones son Quetzalcoatl —dios nahua de la creación, la sabiduría, el autosacrificio y la luz—, quien fue igualado con Jesucristo (Zunzunegui, 2021), mientras que Tezcatlipoca —dios nahua de la oscuridad, la guerra, el engaño y la hechicería— fue asociado con el Diablo cristiano (Báez-Jorge, 2001). El mismo proceso ocurrió con la mitología inca en el Virreinato del Perú, donde Wirakocha fue igualado con Dios y Supay lo fue con el Diablo (Tapia, 2020).

Para las creencias en torno a la *mometzcopinqui*, esto significó fusionarse con una segunda figura, la *tlahuelpuchi*,⁶ criaturas que, al igual que las *mometzcopinqui*, pertenecían a la mitología prehispánica. Se creía que habitaban la actual Tlaxcala y las zonas aledañas, y que poseían la habilidad de convertirse en bolas de fuego y otros animales (Nutini y Roberts, 1993). En el artículo ya mencionado, López Austin también incluye a este ser en la clasificación de los *tlatlacatecolotl* y apunta lo siguiente:

Tlahuipuchtli. Su significado es “el sahumador luminoso.” Fray Juan Bautista lo define como brujo que andaba de noche por las montañas echando fuego por la boca para espantar a sus enemigos, que enloquecían o morían a consecuencias del susto. Torquemada lo incluye entre los nahuales, que tenían propiedad de convertirse no sólo en animales, sino en fuegos. Por su parte, el autor del *Códice*

⁶ También se aceptan las transliteraciones *tlahuipuchin*, *tlahuipochin*, *tlahuihpochin*, *tlahuipochi*, *tlahuihpochtli* y *tlahuipuchtli*. Por otra parte, el plural en náhuatl de esta palabra es *tlahuelpochime*, aunque la hispanización *tlahuelpuchis* está más difundida actualmente. Para este trabajo, se hará uso del término *tlahuelpuchi*, con *tlahuelpochime* como plural, salvo en las citas.

Carolina, más racional, no cree en su existencia y estima que tales brujos no eran sino luciérnagas.
[italicas en el original] (1967, p. 93)

Así pues, López Austin se refiere a esta criatura en masculino, de la misma forma en que hizo antes con la *mometzcopinqui*, quizá porque el náhuatl no hace diferencia de género. Sin embargo, otros autores, como Nutini y Roberts (1993), señalan que puede tratarse de hombres o mujeres, y otros más aluden a la *tlahuelpuchi* siempre en femenino. Por ejemplo, fray Alonso Molina (1970 [1555], parte I, fol. 21r, columna 1), traduce *tlauipuchin* como ‘bruxa otra’, y con la misma grafía la registra Rémi Simeón en su diccionario, traduciéndola únicamente como ‘bruja’ (1992 [1895], p. 693, columna 2).

Como en el caso de la *mometzcopinqui*, la información sobre la *tlahuelpuchi* en las fuentes virreinales es bastante escueta. Se conoce su etimología y que poseía la facultad de transformarse en fuego o distintos animales —aunque no se puntualiza en qué especies—, hecho que lleva a algunos investigadores a vincularla con el nahual. No obstante, a diferencia de la *mometzcopinqui*, cuyos poderes sobrenaturales estaban ligados al día de su nacimiento, las referencias más antiguas no indican el motivo por el que una persona es una *tlahuelpuchi*, aunque parece que es una cualidad innata. También contrario a la *mometzcopinqui*, el término *tlahuelpuchi* se mantuvo vigente durante la época colonial, y Nutini lo registra en la tradición oral incluso entre las décadas de 1960 y 1970, por lo menos en las zonas rurales de Tlaxcala (Nutini, 1988; Nutini y Roberts, 1993).

Investigaciones recientes, tales como *Bloodsucking Witchcraft*⁷ (1993), de Hugo G. Nutini y John M. Roberts, destacan las características en común que la *mometzcopinqui* tiene con la *tlahuelpuchi*. Estos autores hacen una distinción entre lo que ellos llaman *tlauipuchin*, refiriéndose a la criatura prehispánica propiamente, y la *tlahuelpuchi*, como la versión sincretizada del ente que persiste en la tradición oral de la Tlaxcala del siglo XX y la actualidad. En su obra, afirman que la *tlahuelpuchi* evolucionó a partir de rasgos de otros *tlatlacatecolotl*, como la *mometzcopinqui*, y de atributos de la bruja europea. Es precisamente la inclusión del imaginario brujeril lo que hace que se pierda el binarismo genérico, con lo que lo más común en la época actual es tratar a este ser en femenino. Sobre esto, la doctora Micaela Morales, señala que “[a]unque los *tlahuelpuchi* [sin

⁷ El título completo de este trabajo es *Bloodsucking Witchcraft. An Epistemological Study of Anthropomorphic Supernaturalism in Rural Tlaxcala [Brujería vampírica. Un estudio epistemológico de lo sobrenatural antropomórfico en la Tlaxcala rural]*. De momento, la obra no se encuentra disponible en español, por lo que, tanto la propuesta del título, como las citas, son traducciones de la autora del presente proyecto.

ítalicas en el original] pueden ser hombres o mujeres, en el imaginario persiste la figura femenina de las brujas voladoras que chupan a los bebés” (2023).

Durante el periodo colonial, por tanto, la *mometzcopinqui* se fusionó con la *tlahuelpuchi*, y esta aleación adoptó una identidad definitivamente femenina. Asimismo, el nombre indígena de ambas criaturas desapareció y, en su lugar, se aplicó el término general de “bruja”, salvo en Tlaxcala, donde se preservó el vocablo *tlahuelpuchi*. Además de la pérdida de su nombre prehispánico, la amalgama *mometzcopinqui-tlahuelpuchi* adquirió características de la bruja europea, como el pacto con el Diablo o el consumo de la sangre de infantes no bautizados. Como señala Federici, la construcción de la bruja europea, tanto en el imaginario como en el ámbito legal, establece un fuerte vínculo entre esta figura y el infanticidio. A este respecto, la filósofa apunta: “en la imaginación popular, la bruja comenzó a ser asociada a la imagen de una vieja luriosa, hostil a la vida nueva, que se alimentaba de carne infantil o usaba los cuerpos de los niños para hacer sus pociones mágicas” (2021 [2004], p. 293). Por supuesto, estos elementos se extendieron a las criaturas asimiladas como “brujas” en América y otras colonias europeas. Nutini y Roberts aseguran, además, que por lo menos en algunos de los casos registrados en el siglo XX, la creencia de la *tlahuelpuchi* era utilizada para encubrir casos de infanticidio.

Si bien no hay registros de que el quehacer prehispánico de la *mometzcopinqui* estuviera asociado con la hematofagia, Nutini y Roberts aventuran que la *tlauipuchin* podría haber estado relacionada con la práctica de los sacrificios humanos. Por tanto, el consumo de sangre no sería un elemento totalmente importado del imaginario europeo, sino que ya estaba presente en el sustrato indígena y se vio reforzado por la concepción europea de la bruja. Además, “con el tiempo, esto fue magnificado, debido a la desaparición de los sacrificios humanos y el canibalismo ritual” (Nutini y Roberts, 1993, p. 113). Así pues, a través de un proceso de sincretismo y aculturación, la *tlahuelpuchi* actual “[p]rincipalmente, es una bruja chupasangre, tiene otros atributos y funciones en distintos contextos, pero, en la conciencia de la gente, esencialmente es una criatura sobrenatural aberrante y malévola, cuya función principal es consumir la sangre de infantes” (Nutini y Roberts, 1993, p. 113).

Nutini y Roberts sostienen que la *tlahuelpuchi* conservó el elemento de transformación corporal que sugiere su nombre, ahora asociado principalmente con el fuego, la neblina y algunos animales. A su vez, esta figura absorbió el atributo de desprendimiento de las piernas que, como ya ha quedado establecido, está lingüísticamente vinculado con la *mometzcopinqui*. Por su parte,

el consumo de sangre es ambiguo y podría haber estado presente desde la época prehispánica, aunque sin duda fue reafirmado con la llegada de la idea europea de la bruja. Lo mismo sucedió con las prácticas protectoras, como se abordará en la siguiente sección de este capítulo; pese a que algunas son marcadamente católicas y, por tanto, europeas, como los símbolos de la cruz o el sacramento bautismal, otras, como el uso de objetos reflejantes, sí tienen orígenes prehispánicos. Finalmente, en el área de Tlaxcala, aunque no en el resto del país, elementos asociados con el folclor vampírico, como el ajo y la cebolla, también se establecieron como formas de protección en contra de la *tlahuelpuchi*.

Es evidente que, aunque poco se sabe de la *tlahuelpuchi* en la mitología prehispánica, esta criatura no sólo heredó algunos de sus atributos a la bruja tradicional mexicana, sino que mantuvo su nombre, si bien en una reducida zona geográfica del país. Nutini y Roberts se refieren a este proceso como la contracción y decadencia del imaginario. A decir de estos investigadores, puesto que ya no había un “sistema teológico, cosmológico y organizacional de la religión establecida” (1993, p. 103) que justificara la necesidad de ciertas criaturas, éstas encontraron un nicho nuevo en el que colocarse, fueron incorporadas al imaginario de un ente que sí lo hizo o, simplemente, desaparecieron. En el caso de la *mometzcopinqui*, se trata de la segunda opción: heredó la desarticulación de las piernas a la *tlahuelpuchi* y su nombre se extinguió en la tradición. La *tlahuelpuchi*, por el contrario, forma parte del primer grupo: si bien su rol prehispánico ya no era necesario en el nuevo sistema, esta criatura encontró un nicho cultural en el que establecerse y adaptó sus quehaceres al orden colonial. Así pues, la *tlahuelpuchi* asimiló atributos de la *mometzcopinqui* y de la bruja europea, con lo que pudo conservar su nombre y mantenerse relevante en el imaginario.

La propuesta de Nutini y Roberts funciona en el contexto de Tlaxcala, donde, hasta la fecha, se habla de *tlahelpochime* que se desatornillan las piernas y vuelan convertidas en bola de fuego, guajolotes o neblina. No obstante, en el resto del país, también se mantiene la creencia de que las bolas de fuego son brujas, si bien el fenómeno es referido con este término y no con el de *tlahelpochime*. Así pues, el presente trabajo sostiene que, en la contracción y decadencia, tanto la *mometzcopinqui* como la *tlahuelpuchi* forman parte de la segunda categoría establecida por Nutini y Roberts. De esta forma, en el contexto de la oralidad mexicana, ambas criaturas prehispánicas fueron incorporadas al imaginario de la bruja, con lo que perdieron sus nombres, pero legaron algunos de sus atributos a la conceptualización de esta figura en la tradición popular.

Para lograr este resultado fue necesario, en primer lugar, que las características de ambas criaturas se fusionaran, con lo que algunos de sus rasgos desaparecieron. Por ejemplo, se perdió definitivamente la relevancia de la fecha de nacimiento que, como se ha comentado, era un elemento crucial en la concepción de la *mometzcopinqui*. Una vez hecho esto, la amalgama *mometzcopinqui-tlahuelpuchi*, ahora referida con el término “bruja”, fue leída como una sierva del Diablo, personificación de la maldad y el pecado en la ortodoxia católica, personaje que, por supuesto, no existía con ese nombre en las religiones prehispánicas. En segundo lugar, se difundió que una de las principales prácticas malignas realizadas por esta criatura era el consumo de la sangre de infantes no bautizados. De esta forma, una mujer que no se apegara al sistema de creencias y al modelo de comportamiento promovido por la Iglesia podía ser rápidamente señalada como una bruja. Paralelamente, comportamientos que sí eran deseables para este colectivo —como el bautismo de los recién nacidos o el uso de oraciones católicas— se consolidaron como efectivos métodos de protección en contra de éste y otros seres malignos.

Así pues, la bruja tradicional mexicana abrevó de los tres imaginarios y es en la forma de este palimpsesto que se mantiene vigente en la oralidad contemporánea. Por ejemplo, en el ámbito de los testimonios, Ligia Rivera Domínguez registra a la señora Candelaria Morales, habitante de Cholula, quien declara “ese mi niño me lo chupó la bruja, porque vuelan, como le digo a usted, como guajolotes, vuelan y andan llevando como, como lumbre, es el Demoño, el otro” (2000, p. 84). En este breve comentario puede verse la influencia de las tres figuras. Un poco antes, Candelaria menciona el desprendimiento de las piernas y la transformación en guajolote (elementos asociados con la *mometzcopinqui*) y en bola de lumbre (atributo de la *tlahuelpuchi*). Además, se hace alusión al consumo de sangre de infantes (“ese mi niño me lo chupó la bruja”) y a la asociación de la bruja con el Demonio católico.

De manera similar, entre los casos recopilados por Nutini en Tlaxcala, se habla de metamorfosis en bolas de fuego y guajolotes, y de brujas que “chupan” a los niños. Una muestra de ello es “como cuando le chuparon la creatura a mi hija María, me pareció ver una bola de fuego que se escurría en la milpa al regresar de la fábrica” (1993, pp. 191-192). Sin embargo, en esta zona, parece que se nace *tlahuelpuchi* y no es necesario recurrir a un pacto con el Diablo para adquirir los poderes asociados con la bruja. Sobre esto, Nutini registra la creencia de que “las *tlahuelpuchis* [sin itálicas en el original] nacen con una maldición que ni Dios ni el diablo pueden borrar” (1993, p. 56). Así pues, aunque las capacidades y acciones de la *tlahuelpuchi* se revelan

como cualidades innatas de la persona, se insinúa que quedan fuera de la jurisdicción del propio Dios.

Por otro lado, los sentimientos de culpa que rodean a la familia de los infantes “chupados” sugieren que la aparición de la bruja se percibe como un castigo divino. Uno de los padres entrevistados por Nutini señaló: “Me pregunto porqué [sic] nos tenían que chupar la creatura, si siempre hemos cumplido con nuestras obligaciones hacia Dios y nos comportamos bien con todo el mundo” (1993, p. 321). De esta forma, se demuestra que el monstruo —la bruja, en este caso— no sólo funciona como un ejemplo de lo que no debe hacerse, sino que, además, sanciona la desviación de las normas establecidas, entre ellas, por supuesto, las asociadas con la religión. Finalmente, Nutini también registra el sueño de una mujer, cuyo bebé fue “chupado”, quien declara:

Habro [sic] totalmente la puerta y veo una aparición luminosa, en forma de mujer y sin piernas, como flotando sobre la cuna de mi creatura. Me abalanzo sobre ella tratando de alejarla de mi bebito, y al volverse veo que tiene una cara horrible como de guajolote. No sé de a donde saqué fuerzas, pero comense [sic] a forcejear y luchar con la *tlahuelpuchi* [sin itálicas en el original], que ya no me quedaban dudas que era ella, tratando de proteger a mi creatura. (1993, pp. 443-444)

A pesar de que en este caso se trata de una pesadilla y no de algo reportado como verídico, las características antes mencionadas están presentes en el inconsciente de la informante, revelando así su vigencia en el imaginario popular. Nuevamente, sólo en Tlaxcala se mantuvo el uso de la palabra *tlahuelpuchi*; empero, esta declaración embona perfectamente con las apariciones de la bruja en otros testimonios y leyendas del país. En el libro *Manantial de recuerdos*, recopilado por el Consejo Nacional de Fomento Educativo (CONAFE), se recoge el relato “Los ojos de las brujas”, en donde se narra la transformación de estas criaturas en los siguientes términos:

Primero, se sacaron los ojos con las manos, luego tomaron unos ojos de gato que tenían en un cajón y se los pusieron en lugar de los suyos. De inmediato la madre se convirtió en un enorme guajolote y después lo hizo la hija. Ambas salieron de la casa como si fueran bolas de fuego.

El marido no podía creer lo que había visto. Él ya había escuchado hablar de las bolas de lumbre que entraban a las casas para chupar a la gente, así que apenas se le pasó el asombro, sintió mucho odio al saber de qué se alimentaba su esposa. (1997 [1994], p. 25)

En este texto, si bien no aparece el desprendimiento de las piernas, se mantiene la idea de abandonar un elemento humano del cuerpo de la bruja e intercambiarlo por partes animales. De esta forma, se hace hincapié en la hibridez fuera de los parámetros humanos que señala a la bruja como un Otro temible y abyecto, cuestión que se refuerza con la hematofagia y el canibalismo. Además, la transformación en guajolote y en bola de fuego se mantiene presente, así como el consumo de sangre asociado con lo maligno. Así pues, a través de este breve recorrido por el folclor oral, puede constatarse que la concepción de la bruja tradicional mexicana es el resultado de la asimilación de criaturas del sustrato indígena, particularmente la *mometzcopinqui* y la *tlahuelpuchi*, con el imaginario europeo de la bruja.

Se ha mencionado anteriormente que conocer con exactitud los atributos originales de la *mometzcopinqui* o la *tlahuelpuchi* es una tarea irrealizable, debido a la poca información disponible y al hecho de que las referencias más antiguas sobre ellas atravesaron un fuerte filtro religioso. De manera similar, la falta de registros imposibilita saber hasta qué punto la incorporación de la *mometzcopinqui* y la *tlahuelpuchi* al acervo brujeril fue orquestada y promovida por los evangelizadores y en qué medida éste fue un proceso orgánico llevado a cabo por la población, tanto indígena como europea, que trataba de reconciliar su propia percepción del mundo con la cosmovisión de los otros. No obstante, innegablemente, algo hubo de ambos, y fue justo eso lo que fortaleció el proceso sincrético y permitió la pervivencia de algunas de las características prehispánicas de la *mometzcopinqui* y la *tlahuelpuchi* en el naciente imaginario mestizo.

Si bien es cierto que estas criaturas perdieron su nombre, con lo que los atributos de una y otra se difuminaron hasta unificarse, rasgos como el desprendimiento de las piernas y la transfiguración en guajolote o bola de fuego de las ahora llamadas “brujas” continúan vigentes incluso en la actualidad. Distinto es el caso de otros hechiceros del mundo náhuatl, como el *tapan mizani* o el *temacpalitotique*, que perdieron no sólo el nombre, sino también la presencia folclórica, por lo que sus cualidades y quehaceres rara vez, si acaso, se encuentran en la tradición popular mexicana. En el caso de la bruja, la mezcla de elementos se realizó de tal manera y se arraigó con tal fuerza en el imaginario colectivo de México que persisten incluso hoy en día, como se abordará en la siguiente parte de este capítulo.

II.III. “Que dicen que se quita sus patas y se pone sus alas”: la pervivencia de la *mometzcopinqui* y de la *tlahuelpuchi* en la bruja tradicional mexicana

En las primeras dos partes de este capítulo se ha abordado a la *mometzcopinqui* y a la *tlahuelpuchi* en tanto figuras del sustrato indígena que fueron incorporadas al imaginario de la bruja europea para dar como resultado la bruja tradicional mexicana como se la conoce en la actualidad. A continuación, se explorará cómo las características antes mencionadas se mantienen vigentes en la tradición contemporánea, tanto en el ámbito de la oralidad como en el de la literatura. Asimismo, se indagará en algunas de las prácticas protectoras que se utilizan en México para ahuyentar a la bruja, detallando sus orígenes y proveyendo ejemplos de su pervivencia en el folclor moderno.

En cuanto a la *mometzcopinqui*, es importante señalar que el elemento de la astrología, crucial para el imaginario prehispánico, desapareció totalmente de la concepción contemporánea de la bruja. En su lugar, la manera de hacerse acreedora a los poderes sobrenaturales asociados con esta criatura es a través de un pacto con el Diablo, atributo sin duda importado de la cosmovisión católica. Por su parte, en Tlaxcala prevalece la idea de que se nace como *tlahuelpuchi* o que una mujer se convierte en tal cosa a partir de una maldición; sin embargo, en el resto del país, al estar este ser igualado a la bruja, se asume que el contrato diabólico tuvo lugar.

Si bien, como ya se ha comentado, la locución *mometzcopinqui* se extinguió en la tradición oral, en el ámbito académico, la investigadora Ligia Rivera Domínguez publicó en el 2000 el artículo “La bruja Mometzcopinqui, reina de la noche”. Este trabajo consiste en el análisis de dieciocho relatos de brujas registrados en San Andrés y Santa María Tonantzintla, Cholula. En el corpus recopilado por Rivera Domínguez, el desprendimiento de las piernas es un elemento que se repite constantemente. Por tal razón, la investigadora establece un vínculo entre estas historias y la *mometzcopinqui*, a pesar de que ninguna de las personas entrevistadas utiliza el término en náhuatl. El trabajo de Rivera Domínguez ha contribuido a revitalizar el término *mometzcopinqui*, por lo menos en la tradición escrita, pues muchas de las autoras que abordan a esta figura mitológica en el siglo XXI, tanto en la investigación —Cecilia López Ridaura y Laura Dávila— como en la literatura —Paola Klug y Carmen Leñero—, citan esta obra.

El estudio de Rivera Domínguez permite ver un cambio drástico en la concepción de la bruja. Como se ha apuntado, en las narraciones modernas, la importancia de la fecha de nacimiento de la mujer queda desplazada hasta volverse inexistente. Ahora, en cambio, hace falta realizar un

pacto con otra fuerza, una figura que no existía con ese nombre en la cosmovisión azteca, por lo que hubiera sido impensable que la *mometzcopinqui* prehispánica realizara cualquier tipo de intercambio con ella. Así, en la concepción contemporánea de la bruja, es necesario establecer un pacto con el Demonio, mediante el cual la mujer, hasta entonces común y corriente, adquiere poderes sobrenaturales como la transmutación, y queda atada a tres cosas: a comer sangre a partir de entonces; a ofrecer el alma de los niños sin bautizar al Diablo; y a entregar su propia alma a éste una vez que ella muera.

El contrato demoniaco se incorporó al imaginario mexicano durante el periodo virreinal, por lo que no extraña que esté presente en los archivos inquisitoriales de la Nueva España. Un ejemplo de ello es la denuncia de Juana Theresa Gómez en contra de su madre, María Gómez, y Leonor, una india amiga de ésta, ocurrida en 1735 en el pueblo de Ayo Chico, Jalisco. En ella, la declarante asegura que su madre tenía un “pacto implícito con el demonio” (Flores y Masera (Coords.), 2010 [1735], p. 254). A través de este contrato y de un ritual que incluía un conjuro, el *osculum infame* y desprenderse de su carne e intercambiar sus ojos por ojos de gato, la acusada podía volar convertida en una “lucecita berde” (2010 [1735], p. 254).

Otra muestra del pacto diabólico se encuentra en la denuncia hecha en contra de Juana Jáuregui por “borracha, satírica, pleitista y hechicera”, que tiene lugar en San Miguel el Grande, Oaxaca, en 1752. En este caso, se registra que “La hija a Nicolasa de Aguado, muger de Fusinos, dize que una noche se hizo la dormida y que la señora [Juana Jáuregui] le dijo a la Cornelio que, como le tenía dicho, avía echo pacto con el Demonio” (Laboratorio Nacional de Materiales Orales [LANMO], 2024 [1752]). Así pues, tras integrarse al imaginario durante la época colonial, la idea del contrato demoniaco se difundió a todo lo largo y ancho de la Nueva España y los otros virreinatos hispanos. Con el tiempo, este atributo dejó de pertenecer al ámbito legal y se conservó únicamente en la tradición folclórica, donde se mantiene vivo incluso en la época contemporánea, cuando una acusación judicial por “pacto diabólico” resultaría irrisoria.

En la tradición oral actual, por otra parte, rara vez se narra el momento del contrato diabólico. Sin embargo, el mero hecho de que una mujer sea considerada bruja o que desempeñe las actividades propias de una basta para asumir que tal pacto tuvo lugar. Así, aunque ninguno de los relatos recopilados por Rivera Domínguez detalla en qué condiciones se lleva a cabo el intercambio de la mujer y el Demonio, en varios de ellos se menciona que la bruja accedió a sus poderes gracias a la intercesión de Satanás. Por ejemplo, en un testimonio anónimo, la informante

declara “supuestamente eso [desprenderse de sus piernas] lo hacía pero porque ella tenía pacto con el Demoño, con el Diablo, o sea, que ella hacía todo eso pero porque el Demoño la ayudaba, sí, no nada más por ella misma ni por ella solita” (2000, p. 85). De esta forma, queda claro que el poder no emana de la bruja misma, sino que hace falta la intervención del Diablo para justificar sus capacidades, incluso si este personaje no aparece en la narración misma.

El pacto diabólico también se encuentra presente en el relato “La bruja zopilote” (2018a), escrito por Tomás Ramírez e interpretado por el Colectivo Oaxaqueño para la Difusión de la Cultura y las Artes (CODICULTA) como parte del *podcast El baúl de las leyendas*. A diferencia del ejemplo anterior, éste es un texto literario elaborado a manera de guion, con el propósito de su ejecución como radioteatro. No obstante, al estar inspirado en la tradición oral de la zona, algunos de los elementos comentados se ven reflejados en el material. En esta obra, al descubrir que la bruja que atormenta a la comunidad es la madre del protagonista, su amigo le dice “Ya no es tu mamá, compadre, entregó su alma al Maligno” (27m), y así es cómo logra convencerlo de dar muerte a la criatura. Sobre este caso cabe destacar el uso de un epíteto eufemístico, “el Maligno”, para evitar referirse a Satanás por su nombre.

Asimismo, es importante notar que, al convertirse en bruja, la mujer ha dejado de ser considerada humana, con lo que ella ya no reconoce los lazos de parentesco que la vinculan a su hijo o a su nieta y con lo que, de igual forma, se justifica la erradicación de este ente dañino. La propia criatura dice “Hace muchos años que ya no soy Macrina. Hace tiempo que ya soy la dueña de los niños del pueblo. Yo los traigo y me los llevo” (26m11s). Al pronunciar la última oración, la voz del personaje cambia y, de ser la de una dulce anciana, se vuelve masculina y gutural. De esta forma, tanto con los diálogos como con el juego de voces, queda ilustrada la creencia de que, una vez realizado el pacto demoniaco, la bruja deja de ser humana para convertirse únicamente en una encarnación del Diablo. Como consecuencia de ello, en todas estas narraciones, la brutalidad ejercida en contra de la bruja no sólo está justificada, sino que es celebrada, pues la narración sostiene que erradicar a esta criatura significa proteger a la comunidad.

Así pues, la construcción de la bruja tradicional mexicana mantiene características que permiten deducir que parte de su origen está ligado a la *mometzcopinqui*. Por un lado, queda constatado que, en la tradición contemporánea, el elemento astrológico es inexistente y fue sustituido por el pacto demoniaco como explicación para la existencia de la bruja. Por el otro, un rasgo que se ha mantenido en el imaginario brujeril mexicano es la facultad de estas mujeres de

desarticularse las piernas, mismas que dejan escondidas en el fogón cuando salen de sus casas para realizar sus “fechorías nocturnas”. Como ya se ha comentado, la habilidad de desprenderse de las extremidades inferiores y el uso del fogón como escondite para éstas estaba asociado, en la cosmovisión azteca, con la *mometzcopinqui* y con la diosa Chantico. En la actualidad, aunque el nombre de la criatura y la deidad mexica han desaparecido del imaginario popular de la “bruja”, las transformaciones corporales de la criatura prehispánica permanecen.

Entre los relatos recopilados por Rivera Domínguez pueden encontrarse varias muestras de este atributo. Una informante anónima, por ejemplo, declara que “se dio cuenta el marido que la señora [...] se quitó las piernas [...] y las dejaba en cruz en el tlecuil” (2000, p. 85). Sobre este caso es interesante notar que, aunque se trata de una práctica de la bruja, servidora del Demonio, esta mujer coloca sus extremidades desprendidas en una posición alusiva a un símbolo católico. Cabe destacar que, por lo común, las mujeres abandonan ambas piernas como parte de su metamorfosis. No obstante, Cecilio Hueitletl, otro de los encuestados por Rivera Domínguez, habla de una bruja que “se ponía del aventador del brasero que soplaban, [...] con ese volaba y dejaba una pierna en el tlecuile, nomás se iba con una, y volaba con el aventador y a chupar a los niños” (2000, pp. 78-79).

Otro ejemplo en donde este atributo aparece es el relato de la llamada “bruja de la Huasteca”. La leyenda, originaria de Tepetzintla, Veracruz, incluso inspiró la canción “La bruja de la Huasteca” (2019) del Trío los Cantores del Alba. Esta historia trata sobre Marcelina Luis Morales, esposa de Macario Cruz Hermelindo, rumorada bruja que, según las habladurías de la gente, se transformaba en una terrible criatura y se alimentaba de la sangre de los infantes del pueblo. Una noche, Macario regresa antes de lo esperado y encuentra a su esposa en medio de su siniestra ceremonia, que consiste en desarticularse las piernas y metamorfosearse en un ser alado (Reyes Nolasco, 2011; Davila, 2023).

En cuanto al ámbito de la literatura, la capacidad de las brujas mexicanas de “chisparse” las piernas ha aparecido en distintos trabajos. Ejemplo de ello puede encontrarse en los cuentos “La bruja de la Escondida” (2017 [2014]) de Paola Klug y “Bolas de fuego” (2021) de Diana Castillo. De igual forma, la novela *Fulgor* (2022) de Alma Mancilla hace un pequeño guiño a este elemento del imaginario. Asimismo, el relato “La bruja zopilote” (2018a) de Tomás Ramírez, comentado anteriormente, recurre a este atributo al describir a la “sierva del Maligno” en cuestión.

Sumado al intercambio de partes humanas por partes animales, en ocasiones la bruja mexicana vuela gracias al uso de alas de petate. De acuerdo con el Diccionario del Español de México (s.f.), el petate es un “tejido hecho con tiras de hoja de palma o de tule, de forma rectangular, que tiene diferentes usos y sobre el que suelen dormir las personas humildes, particularmente en el campo”. Sin embargo, no se trata únicamente de un tapete o una colchoneta, sino que también se utiliza este término para referirse al tejido de palma en sí, con el que se elaboran canastas, sombreros, juguetes, sopladores para el brasero, etcétera. La inclusión del petate, así como el uso de los términos tenamaste y tlecuil, todos ellos nahualismos, contribuye a hacer hincapié en el origen indígena de estos elementos en el folclor mexicano. De igual forma, es importante señalar que todos estos objetos —los tenamastes, el tlecuil, el petate— están asociados a las labores femeninas y el espacio doméstico. Por tanto, su presencia en la narración brujeril habla de una intersección: son principalmente las mujeres indígenas las “sospechosas” de realizar este tipo de actividades.

Mercedes Zavala, por ejemplo, registró en 1994 la presencia de alas de petate en el testimonio de Josefina Vázquez, una campesina de 40 años, habitante de San Luis Potosí. Esta mujer narró cómo una bruja se “chupó” a su hermana. De acuerdo con ella, los bebés deben cuidarse especialmente los primeros tres días de cada mes, pues entonces son más susceptibles a un ataque por parte de la bruja. Durante los primeros dos días de un mal mes, el padre de la informante “ya había oído un animal que se arrastraba y que aleteaba, como un guajolote, pero con alas de petate” (2001, p. 31). A la tercera noche, los padres se quedaron dormidos y, al despertar, descubrieron que la niña yacía muerta: la bruja la había “chupado”. Por tanto, aunque este hombre nunca vio a la bruja, ni en su encarnación de guajolote o en alguna otra, bastó con escuchar lo que él interpretó como esta ave o el “aletear” del petate para saber que se trataba de una bruja. Por su parte, Gerardo P. García también recoge este atributo entre las costumbres de las brujas de San Judas, Guanajuato, aunque haciendo una distinción según si éstas son jóvenes o viejas. Las primeras, dice, “son hermosas, usan zapatillas de tacón y largos vestidos de colores claros, y para volar se ponen unas alas de petate” (2013). Las ancianas, por el contrario, utilizan escobas, elemento sin duda importado de la tradición europea.

Finalmente, pese a que ninguno de los entrevistados por Rivera Domínguez menciona de manera directa las alas de petate, el testimonio de Cecilio Hueitlel incluye un “aventador del brasero”, utensilio tradicionalmente elaborado con esta técnica. Según su narración, la bruja “se

ponía del aventador del brasero que soplaban, ora ya no se usa eso [...], con ese volaba y dejaba una pierna en el tlecuile [...] y volaba con el aventador y a chupar a los niños” (2000, pp. 78-79). Dentro de la literatura, por su parte, las alas de petate aparecen en los cuentos “La Mariposa” (2017 [2014]) de Paola Klug y “Waay Pop” (2012) de Carmen Leñero, en este último asociadas al *waay pop*, una criatura del imaginario maya, no a las brujas. Así pues, este elemento, herencia de los pueblos originarios, se mantiene vigente en el folclor y la literatura modernos.

Otro aspecto importante de la bruja tradicional mexicana es su capacidad de transfigurarse en guajolotes, tecolotes o bolas de fuego. Como ya se ha abordado, el origen de estos atributos se encuentra en el sustrato indígena y fue asimilado al imaginario europeo o, en el caso del tecolote, se vio reflejado en las creencias europeas que vinculaban a búhos y lechuzas con la brujería. Dentro de la tradición contemporánea, cabe destacar que todas estas metamorfosis son intercambiables a voluntad. Es decir, la misma bruja que se desatornilla las piernas y vuela con alas de petate puede convertirse en guajolote y/o tecolote; la misma bruja que se extrae los ojos y se coloca ojos de gato puede volverse ave o bola de fuego indistintamente.

Muestras de estos elementos pueden encontrarse en distintos procesos inquisitoriales. En 1713, en Atlacomulco, Estado de México, el español Felipe Martínez repite una acusación en contra de la viuda Melchora de Villegas que oyó decir a una india cuyo nombre desconoce. Martínez declara que “dixo dicha yndia que hera público entre las yndias que entravan a servir a su cassa [de Melchora de Villegas], que se volvía culebra, guaxolote, y otras figuras” (Flores y Masera (Coords.), 2010 [1713], p. 215). Aunque no se habla del ritual necesario para producir dichas transformaciones, basta esta breve mención para confirmar que en el siglo XVIII la idea de mujeres capaces de convertirse en guajolotes continuaba vigente en la Nueva España y se había incorporado al imaginario de la bruja. Otro caso que permite ver la relación entre la brujería y los guajolotes es la denuncia de Simona de los Santos, ocurrida en 1706 en Guatemala, entonces parte de la Nueva España, en contra de las hermanas Santiago. En ella, Simona declara que:

Una noche durmiendo en compañía de dicha Antonia de Santiago, sintió ruido que despertó a esta denunciante, por lo qual encendió candela y vio durmiendo a dicha Antonia, voca arriva, y vió que el ruido lo hacía un pájaro más grande que *chumapipi* [guajolote] o gallina de la tierra, que a manera de pavo, pero tenía éste los pies amarillos. Y asustada de verle despertar a dicha Antonia, la halló muerta, y después vio que el dicho pájaro se entró en la voca de dicha Antonia y no salió más. Pero

dicha Antonia al instante volvió en sí, y dixo a esta denunciante que para qué avía encendido candela, y que no dixerá nada. (Flores y Masera (Coords.), 2010 [1706], p. 198)

En este proceso, se da a entender que las dos hermanas acusadas por Simona poseen la capacidad de salir convertidas en guajolotes, metamorfosis durante la cual sus cuerpos humanos permanecen en la casa y dan la apariencia de haber muerto. Las aves parten de la casa y, al día siguiente, “amanecían junto a las camas de dichas mugeres, vestidos de raso y seda ya hechos, cucharas de plata y de carei [...]. Después de aver visto a dichos pájaros, atribuye a que ellos traerían dichas cosas a dichas mugeres” (2010 [1706], p. 198). Así pues, si bien no parece que estos guajolotes en específico se dedicaran a “chupar” a víctimas inocentes, por lo menos se los responsabiliza del robo de diversos objetos valiosos.

Finalmente, la metamorfosis en bola de fuego, atributo heredado de la *tlahuelpuchi* tlaxcalteca, también se encuentra presente en distintos procesos inquisitoriales. En 1716, por ejemplo, en San Luis Potosí, Francisca de Mendoza Guerrero, una española, denunció que: “ha tiempo como de un año que experimentaron en su casa la persecución de una bruja, y [...] todas las personas de su casa la han visto en distintas ocasiones dentro de ella, en forma de una luzeçita como de azufre” (Flores y Masera (Coords.), 2010 [1716], p. 226). Además, Francisca señala que “tres noches continuas oyeron ruido, grito como de lechuza, y saliendo a veer en la parte que gritaron, vieron en ella la dicha luzeçita. Y otra noche, como que daba alazos sobre la ventana” (p. 226). De manera similar a como ocurre en el relato de Josefina Vázquez, basta escuchar al ave asociada a la hechicería —la lechuza, en este caso—, para asegurar que una bruja ronda el hogar. En esta declaración, sin embargo, también hay una evidencia visual: la bola de luz sin duda confirma la presencia de una bruja. En ese mismo año, pero en Oaxaca, José Díaz acusa a dos mulatas, Nicolasa María y Catherina de la Virgen, de brujas. Al respecto, Díaz declaró:

que no ygnora que las brujas, según la común opinión, andan de noche en forma de glovos de fuego, y que esto mismo le haze persuadir a que son brujas las dichas Nicolasa María y Catharina [sic] de la Virgen, porque en quatro ocasiones, biniendo a la cassa de su padre a desora de la noche, bido dos globos de fuego a poca distancia. (Flores y Masera (Coords.), 2010 [1716], p. 225)

En este caso, a otros comportamientos extraños se sumaba la transformación en bola de fuego, sin duda la demostración más condenatoria. Otra muestra de esta metamorfosis ocurre en 1748, en Querétaro, donde Francisco Xavier denuncia a Juana la Castañona, una mujer mulata, por bruja.

De acuerdo con el declarante, entre otros actos nocivos, “bio y obserbó que una noche [...] entró una luz como bola de lumbre pequeña, [...] bio la referida luz y oyó una carcajada de risa que conosió ser de la dicha mulata” (Flores y Masera (Coords.), 2010 [1748], p. 265). Es decir, Juana poseía la habilidad de tornarse bola de fuego. Como puede apreciarse, para el siglo XVIII la idea de que las brujas podían transfigurarse en bolas o globos de fuego estaba más que difundida, pues este elemento aparece en narraciones de distintas localidades de la Nueva España. De igual forma, si bien no es el propósito principal de este trabajo, es importante destacar que, en el caso de los procesos inquisitoriales, son principalmente las mujeres mestizas y afrodescendientes las acusadas de ser brujas.⁸ Por tanto, esta intersección de diferencias, el género y la casta, resultaba determinante en cuanto a quiénes eran más vulnerables ante la ley.

Así pues, como se ha demostrado en esta sección, desde los archivos inquisitoriales puede confirmarse que las transformaciones en guajolote, tecolote y/o bola de fuego son una parte crucial de la conceptualización de la bruja tradicional mexicana. En la oralidad, lejos de desaparecer, estos elementos se muestran activos y distribuidos a lo largo y ancho del país. El corpus de Rivera Domínguez (2000) recopila diversos relatos de Cholula en donde las mujeres se convierten en guajolotes. También en este municipio de Puebla, Donato Cordero Vázquez recoge la leyenda de una mujer que “cuando su esposo dormía profundamente, [...] se quitaba sus hermosas piernas, las escondía entre la ceniza del tlecuil y se convertía en guajolote, así salía volando a buscar la sangre de alguna criatura inocente, con la que mantenía sus poderes” (2007, p. 12). Por su parte, el ya comentado texto “Los ojos de las brujas” demuestra que estos elementos no son mutuamente excluyentes, sino que a menudo interactúan y la misma bruja recurre a distintas transformaciones:

Primero, se sacaron los ojos con las manos, luego tomaron unos ojos de gato que tenían en un cajón y se los pusieron en lugar de los suyos. De inmediato la madre se convirtió en un enorme guajolote y después lo hizo la hija. Ambas salieron de la casa como si fueran bolas de fuego. (2006 [1997], p. 25)

Esta historia recuerda a la denuncia de Juana Theresa Gómez, en la cual, tras sacarse los ojos y desprenderse de la piel, su madre se convertía en una “luz verde”. En cuanto a la literatura, cuentos como “La carta de Ludivina” (2017 [2014]) de Paola Klug o “Caudal de mi memoria” (2024) de Maryed Soriano mantienen viva la asociación de la bruja mexicana con los guajolotes. Sobre la

⁸ Para profundizar en este tema, véase S. Ruiz Tresgallo (2023).

metamorfosis en tecolote o lechuza, destacan “Mometzcopinqui” (2014) de Paola Klug y “Rapaces nocturnas” (2023) de Daniela Villarreal Grave, así como la novela *Fulgor* (2022) de Alma Mancilla. Por su parte, la transformación en globo de lumbre puede encontrarse en “Territorio de brujas” (2020) de Lola Ancira, “Bolas de fuego” (2021) de Diana Castillo, e incluso hay un breve guiño a ello en el microrrelato “La estudiante de Salamanca” (2023) de Gerardo Lima. Finalmente, un cuento que abarca todos estos atributos, tanto el abandono de partes del cuerpo humano de las brujas, como sus distintas transfiguraciones, es “Bolas de fuego” (2019 [2012]) de Carmen Leñero.

Por su parte, las prácticas protectoras en contra de estas criaturas también atravesaron un proceso de sincretismo y asimilación durante el periodo colonial. Nutini y Roberts, por ejemplo, registran en la Tlaxcala rural de finales del siglo XX el uso de ajo y cebolla como un método para ahuyentar a la *tlahuelpuchi*, elemento sin duda importado del imaginario europeo del vampiro (1983). No obstante, este método defensor no se encuentra tan presente en las narrativas del resto del país. Así pues, aunque sin duda hay formas de protección limitadas a ciertas zonas o contextos específicos, también existen prácticas para ahuyentar a las brujas que se encuentran difundidas en la tradición de todo México.

Uno de los métodos más populares para alejar la presencia de entes malignos es dejar un objeto reflejante en la habitación de la persona que busca protegerse, costumbre que puede rastrearse hasta la tradición azteca. En su *Manual de ministros de indios para el conocimiento de sus idolatrías y extirpación de ellas* (1656), Jacinto de la Serna registra la costumbre de dejar una lanceta de obsidiana sumergida en una escudilla de agua a la puerta de la casa o en el patio de ésta como una forma de protección. De acuerdo con el cura, “viendose alli el brujo, luego echauá á huir, y no ossava entrar” (1892 [1656], p. 374). Esto sugiere que la corporalidad de brujos y brujas, sobre todo cuando se encuentran realizando actividades dañinas para la comunidad, no sólo no es normativa, sino que escapa tanto de los parámetros humanos que ni siquiera el hechicero mismo soporta vislumbrar su apariencia. En el mundo prehispánico, se recurrió a la obsidiana, un mineral común en la zona, con este propósito, pero con la llegada de los españoles se popularizó el uso de espejos como un sustituto que cumplía la misma función. De acuerdo con la oralidad contemporánea, un recipiente con agua o un espejo en la habitación de un infante es suficiente para ahuyentar a la bruja.

Nutini y Roberts (1983) registran esta práctica protectora en Tlaxcala, señalando que un espejo al lado del petate en el que duerme el bebé era considerado el lugar propicio para el amuleto.

Rivera Domínguez hace lo propio en Cholula, donde recoge el testimonio de Maura Cuatlego. Cuando tuvo su primer hijo, Maura recibió de otra mujer de la comunidad el siguiente consejo: “Té [Esté] usted lista, dice, porque la bruja lo anda rodeando a usted, este, con el niño, quiere usted su niño, póngale usted el espejo, un cajete de agua o, este, póngale usted, dice, un... dos agujas en cruz” (2000, p. 74). Así pues, en los relatos de Cholula, es indistinto utilizar un recipiente con agua o un espejo, pues ambos elementos resultan igual de efectivos y sirven “pa que se espante y el agua porque se ve allí y el espejo también se ve allí” (p. 75). Dentro del corpus de Rivera Domínguez, los informantes señalan que se coloca el talismán al lado del petate, bajo la almohada o en la cabecera de la cama, aunque basta con que esté en el cuarto para que cumpla su función.

Un segundo método para impedir la entrada de la bruja, como le recomendaron a Maura, es el uso de artículos metálicos colocados en forma de cruz, principalmente tijeras y cuchillos, aunque también se registran casos de machetes, alfileres y agujas para tejer. En la Nueva España, se encuentran referencias a esta práctica ya en 1716, como parte de la denuncia de Francisca de Mendoza Guerrero, anteriormente comentada. Durante este proceso, la española declara que “puso las tijeras en cruz en la puerta, para que no entrasse la bruja, que le dijeron que era bueno” (Flores y Masera (Coords.), 2010 [1716], p. 226). Puede apreciarse, entonces, que la superstición en torno a estos enseres hogareños ha sobrevivido por más de tres siglos prácticamente sin cambios.

Cabe destacar, además, que las prácticas protectoras no son mutuamente excluyentes, sino acumulativas, y con frecuencia se utilizan en conjunto para impedir el ingreso de la bruja a la vivienda. El testimonio de Maura Cuatlego, por ejemplo, continúa diciendo: “pongo las tijeras, lo abro que quede como en cruz en mi cabecera, un espejo chico así, paradito allá junto del niño y allí, allí se pone para que no, este, entre la bruja” (2000, p. 75). Por su parte, Nutini y Roberts (1983) también señalan que el uso de tijeras y cuchillos bajo la almohada o junto a la cuna o petate del bebé es un amuleto en contra de la *tlahuelpuchi*. Sin embargo, estos autores registran que, en Tlaxcala, la misma práctica sirve también para protegerse de las burlas o abusos de los nahuales, una segunda figura prehispánica que sobrevive en el imaginario mexicano contemporáneo.

No sorprende que este método protector sea utilizado en contra de más de una criatura folclórica, puesto que el uso de artículos metálicos con el propósito de ahuyentar el mal es un elemento importado de Europa. En este continente, la tradición señala ciertos metales como amuletos en contra de determinados seres mitológicos, específicamente el hierro, en el caso de hadas y vampiros, y la plata, en el caso de vampiros, licántropos y brujas (Walker, 1988; Zola

Kronzek y Kronzek, 2010 [2001]). Esta misma idea se extendió a todos los objetos fabricados con hierro, por lo que cualquier utensilio de este material mantenía sus propiedades protectoras en contra de lo sobrenatural. Así pues, el uso de cuchillos o tijeras, dada su composición, como un elemento para ahuyentar a brujas y otros espíritus malignos, pertenece al imaginario europeo (Sardelli, 2008; Mura, 2008). Con el tiempo, tanto cuchillos como tijeras ampliaron su significado para englobar todo tipo de mal augurio o presencia maligna.

En México, la práctica prehispánica de colocar una lanceta de obsidiana en un recipiente de agua a la entrada de la casa para impedir el paso de los brujos apenas se modificó con la llegada de los españoles. En este país, el espejo y las cuchillas metálicas prontamente fueron asimiladas en el imaginario y sobreviven incluso en la contemporaneidad como métodos capaces de repeler a lo sobrenatural. Asimismo, en otras partes de América Latina, los cuchillos y tijeras también son usados como prácticas protectoras. En Chile, por ejemplo, se cree que dejar dos cuchillos en forma de cruz debajo de la almohada o en la ventana de la habitación de las jóvenes ahuyenta al temible Trauco, un tipo de íncubo (Lafuente, Schulz y Valdés, 1995). Además de ello, en Venezuela se recoge el uso de los cuchillos en cruz con el propósito de alejar a las brujas y los malos espíritus, así como proteger del mal de ojo y la envidia (Messina Fajardo, 2008).

A través de estos breves ejemplos, puede observarse que el uso de objetos metálicos en forma de cruz —cuchillos y tijeras, principalmente— con el fin de alejar el mal es una idea que está bastante difundida, tanto en Europa como en América Latina. En la tradición mexicana, cuando se pretende utilizar estos elementos para impedir la entrada de la bruja, es crucial que las tijeras se encuentren abiertas y los cuchillos, machetes, alfileres o agujas para tejer estén cruzados. La posición es, probablemente, una referencia a la cruz cristiana, también utilizada como método de protección. Así pues, no es sólo el cuchillo por sí mismo el que protege, sino la alusión simbólica a la religión; por ende, distintos enseres pueden cumplir el mismo propósito.

Rivera Domínguez registra en Cholula el uso de otro elemento en cruz con el fin de ahuyentar a la bruja: el ocote. Esta palabra proviene del náhuatl *ocotl*, término definido por fray Alonso de Molina como ‘tea, raja o astilla de pino’ (1970 [1555], parte II, fol. 75r, columna 2). En México, éste es el nombre genérico que se aplica a distintas especies de pinos, cuyas características en común son su madera resinosa y muy aromática (Osegueda, 2024). Por tal motivo, la madera de estos árboles se utiliza como combustible e incienso, y se cree que tiene propiedades curativas y purificadoras. No sorprende, entonces, que el ocote haya sido utilizado en ceremonias

purificantes y protectoras desde tiempos prehispánicos y que se mantenga como un constituyente importante en prácticas alternativas y de brujería tradicional mexicana incluso en la actualidad.

Finalmente, al ser las brujas servidoras del Diablo, los símbolos y oraciones de la religión católica también son usados como efectivos métodos de protección. En primer lugar, como ya señalaba el uso de los enseres cruzados, destaca el símbolo de la cruz. Para utilizar el crucifijo como defensa en contra de una bruja, no importa el material del que esté hecho e, incluso, puede no tratarse de un crucifijo como tal, basta con que dos objetos largos formen el signo de la cruz. En México, una cruz de palma bendecida durante el Domingo de Ramos es especialmente apreciada con este propósito, y la tradición dicta que debe colocarse detrás de la puerta para cumplir su quehacer protector.

Como ya se ha establecido, el bautizo de los recién nacidos resulta crucial para ponerlos a salvo, pues, por medio de este sacramento, se protege a los infantes de ser “chupados” por las brujas o raptados por duendes y chaneques. Ésta es, quizá, la recomendación más importante en cuanto a la amenaza que la bruja representa para los pequeños y se extiende, incluso, a casos no tan terribles, como la creencia de que la ropa de un bebé sin bautizar no debe quedar colgada en el tendedero durante la noche, pues las brujas podrían jugar con las prendas del infante. En este caso, el bebé a quien pertenezca la ropita estará inconsolable y será incapaz de dormir mientras las brujas o duendes juegan con ella; sin embargo, basta entrar la ropa en la casa para que el infante se tranquilice y todo vuelva a la normalidad. Si bien el bautismo no anula por completo el riesgo de que un niño sea “chupado”, sí lo reduce de manera importante. Además, si un bebé bautizado se convierte en presa de una bruja, aunque no se haya salvado su vida, sí se ha asegurado la salvación de su alma, pues, al haber sido consagrada a Dios oportunamente, el espíritu del infante no podrá ser reclamado por el Diablo.

En cuanto a las oraciones, aunque en los relatos orales de México pueden encontrarse ejemplos del uso del Rosario o del *Credo*, sin duda alguna el rezo más socorrido con fines de protección contra lo sobrenatural es el *Magnificat*, conocido también como la Magnífica. Este himno proviene del evangelio de San Lucas (Lucas 1:46-55) y, de acuerdo con la religión cristiana, se trata de las palabras dichas por la Virgen María cuando compartió la noticia de su embarazo con su prima Isabel. En México, la tradición atribuye a este pasaje poderes de protección contra todo tipo de fuerzas oscuras, desde fantasmas, demonios, el Charro Negro (como avatar del propio Satanás) y, por supuesto, brujas. Cabe destacar, no obstante, que la oralidad difiere y, aunque, en

ocasiones, la enunciación de estos rezos fulmina al ser sobrenatural, también puede que sólo sirva para capturarla o para ahuyentarlo.

Además, al igual que sucede con el crucifijo u otros objetos apotropaicos, basta con portar una estampita que reproduzca la oración para que ésta cumpla su función defensora. Empero, también es común encontrar en las leyendas ejemplos de personas que, al descubrirse acechadas por alguna criatura maligna, recurren a la enunciación en voz alta de este rezo particular. De esta forma, los elementos religiosos asociados con el catolicismo no sólo se convierten en la protección más eficaz en contra de las brujas y toda sarta de criaturas sobrenaturales, sino que, además, el conocimiento y memorización de la doctrina cristiana es recompensado.

El historiador Carlos Francisco Rojas, por ejemplo, recoge en Comonfort, Guanajuato, la leyenda de “La bruja de Virela” (2021), referida por Ma. Cruz Valle. De acuerdo con este relato, al saber que la bruja acechaba a su recién nacido, una pareja comenzó a rezar la Magnífica y el *Credo*, al tiempo que el esposo hacía nudos con un escapulario. De esta forma, no sólo salvaron a su hijo, sino que lograron “tumbar” a la bruja, es decir, derribarla del aire y, en este caso, tanto fue el impacto de sus oraciones, que la bruja amaneció muerta. Ma. Cruz Valle (2020) también rescata la experiencia de Felipe Montes, conocido como Pa Lipe, quien viajaba hasta Apaseo el Grande, Apaseo el Alto, Querétaro, Acámbaro y Salvatierra con el propósito de conseguir camote para vender en Comonfort. En una de sus jornadas, cayó la noche mientras atravesaba la localidad de El Angosto, y se encontró con dos bolas de fuego, que asustaban a sus burros y se burlaban de él. Para hacerles frente, Pa Lipe, al igual que la pareja de la leyenda anterior, comenzó a rezar un *Credo* y una Magnífica, seguido de atar un nudo en una cuerda cada que completaba el ciclo de ambas oraciones; al tercer nudo, había “tumbado” a las brujas.

En esta ocasión, los rezos de Pa Lipe no mataron a las mujeres, sino que simplemente las derribaron e impidieron su escape. Una vez que las brujas se encontraron en el piso, no tuvieron más opción que implorar a Pa Lipe que les perdonara la vida, prometiéndole, a cambio, “que nunca más le volverían a espantar a sus burros, [...] que a partir de ese día lo cuidarían en el camino cuando se hiciera de noche y le devolverían el favor” (2020, p. 75). Éste es un elemento común en la oralidad mexicana, pues, una vez que se consigue “lazar” o “tumbar” a una bruja, ésta queda a merced de sus captores. Cuando se “laza” a una bruja de esta manera, la única forma de liberarla es deshaciendo los nudos que se hicieron al proclamar el rezo. Al verse apresada, la criatura

promete no volver a incurrir en sus malas artes, protección, dinero, poder o, como en este caso, algún otro tipo de favor, con mayor o menor intención de cumplir sus ofrecimientos.

Finalmente, si bien todas estas formas de repeler e incapacitar a la bruja resultan útiles, a decir de la tradición popular, la manera definitiva de erradicar a esta criatura es por medio de la desaparición o destrucción de las partes humanas que abandona durante su transformación. Como ya se ha comentado, los elementos que la bruja deja tras de sí generalmente son sus piernas o sus ojos, aunque en la tradición oral de Oaxaca también se encuentran ejemplos de brujas que se desprenden de sus cabezas durante la metamorfosis nocturna (Ramírez, 2018b). En ocasiones, basta con ocultar estos miembros, de tal suerte que la criatura no pueda volver a su forma original antes del amanecer, para provocar su muerte. No obstante, la mayoría de los relatos llaman a métodos más inmediatos y efectivos, que aseguren la aniquilación del monstruo.

Existen distintas formas para deshacerse de las partes humanas de la bruja que han quedado desamparadas en el fogón. En algunas leyendas, se recomienda regar sal o agua bendita sobre ellas, con lo que la bruja morirá o, por lo menos, se verá incapaz de colocárselas de nuevo y sucumbirá al llegar el día. En el texto “Los ojos de las brujas”, recopilado por el Consejo Nacional de Fomento Educativo (CONAFE), tras descubrir que su esposa y su suegra son brujas, el protagonista decide erradicarlas de una manera más sencilla:

En cuanto se quitaron los ojos de gato, el muchacho salió de su escondite y se los arrebató dispuesto a pisotearlos. Las brujas no sabían qué pasaba, se habían quedado ciegas y gritaban de manera horrible. Buscaron a tientas sus ojos, pero no pudieron hallarlos.

El marido las vio con rencor y se fue de allí. Como quedaron ciegas, tenía la seguridad de que jamás podrían salir a chupar gente. (1997 [1994], p. 25)

Así pues, aunque la muerte de las brujas no llega de forma inmediata tras la destrucción de sus ojos, el relato demuestra que estas criaturas no son invulnerables y, de hecho, se las puede herir e incapacitar con métodos que también funcionarían con un ser humano común. De esta forma, queda reafirmado que, a pesar de la bruja posee habilidades sobrenaturales y representa un gran peligro para la comunidad, derrotarla es posible. Lo más importante para vencer a esta criatura es encontrar su escondite; una vez hecho esto, el resto es fácil y no hacen falta enseres específicos o algún entrenamiento particular, por lo que cualquiera podría hacerlo.

Indudablemente, sin embargo, el método más difundido en la tradición oral mexicana para lograr la erradicación de la bruja es quemar sus piernas. Donato Cordero Vázquez, por ejemplo, recoge en Cholula una leyenda según la cual, tras descubrir que su esposa era una bruja y quemar sus piernas, un hombre vuelve a dormir, olvidándose de lo sucedido. A la mañana siguiente:

[...] despertó y sintió el hermoso cuerpo de su esposa junto a él y pensó que todo había sido una horrible pesadilla. Se levantó a darle de comer a sus animales y cuando volvió, le extrañó encontrar a su esposa todavía en la cama y le dijo: -Vieja, ya tengo hambre, vamos a desayunar y la esposa le respondió: -¿Por qué me hiciste esto? al mismo tiempo que lo decía, se quitó la cobija y le mostró sus piernas totalmente calcinadas, ante el asombro de su esposo que se quedó mudo de la impresión.

(2007, p. 12)

De manera similar a como sucede en el texto “Los ojos de las brujas”, en esta ocasión, quemar las piernas de la mujer no consigue darle muerte; no obstante, sí la incapacita de practicar sus transformaciones y demás fechorías nocturnas, con lo que la comunidad queda a salvo de la bruja. Por su parte, Rivera Domínguez también recoge esta práctica en su investigación. Según el testimonio de una informante anónima, tras descubrir que su esposa era bruja, un hombre decidió quemar sus piernas. Para lograr su cometido:

Que les hecha [sic] petróleo y que las quema, entonces al empezar a tronar las piernas la, este, la bruja se desbarrancó del árbol [...]. Ya no tenía las piernas y ahí murió, porque ya sin las piernas ella ya no podía vivir [...] [T]e digo, las piernas tronaban, tronaban, dicen que se pusieron rojas, rojas, rojas, pero que tronaban bien feo y ya, este, después ya eso fue todo que cuando ella ya cayó, fue cuando quedó muerta pero ya sin piernas, dicen que se veía re fea. (2000, pp. 85-86)

En este texto, aunque sólo las piernas son quemadas, la bruja muere casi al instante como resultado de ello. Similar destino sufre la criatura del relato “La bruja zopilote” (2018a), escrito por Tomás Ramírez. En esta historia, Marcelo descubre que su madre, Macrina, es la bruja que ha cobrado la vida de varios bebés de la comunidad y que, además, está acechando a su propia nieta. Cuando Marcelo y un compadre suyo queman las piernas de la bruja, el cuerpo entero del monstruo se vuelve cenizas, liberando así al pueblo de la amenaza que representaba.

Similar fin tuvo la bruja del relato “Las piernas de Felipa”, recopilado por el Consejo Nacional de Fomento Educativo (CONAFE) como parte de la antología de tradición oral *La tierra de los susurros*. En este caso, si bien no la queman con fuego, ella queda incapacitada debido al

agua bendita rociada en el techo de la vivienda que acechaba. A la mañana siguiente, la mujer amanece en el tejado de la casa, “desgreñada y sin piernas” (CONAFE, 1997 [1994], p. 49) y ahí es descubierta por los agraviados, quienes mandan llamar a su marido que la recoja. Sobre la mujer mutilada, la voz narrativa exclama: “¡Ay, el pobre hombre! Vino con una cara de pena a llevarse a su bruja… Dicen que le destruyó las piernas y que la mujer no volvió a caminar, que así la encontró la muerte” (p. 50). Así pues, tanto en los testimonios orales como en obras literarias o radioteatrales basadas en la tradición popular, queda demostrado que el método más socorrido para la erradicación de la bruja es la destrucción de sus piernas. Asimismo, se hace evidente en todos estos relatos que el ejercicio de violencia en contra de la bruja se considera justificado.

Como puede apreciarse, en la mayoría de las narraciones, son los propios esposos de las brujas quienes descubren la identidad del monstruo y, por ende, son ellos quienes deben aniquilarlo. Tras el descubrimiento, la erradicación de la criatura se asume como una responsabilidad, un deber que representa la protección del pueblo entero. Así, es el marido de la mujer quien destruye las piernas o los ojos dejados por ésta en la casa; quien la sigue durante su cacería y la ataca para impedir que ella se alimente de algún ser humano; o, bien, quien espera a que regrese antes del amanecer y se abalanza sobre ella entonces. En todas estas representaciones, la violencia ejercida contra la bruja no sólo está justificada, sino que es celebrada, pues fulminar a esta criatura significa preservar a la comunidad. Además, en el último ejemplo, la lástima y la commiseración son dirigidas hacia el hombre que erradica a la bruja, no a la mujer desmembrada.

En el capítulo I se señaló que el monstruo no es sino un producto cultural en el que se encarnan lo temores, prohibiciones y deseos de un pueblo. Por tanto, es imposible separar la violencia mutiladora que el varón ejerce sobre el cuerpo femenino en estas historias de los mismos tipos de violencia que escapan de la tradición folclórica para convertirse en acontecimientos verídicos. En la oralidad, incluso en la oralidad contemporánea, es a menudo un hombre en una relación sentimental con una mujer quien la elimina a través de la destrucción corporal de ésta. Dentro del relato ficticio el daño o asesinato de estas mujeres es justifica calificándolas como monstruos; no obstante, en la realidad, las muertes de estas “brujas” recuerdan de forma más que sospechosa el *modus operandi* de infinidad de feminicidios. Cabe la pregunta, entonces: si, como entre los siglos XV y XVIII, basta con acusar a una mujer de ser bruja para justificar cualquier ejercicio de violencia en su contra, ¿quién está verdaderamente a salvo? La respuesta a esta indagación, por supuesto, excede los alcances de este trabajo. Sin embargo, es menester mantenerla

presente, puesto que todos estos elementos forman parte del mensaje encriptado en el signo de la bruja.

En cuanto a la bruja tradicional mexicana, puede constatarse que la conceptualización de esta criatura en el imaginario estaba bien cimentada ya desde el siglo XVIII. Se trata de mujeres que, tras realizar un pacto con el Diablo, adquieren poderes sobrenaturales y se dedican a causarle mal a la comunidad. Entre sus facultades extraordinarias destaca la capacidad de desatornillar sus piernas o extraer sus ojos e intercambiarlos por ojos de gato; asimismo, poseen la habilidad de metamorfosearse en guajolotes, tecolotes y/o bolas de fuego, y vuelan con la ayuda de alas de petate. Dentro de las actividades nocivas que ésta realiza se encuentra la magia amatoria, la propagación de enfermedades o plagas y, sobre todo, el consumo de la sangre de infantes sin bautizar, a los que “chupan” hasta matarlos.

Tras la Conquista y durante todo el periodo virreinal, las prácticas protectoras utilizadas para ahuyentar a la bruja atravesaron un proceso sincrético, al igual que el concepto de la criatura en sí mismo. De esta forma, métodos apotropaicos que ya existían desde la época prehispánica se mezclaron con elementos del imaginario europeo, como el uso de ciertos metales para repeler espíritus malignos. Sin lugar a dudas, el cambio más importante durante este periodo es la llegada de la doctrina cristiana al territorio americano, lo que resultó en que oraciones y símbolos de esta religión se establecieran como las formas de protección más eficaces en contra de lo sobrenatural.

Como se ha demostrado a lo largo de este capítulo, la bruja tradicional mexicana es el fruto de un largo proceso cultural, en el que pueden identificarse elementos del imaginario prehispánico y del europeo. En cuanto a lo primero, están los atributos de la *mometzcopinqui* azteca y de la *tlahuelpuchi* tlaxcalteca, así como la razón por la cual esta criatura oculta sus piernas desprendidas bajo el fogón o “chupa” la sangre de los bebés desde su mollera. Por parte del imaginario europeo, la bruja mexicana heredó el pacto con el Diablo y buena cantidad de los métodos para ahuyentárla, tales como el bautismo, el uso de elementos en cruz y la enunciación de oraciones como la Magnífica.

III. El “macabro legado”: la revitalización de la *mometzcopinqui* y la *tlahuelpuchi* en el México del siglo XXI

De manera similar a como sucede con las leyendas, rasgos de la *mometzcopinqui* y la *tlahuelpuchi* prehispánicas sobreviven en expresiones de la cultura mexicana tales como la producción artística. Si bien los personajes de estas obras conservan características como el desprendimiento de las piernas y la transformación en guajolote o bolas de fuego, es poco común que se mencione el nombre indígena de estas criaturas. Además, por obra del sincretismo, ciertos atributos definitorios, como la relevancia de la astrología, se han perdido en su totalidad, y se han incorporado otros nuevos, principalmente el quehacer de estos seres y los métodos de protección en su contra. Por ende, es extremadamente difícil identificar a personajes de obras o contextos modernos con el imaginario prehispánico de la *mometzcopinqui* o la *tlahuelpuchi* al completo.

Así pues, aunque el fenómeno de resignificación de la bruja abordado en el capítulo I está presente en el panorama artístico del país, estas narrativas generalmente engloban a los seres sobrenaturales en cuestión bajo los términos paraguas “bruja” o “hechicera”. En menor medida, se reescribe a estos personajes y a sus capacidades ubicándolos con las palabras “curandera” o “yerbera”. Es necesario destacar, entonces, que las ocasiones en que sí se menciona el nombre de estos seres conllevan una clara intención de rescate y difusión de la tradición indígena. El retomar, resignificar y reescribir no sólo a la bruja europea, sino a figuras de imaginarios autóctonos, demuestra interés en las culturas originarias y, además, revela la necesidad por parte de los artistas de ver las creencias y contextos propios reflejados en las reescrituras de la cultura popular. En el presente capítulo se discutirá el caso de ejemplos en el arte y el activismo en donde la *mometzcopinqui* y la *tlahuelpuchi* son protagonistas. Finalmente, en los capítulos IV y V, se abordarán dos ejemplos de la literatura mexicana contemporánea en donde no sólo aparecen personajes que encarnan el arquetipo de la bruja, sino que, además, éstos reciben el nombre de *mometzcopinqui* dentro de la narración. Por tanto, el imaginario azteca forma parte del tejido de la diégesis de esos relatos.

El análisis de las obras artísticas se llevará a cabo a partir de los postulados del feminismo posthumano propuestos por la filósofa italo-australiana Rosi Braidotti. De acuerdo con Braidotti, la definición del ser humano a la que se suscribió el humanismo hace referencia únicamente a “un sujeto masculino, blanco, eurocentrífico, practicante de la heterosexualidad y la reproducción

obligatorias, sin discapacidad, con estudios, que habla una lengua estándar” (2022 [2021], p. 13). Así pues, “las mujeres y personas LGBTQ+ (otros sexualizados), negras e indígenas (otros racializados) y los animales no humanos, vegetales y otras entidades terrestres (otros naturalizados)” (2022 [2021], p. 22) quedan excluidos del humanismo y sus ideales. Por lo tanto, el posicionamiento del posthumanismo pretende ver “más allá de las formas tradicionales de comprender lo humano” (2022 [2021], p. 12) y las restricciones que éste impone desde su propia definición. A su vez, la convergencia del feminismo con el posthumanismo debe buscar “el análisis de la intersección de poderosas fuerzas socioeconómicas estructurales, animadas por el tecnodesarrollo, en simultáneo con desafíos medioambientales igualmente contundentes que tienen a la crisis climática en su epicentro” (2022 [2021], p. 8).

La propuesta de Braidotti dialoga con la de Donna Haraway, filósofa estadounidense. En su obra, *Seguir con el problema* (2019 [2016]), Haraway hace hincapié en la importancia de generar parentesco a partir del reconocimiento de que todos y todo en la tierra pertenece a la misma materialidad. A través de esta asunción de pertenencia, la académica exhorta a “unir fuerzas para reconstruir refugios, para hacer posible una recuperación y recomposición biológica-cultural-política-tecnológica” (pp. 156-157) en una era geológica que ella ha bautizado como el Chthuluceno. Haraway no se identifica como posthumanista, sino como compostista, con lo que recalca aún más la importancia de abandonar las restricciones de la especie humana desde la propia lingüística. A pesar de ello, es claro que ambos movimientos comparten una preocupación por el rescate del valor de las otredades, así como por la construcción de futuros posibles a partir de la interconexión, la solidaridad, el cuidado y la ternura.

Esta búsqueda de nuevos futuros se encuentra ampliamente reflejada en el arte, sobre todo la producida por mujeres y minorías raciales y/o sexo-genéricas. En este sentido, las SF a las que Haraway se refiere —del inglés “science fiction, speculative fabulation, string figures, speculative feminism, scientific facts, and so far” [ciencia ficción, fabulación especulativa, figuras de cuerdas, feminismo especulativo, hechos científicos y hasta ahora] (Haraway 2019 [2016] p. 254)— resultan muy útiles. A partir de las SF se pueden crear narrativas en donde los «otros» escapan, literalmente, de los parámetros humanos, así como de las limitaciones del humanismo y la realidad. Dentro de la ficción especulativa, por ejemplo, los otros sexualizados, racializados y naturalizados, existentes todos en tanto entidades terrestres, se unen a los monstruos, criaturas inexistentes en la materialidad, pero con quienes bien se puede generar parentesco, interconexión y solidaridad.

III.I. Alas de guajolote: el vuelo de la *mometzcopinqui* por el arte contemporáneo

En la época moderna, la *mometzcopinqui* como figura mitológica ha sido objeto de distintas resignificaciones a través del arte, principalmente en la literatura. En este ámbito, destacan dos ejemplos, “Bolas de fuego” y “Mometzcopinqui”, que serán abordados a profundidad en los siguientes capítulos. El primero de estos textos está incluido en la antología *Monstruos mexicanos* (2019 [2012]) y consta de diez cuentos infantiles de la escritora Carmen Leñero (Ciudad de México, 1959) divididos en dos tomos que, como el título sugiere, exploran los orígenes de distintas criaturas de la tradición oral mexicana. En el 2019 se realizó una reedición en la que ambos volúmenes se unificaron como un documento de libre descarga, aunque los textos en sí permanecieron sin modificaciones. Cabe destacar, también, que un fragmento de este relato apareció en el libro *Múltiples lenguajes. Tercer grado* (2023, pp. 140-141) de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (CONALITEG).

“Bolas de fuego” narra la historia de Bruni y su hermana, quienes encuentran un extraño recetario en casa de su abuela y, desoyendo las precauciones, deciden leerlo. Este manual ficticio lleva por título *El macabro legado de Mometzcopinqui* y se compone de una serie de instrucciones y consejos para convertirse en bruja. Fascinadas y aterrorizadas en igual medida, las niñas no pueden dejar de leer y, poco a poco, se descubren a sí mismas como parte de un linaje de hechiceras, sin necesidad siquiera de poner en práctica la “receta para crear a una bruja” que indica, por supuesto, el uso de un pacto con un personaje oscuro. En esta historia, el término *mometzcopinqui* aparece como el nombre de un personaje; no obstante, es claro que Leñero conoce el origen prehispánico de la criatura.

Aunque la bruja no es resemantizada por completo, puesto que sigue siendo descrita como “diabólica” (p. 119) y su quehacer es definido como “satánico” (p. 115), dentro de la narrativa, el monstruo se convierte en un ejemplo de dominio sobre el propio cuerpo y el destino de las mujeres. Además, la decisión de escribir una compilación de cuentos centrada en criaturas folclóricas dirigida a las infancias y el hincapié que se hace a lo largo de toda la obra en el origen indígena de estas creencias son elecciones deliberadas que evidencian los propósitos de la autora. A través de esta antología, Leñero busca difundir el legado histórico de las tradiciones y costumbres de los pueblos originarios y, sobre todo, acercarlo a los más jóvenes, con lo que se garantiza la vitalidad de estos monstruos en el imaginario. Asimismo, gracias a la inclusión del extracto final de “Bolas

de fuego” en el libro *Múltiples lenguajes. Tercer grado* (2023), las intenciones de la escritora se potencian y amplifican, puesto que ese compendio forma parte del libro escolar de toda una generación de estudiantes mexicanos.

Otro texto en donde la hechicera se vuelve protagonista es el cuento “Mometzcopinqui”, originalmente publicado en el 2014 a través de la página web de su autora en la forma de un documento de libre descarga. Este trabajo es una colaboración entre la escritora Paola Klug (Veracruz, 1980) y el artista visual Balam Tzibtah (Ciudad de México, 1986). Cabe destacar que, aunque el archivo PDF sigue disponible en línea, el relato también se encuentra recogido en las antologías de formato físico *Cuentos tejidos I* y *Cuentos tejidos II*, ambos publicados por primera vez también en el 2014, aunque sin la ilustración de Tzibtah (*Figura I*) y con algunas modificaciones en el cuerpo del texto.

En este cuento, Shequel, una *mometzcopinqui*, sobrevive al abandono de su pueblo y aprende a controlar sus poderes con ayuda de unos seres llamados “espíritus azules”. Estos espíritus le permiten quedarse en la Ciudad de las Nubes de Agua —del teenek *tamtoc*, nombre que corresponde a un yacimiento arqueológico de la cultura huasteca ubicado en San Luis Potosí (Escobar y Olvera, 2018)—, de donde Shequel se vuelve gobernante. Durante varios años, la protagonista desempeña su labor con tenacidad y justicia. Bajo su reinado, la ciudad prospera, y su posición privilegiada le permite crear un futuro distinto para otras hechiceras y para las mujeres en general, incluso las que no son practicantes de magia.

Sin embargo, la utopía no dura para siempre, y el gobierno de Shequel termina de manera violenta con la llegada de los españoles. Ante este acontecimiento histórico, los habitantes de la Ciudad de las Nubes de Agua oponen una impertérrita resistencia, pero, finalmente, son vencidos. La última en caer es la *mometzcopinqui*, decapitada por uno de los conquistadores. Como un último honor, los espíritus de agua convierten el cuerpo de Shequel en piedra y resguardan su cabeza cercenada. El final del relato hace hincapié en que esta parte corporal de la difunta *mometzcopinqui* se encuentra “esperando la llamada de sus hermanas y hermanos para regresar a clamar venganza por la sangre derramada de su pueblo” (p. 8).

También de esta autora vale la pena destacar dos textos más, ambos parte de la antología *Cuentos tejidos I* (2017 [2014]). En “El tlacuilo del sol”, Seis Carrizo se enamora de la *mometzcopinqui* Niebla Coyote y, ofuscado por su amor, incumple las tareas que le habían sido encomendadas por el dios Tonatiuh. Como castigo, Seis Carrizo es enviado a la tierra de los

muertos, pero llega a un nuevo acuerdo con el dios Mictlantecuhtli y éste le permite regresar para reunirse con su amada. Durante un tiempo, la pareja vive feliz, aislada del mundo; sin embargo, tal y como en el cuento de Shequel, esta utopía no es perpetua: el idilio de los personajes se ve interrumpido por la llegada de los conquistadores. Entonces, Seis Carrizo se separa de Niebla Coyote para unirse a la resistencia indígena y combatir los avances de los españoles; no obstante, al cabo de algunos meses se da cuenta de que todo está perdido y decide volver.

Tristemente, lo que espera a Seis Carrizo no es un glorioso retorno a casa, sino la confrontación con la tragedia. Este personaje se encuentra con que su hogar ha sido reducido a ruinas y su compañera asesinada y descuartizada “tal como Coyolxauhqui” (p. 254). Además, el pecho de Niebla Coyote fue atravesado por una cruz hecha con ramas de ahuehuete. Incapaz de soportar el dolor y la rabia, Seis Carrizo se transforma en una piedra, su corazón, específicamente, se convierte en una turquesa, en donde quedan resguardadas “las historias, las tradiciones, canciones e imágenes de su pueblo” (p. 255). Durante siglos, Tonatiuh y Mictlantecuhtli buscan el corazón de Seis Carrizo, puesto que, tras la quema de los códices y la destrucción de los templos llevada a cabo por los conquistadores, éste era un invaluable registro de la época prehispánica. No obstante, los dioses nunca hallan la piedra-*tlacuilo*. El cuento cierra comentando el rumor de que Seis Carrizo ha vuelto a transformarse en hombre, ya que “su corazón aún tenía espacio para nuevas historias y sus labios fuerza para gritar las más antiguas” (p. 256). Por supuesto, en un dejé legendario, se menciona la posibilidad de que Niebla Coyote también haya renacido y los amantes puedan volver a encontrarse.

Finalmente, “El hechizo del maíz” narra la historia de Tajsén y Manixná —cuyos nombres significan ‘gran lluvia’ y ‘el soñador’ en totonaca (García Ramos, 2009)—, dos jóvenes enamorados destinados a no estar juntos. En un movimiento reminiscente de la historia de Romeo y Julieta, Tajsén prepara una ponzoña a base de maíz y veneno de reptil, y los amantes se entregan a la muerte antes de aceptar un futuro separados. Aunque no se menciona directamente el término *mometzcopinqui*, sí se señala que Tajsén “nació en el día más aciago del año, el día donde se abren las puertas y los dos mundos se hacen uno solo, el día en que nacen las brujas” (p. 244). Además, la familia de Manixná le recrimina su relación con la joven, pues “una hija de la luna nacida en la noche del viento y la tormenta no era digna de él” (p. 245). Estos elementos, sumados al hecho evidente de que la autora está familiarizada con la *mometzcopinqui* en tanto figura prehispánica,

permiten inferir que no se trata de cualquier hechicera, sino, específicamente de una *mometzcopinqui*.

El interés de Klug en el rescate y la difusión de la mitología azteca se pone de manifiesto en estos tres cuentos. Es claro que la autora ha investigado sobre el tema y ahora busca promoverlo a través de su labor artística. En “Mometzcopinqui”, la imagen de la hechicera es reivindicada hasta convertirla en una líder justa y magnánima, y el cuento toma una postura marcadamente antipatriarcal y anticolonial. En este relato, la autora reescribe a la figura de la bruja, eliminando todos los atributos negativos de la *mometzcopinqui* y convirtiéndola, en su lugar, en un ejemplo de resistencia indígena y femenina. Además, con la mención de Tamtoc, se hace evidente que Klug busca rescatar y difundir no sólo la mitología azteca o la tradición oral, sino, también, los vestigios arqueológicos del país, enfocándose en San Luis Potosí, en este caso.

Por su parte, en “El tlacuilo del sol”, aunque la figura de Niebla Coyote no es tan prominente como la de Shequel, de nueva cuenta se aborda el tema de la Conquista y se hace hincapié en la importancia de la memoria histórica, encarnada en el corazón de Seis Carrizo. De igual forma, se menciona la brutalidad de este acontecimiento y se utiliza un elemento católico para acentuar la atrocidad de la que fue víctima Niebla Coyote. Así pues, el mensaje es claro: ni siquiera la magia pudo salvar a la *mometzcopinqui* de la vejación a la que la sometieron los conquistadores en nombre de su religión. Finalmente, en “El hechizo del maíz”, el posicionamiento feminista y anticolonial pasa a un segundo plano, puesto que el enfoque está en el amor imposible de los protagonistas. Sin embargo, la inclusión de nombres de origen indígena, así como los elementos que Tajsén utiliza para elaborar el tósigo mortal, nuevamente posicionan el reconocimiento de los saberes y prácticas de los pueblos originarios en el centro de la narración.

En otras ocasiones, la *mometzcopinqui* ha volado de la tradición oral o escrita y se ha convertido en presencia iconográfica e, incluso, musical. Entre las representaciones pictóricas sobresalen especialmente la ilustración digital “Mometzcopinqui” (2014, *Figura I*) de Balam Tzibtah, anteriormente mencionada, y la pintura en acrílico con hoja de oro “Mometzcopinqui, los pies de la bruja” (2021, *Figura II*) de Milka LoLo. Ambos artistas son originarios de la Ciudad de México y comparten un interés por el rescate y la reinterpretación de las tradiciones de los pueblos indígenas, mismo que puede apreciarse en su obra.

En su cuenta de *Facebook*, por ejemplo, Balam Tzibtah, define su trabajo como “Artes gráficas inspiradas en nuestras antiguas raíces” (s.f.b), y en su página de *Instagram* describe su

obra con el calificativo de “arte neo-maya” (s.f.a). Milka Lolo, por su parte, reconoce entre los referentes de su estilo al surrealismo, al realismo mágico, al arte fantástico y al arte indígena, entre otros. Sobre su obra, la artista ha declarado: “Mi trabajo consiste en la reinterpretación de personajes, mitos y narraciones del imaginario popular mexicano. [...] En mi trabajo, recreo el proceso de mestizaje cultural al incorporar elementos y conceptos universales a los mitos y leyendas de la tradición mexicana” (2020).⁹ Tanto Balam Tzibtah como Milka LoLo están conscientes de que sus reimaginaciones artísticas de las mitologías de los pueblos originarios y del folclor popular mexicano difunden y revitalizan estas narraciones en la memoria colectiva del presente, y ambos se muestran muy orgullosos de ello.

Como ya se apuntó, “Mometzcopinqui” (*Figura I*) es el resultado de una colaboración entre Balam Tzibtah y Paola Klug. En esta ilustración, la figura central es Shequel, representada como una mujer desnuda, de pie en un cuerpo de agua. Su rostro está completamente pintado de rojo, un color asociado con la guerra y el fuego, y sus ojos se muestran como si estuviera sumida en un trance. En su pecho y piernas hay pequeñas marcas de distintas formas en un tono azulado, un calendario lunar, como evidencia el tatuaje de un círculo perfecto ubicado entre sus clavículas. Además, la resplandeciente luna llena a espaldas del personaje, a la misma altura del símbolo, señala a Shequel como la “elegida de la luna y la muerte” (Klug, 2014, p. 5). La única prenda que esta mujer porta es un chal gris con un borde rojo que cae sobre sus hombros y por sus brazos extendidos. El indumento da el aspecto de alas, acentuando la capacidad de la *mometzcopinqui* de intercambiar su forma humana por la de un tecolote, en una hibridación que escapa de los límites humanos. Este elemento, sumado a los símbolos que cubren el cuerpo de Shequel, enfatiza la corporalidad no normativa de la protagonista.

A ambos lados de la mujer aparecen los rostros, de perfil, de dos hombres. Estos personajes lucen máscaras prehispánicas, con las orejeras muy marcadas, demostrando también que su corporalidad escapa de los parámetros eurocéntricos. La máscara del hombre del costado derecho se asemeja a un cráneo, probablemente la representación de la muerte, quien, junto con la luna, también ha demostrado su aprobación por Shequel. A espaldas de la figura femenina se yerguen siete figuras humanoides, encorvadas y con rasgos indistintos, que parecen acecharla. Aunque se encuentra desnuda y desarmada, la mujer se presenta segura de sí misma y de su poder, expone con orgullo el calendario lunar tatuado en su carne, símbolo de su vínculo con este astro,

⁹ Traducción del inglés realizada por la autora del presente trabajo.

comúnmente asociado con la práctica de la brujería. Este personaje no se muestra asustado o avergonzado, ni de su magia ni de la apariencia o capacidades proteicas de su cuerpo; por el contrario, su postura evidencia una impertérrita resolución de no ocultar al mundo su naturaleza. De esta manera, Shequel se revela como lo que es, una *mometzcopinqui*, que ha construido para sí un futuro distinto al que la condenaba su condición de hechicera, un destino que le pertenece enteramente, como su cuerpo, como sus habilidades mágicas.

Así pues, es claro que tanto el cuento de Klug como la obra visual de Tzibtah abrevan del futurismo indígena, término propuesto por la académica Grace Dillon en 2003. Este movimiento artístico, sobre todo presente en los géneros de la ciencia ficción y la ficción especulativa, combina elementos tecnológicos modernos con la herencia de los pueblos originarios. Las obras pertenecientes a esta corriente con frecuencia ficcionalizan escenarios en donde la colonización europea de los territorios no ocurrió, por lo que la cultura indígena se encontraría más entrelazada con la cultura moderna y futura de estos mundos ficticios (Mackenzie Art Gallery, s.f.). Si bien, en la historia de Shequel la conquista española de la Ciudad de las Nubes de Agua sí tiene lugar, ésta sucede de una manera distinta a como señalan las fuentes históricas.

En su cuento de ficción especulativa, Klug propone un pasado alternativo, en donde la resistencia indígena estuvo acompañada de magia y, además, estas habilidades sobrehumanas sirven para augurar un futuro reivindicador para los pueblos originarios. Por su parte, Tzibtah incluye en su obra elementos estéticos relacionados con la ciencia ficción, como el brillo azul fosforescente de las cicatrices del calendario lunar de Shequel, con elementos claramente indígenas, como las máscaras de los personajes de perfil. De esta forma, la narrativa, tanto literaria como visual, incorpora la ciencia ficción sin dejar de lado los recursos estilísticos y temáticos de los pueblos autóctonos.



Figura I. “Mometzcopinqui”, Balam Tzibtah (2014).
Shequel se muestra segura de sí misma y de su poder.

Una reimaginación más reciente de esta hechicera aparece en la pintura “Mometzcopinqui, los pies de la bruja” de Milka LoLo. En la página web de *Cactus Gallery*, empresa encargada de exhibir y vender esta pieza, la autora la definió de la siguiente manera: “Mometzcopinqui es una bruja azteca que tenía la habilidad de desprenderse de sus piernas y colocarse alas para volar”¹⁰ (2021). Es claro que, en la interpretación de Milka LoLo, lo mismo que en la de Leñero, Mometzcopinqui es el nombre de una mujer en específico, no de una categoría de seres sobrenaturales. Empero, de igual manera que sucede con la escritora, salta a la vista el conocimiento de LoLo, quien retoma una figura prehispánica y la adapta a su propia estética para crear un personaje propio.

Esta obra formó parte de la exposición *All Them Witches [Todas ellas brujas]*, llevada a cabo entre el 1 de octubre y el 30 de noviembre de 2021 en el recinto de *The Last Bookstore*, ubicado en el centro de Los Ángeles, California. La reseña de la exhibición expresa: “Las brujas nos han fascinado a través de la historia. Inspiran miedo, confianza, imaginación, superstición y amor por la naturaleza. [...] A veces reverenciadas, más comúnmente injuriadas, las brujas curaron nuestros males mientras asumían la culpa por nuestra mala fortuna” (*Cactus Gallery*, 2021). Es evidente, entonces, que el evento tenía como eje central la reivindicación de esta figura histórica y mitológica a través de las artes plásticas. La colección estuvo compuesta por 60 obras —pinturas, esculturas y muñecas—, elaboradas por artistas femeninas de distintas nacionalidades. En estas piezas aparecen representaciones de hechiceras famosas, desde la Circe grecolatina y la *völv* de la mitología nórdica, hasta Grimhilde, personaje de la madrastra malvada en la *Blancanieves* (1937) del estudio de animación Disney.

La obra “Mometzcopinqui, los pies de la bruja” (*Figura II*) representa el cuerpo completo, aunque de perfil, de una mujer sentada. Mometzcopinqui aparece, aquí, con el cabello recogido en un chongo bajo y el rostro cubierto por un antifaz de lechuza o tecolote. Un vestido vino, decorado con motivos circulares en color dorado, cubre casi todo su cuerpo y cae en pliegues desde donde se adivinan sus rodillas, aunque no hay piernas bajo la falda, puesto que éstas aparecen, desprendidas, en la parte inferior derecha del cuadro. De su espalda brota un ala que, a diferencia del resto de su cuerpo, incluso las piernas desatornilladas, no está pintada con colores sólidos y espacios perfectamente rellenados, sino que es una silueta de líneas de hoja de oro, por lo que, a través de ella, se percibe el cielo nocturno. El fondo muestra un firmamento estrellado color ultramar y evoca la superficie terrestre con líneas irregulares de distintos tonos de azul.

¹⁰ Todas las citas de la página web de *Cactus Gallery* son traducciones realizadas por la autora del presente trabajo.

La máscara de ave y el ala apuntan a la capacidad transmutadora de la hechicera, aunque sugieren también un conflicto de identidad: cuando esta mujer se desprende de sus piernas, no es humana; por ende, su rostro se muestra cubierto por la careta. De igual forma, sus alas, de las cuales sólo se aprecia una en la pintura, no son del todo reales, no son del todo tangibles, así que sólo son insinuadas y no están llenas de color. En cambio, las piernas de Mometzcopinqui se muestran materiales y verdaderas incluso cuando están separadas de su cuerpo. La propia postura de la mujer, si bien no es una de vergüenza o miedo, sí es una de ocultamiento, pues sólo se ve la mitad de su cuerpo. A diferencia de Shequel (*Figura I*), quien ostenta sus cualidades no humanas con orgullo, Mometzcopinqui las esconde: su rostro, sólo parcialmente representado, se disfraza tras el antifaz y la tela de su vestido cubre los muñones de sus piernas. No obstante, la mujer luce pensativa, escudriñando el horizonte, quizá, con ojos de tecolote. Finalmente, los colores vivos de la careta, en contraposición con el tono opaco de su cuerpo, sugieren que su *alter ego* hibridado con lo animal tiene acceso a posibilidades más libres y creativas que la versión humana de ella.



Figura II. “Mometzcopinqui, los pies de la bruja”, Milka LoLo (2021).
La bruja, desprendida de sus piernas, luce pensativa, en una posición de ocultamiento.

También en el 2021 debutó el proyecto “Misticismo Mexicano: la feminidad como búsqueda”, que combina la fotografía de Jessica Ortega con la música de Armando Romero. Esta obra está conformada por cuatro partes, cada una de las cuales explora a una figura femenina del imaginario mexicano a través de una serie de fotografías y una pieza musical. En su página web, Jessica Ortega describe este trabajo diciendo que busca resignificar y reinterpretar la tradición oral del país “de acuerdo con una perspectiva más actual, personal y vindicadora, resultando una reflexión sobre la visualización de la mujer en la cultura mexicana” (2021a). Por tanto, es evidente que las inquietudes de la joven en cuanto a qué significa ser mujer en México, qué ha significado a lo largo de la historia y cómo esto se ha visto reflejado en el imaginario la han llevado a generar esta propuesta performática.

La parte I del proyecto está dedicada a la *mometzcopinqui*.¹¹ Ortega describe a esta criatura de la siguiente forma: “Ella tiene la capacidad de transformar su cuerpo y adoptar características de un Guajolote. El fuego es un elemento de suma importancia para ella pues realiza sus rituales frente a este, además de cubrirse con el [sic] al anochecer” (2021a). Es evidente que Ortega está familiarizada con la *mometzcopinqui* en tanto figura prehispánica, y que conoce el trabajo de López Austin. Sin embargo, atributos de la tradición oral, como la transformación en guajolote y la relación con el fuego, también forman parte importante de su reimaginación. Asimismo, al igual que Leñero y LoLo, utiliza Mometzcopinqui como un nombre propio. Sobre su obra, la fotógrafa puntualiza “En esta nueva interpretación la atmósfera [sic] visual y musical busca reflejar fuerza, independencia, poder y confrontamiento, así como una total autonomía del cuerpo, retomando además elementos urbanos actuales visuales y musicales para mayor contextualización, creando un ritual moderno” (2021a).

La serie correspondiente a la *mometzcopinqui* está compuesta por siete fotografías, en seis de ellas se aprecia a una mujer, vestida con un *top* negro y una falda larga del mismo color; en la restante imagen aparece sólo la sombra de esta muchacha. La modelo se encuentra en una azotea y aparece con un tul rojo, representación del fuego, elemento que origina el poder de la hechicera. La mujer juega con este indumento, cubriéndose con él, haciéndolo ondear, extendiéndolo y, finalmente, agitándolo, como si la gasa fueran sus alas. Así pues, estos retratos narran de manera visual una historia de descubrimiento y aceptación.

¹¹ Las restantes figuras son las curanderas, la Llorona y la Sirena de Zirahuén.

Al principio, la mujer parece resistirse al tul rojo, representación de su magia, y la gasa se muestra tensa (*Figura III*). En la segunda imagen (*Figura IV*), la protagonista comienza la exploración de sus poderes, pero desde la sombra, lo que sugiere que esta actividad se lleva a cabo en secreto, de manera clandestina. Después, en las siguientes tres fotografías, esta experimentación continúa en un tira y afloja; hay momentos en donde la mujer parece aceptar su poder completamente. Por ejemplo, en la *Figura V* su rostro se ve con claridad y se la muestra profundamente concentrada; asimismo en la *Figura VI*, el velo de tul la envuelve y ella se presenta tranquila bajo la luz del atardecer. Sin embargo, también hay destellos de lo contrario: en la *Figura VII*, la mujer aleja el tul de sí, echándolo a volar. Además, en la *Figura VIII*, la modelo aparece descubierta, sugiriendo un repudio de su propia magia, pues, aunque al inicio la resistía, su cuerpo permanecía envuelto por la gasa. A pesar de la negación de su poder, la mujer no suelta el tul ni se separa de él, sino que lo sostiene contra su cuerpo con delicadeza.

Finalmente, en la *Figura IX*, se muestra una aceptación total de su identidad como hechicera: la mujer aparece nuevamente cubierta de pies a cabeza por el tul, mientras aletea. Ésta es la única fotografía de la colección en la que se sobreponen imágenes de la modelo, con lo que se crea la ilusión de movimiento. Este recurso sugiere, también, un escape de las limitaciones de la mujer en la sociedad contemporánea y de la corporalidad humana, que se muestra estática y hegemónica en las primeras seis fotografías. El momento culminante de la ceremonia es, por supuesto, la transformación. En la tradición oral, se trata de la transfiguración en guajolote; en esta metáfora, la metamorfosis lleva a la liberación de la mujer, la obtención de “una total autonomía del cuerpo” (Ortega, 2021a) y, por ende, de las facultades que éste posee.

Ortega utiliza la figura de la hechicera para personificar la resistencia y el dominio sobre el propio cuerpo y existencia. Al hacer esto, no representa únicamente a la bruja en sí, sino que extiende ese significado al resto de las mujeres. Por medio de su página de *Facebook*, la artista ha expresado que “Mometzcopinqui para mi [sic] es la visualización de la fuerza, poder e inteligencia que tiene cada una de nosotras, una presencia que impone y transmite aquello que se desee” (2021b). Así, en esta serie de fotografías, Jessica Ortega construye la autarquía y el control sobre una misma como una meta asequible a través del autoconocimiento y de la exploración de la propia magia, encriptada en este “ritual moderno”. De esta forma, como sucede con sus primas en otros imaginarios, la *mometzcopinqui* encarna las búsquedas y luchas de las mujeres en la sociedad actual.



Figura III. “Mometzcopinqui 1”, J. Ortega (2021).
La mujer resiste su magia, representada por el tul.



Figura IV. “Mometzcopinqui 2”, J. Ortega (2021).
La mujer explora su magia en la clandestinidad



Figura V. “Mometzcopinqui 3”, J. Ortega (2021).
La exploración continúa, ahora abiertamente.



Figura VI. “Mometzcopinqui 4”, J. Ortega (2021).
La mujer se muestra envuelta en su magia.

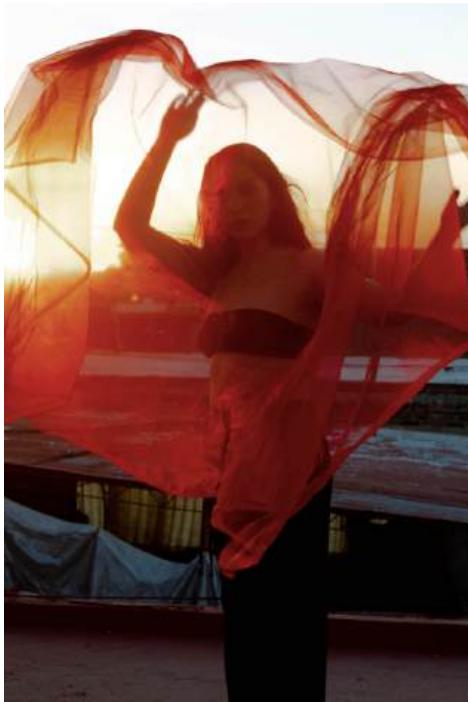


Figura VII. “Mometzcopinqui 5”, J. Ortega (2021).
La mujer aleja la magia de sí.



Figura VIII. “Mometzcopinqui 6”, J. Ortega (2021).
La mujer no está envuelta en su magia.



Figura IX. “Mometzcopinqui 7”, J. Ortega (2021).
La mujer, transformada, demuestra aceptación de su magia y control sobre su cuerpo.

Finalmente, en el ámbito musical, destaca el tema “La bruja de la Huasteca” (2019) del Trío los Cantores del Alba, inspirado en una leyenda de Tepetzintla, Veracruz. La historia trata sobre Marcelina Luis Morales, esposa de Macario Cruz Hermelindo, rumorada bruja que, según las habladurías de la gente, se transformaba en una terrible criatura y se alimentaba de la sangre de los infantes del pueblo. Una noche, Macario regresa antes de lo esperado y encuentra a su esposa en medio de su siniestro ritual, que consiste en desarticularse las piernas y metamorfosearse en un ser alado. Tan pronto la mujer sale en busca de nuevas presas, Macario prende fuego a su choza, incluyendo a las piernas de Marcelina. Cuando la bruja vuelve, incapaz de volver a colocarse sus extremidades, no puede recuperar su forma humana, por lo que permanece deforme y mutilada hasta que muere (Reyes Nolasco, 2011; Davila, 2023).

En su canción, el trío, conformado por Joel Ramírez (violín), Fernando Morales (jarana huasteca) y Ricardo Bassilio (quinta huapanguera), retoma el momento de la transformación en el que Marcelina se descoyunta las piernas. Aquí, el proceso es descrito de la siguiente manera: “Brinca la lumbre, / uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis y siete, caramba / vuelta, termina, se inclina y cae sin rodillas” (0m39s). También se incluye el tropo de la oralidad sobre el ocultamiento que las brujas hacen de su verdadera naturaleza a sus respectivos esposos “luego las esconde [sus piernas] detrás del molino / pa’ que su marido no las pueda hallar” (0m48s). Este rasgo, como ya se ha comentado, inevitablemente termina con el marido descubriendo la verdad sobre la bruja y erradicándola de alguna forma, sobre todo con la quema de sus extremidades inferiores, como se discutió en el capítulo II. Otro punto destacable es el abordaje de prácticas protectoras en contra de la criatura: “Y para ahuyentarl, se usan alfileres, / tijeras y enseres que en cruz se pondrán” (1m19s), objetos que la tradición de todo México, no sólo de la Huasteca, señala como formas de resguardarse de las brujas.

A pesar de que ni la leyenda ni la letra de la canción mencionan el término *mometzcopinqui*, sí se habla del desprendimiento de las extremidades inferiores, elemento clave en el imaginario de esta criatura. En el tema, no hay una reivindicación de la bruja, sino que este ser, lejos de mostrarse como un ejemplo a seguir, aparece como un peligro para la comunidad. No obstante, la letra menciona que “come y rasguña, no es culpa suya / que sea tan mala, que tenga mañas, / que sea tan inquieta y en la Huasteca le guste andar” (1m10s), sugiriendo que la transformación física y la hematofagia son parte de su naturaleza y, por ende, no puede adjudicársele un juicio moral.

Como último punto, vale la pena destacar que, en la segunda entonación del coro, el conteo del uno al siete que la bruja hace durante su metamorfosis no se hace en español, sino en náhuatl. Este pequeño detalle, si bien no resignifica a la criatura, sí recupera el legado indígena de esta figura en la tradición oral. Así pues, en esta canción no se reescribe a la *mometzcopinqui* desde una perspectiva feminista o con una clara intención anticolonial, como hacen otras de las obras mencionadas. No obstante, el registro y difusión del folclor, así como el hincapié en el origen de esta leyenda, otorga a este tema la misma cualidad de rescate y recuperación de los distintos ejemplos abordados en la presente sección.

A través de esta exploración queda claro que, si bien la *mometzcopinqui* ha sido objeto de distintas transformaciones a lo largo de la historia, su presencia en la tradición mexicana, principalmente en el arte, continúa vigente. Ya sea como un símbolo de la resistencia y búsqueda de agencia de las mujeres, paralelo a las relecturas y reescrituras de la bruja en otras latitudes, o como un ejemplo de la riqueza de la oralidad mexicana, la participación de esta criatura en el imaginario contemporáneo es más que constatable. Además, la revitalización del término *mometzcopinqui* en el siglo XXI —particularmente en la última década, de la mano de artistas femeninas— deja ver un interés moderno en el rescate y difusión de las creencias y prácticas de los pueblos originarios, tanto en su versión prehispánica como en las derivaciones sincréticas que resultaron del mestizaje. De igual forma, esta recuperación de los mitos y tradiciones autóctonas denota una búsqueda de identidad y significado que lleva a los artistas contemporáneos, principalmente a las mujeres, a alejarse de los modelos eurocéntricos y buscar la estética y símbolos de su obra en los contextos propios.

III.II. Bola de fuego: la luz de la *tlahuelpuchi* en la literatura y el activismo contemporáneo

Por supuesto, la *tlahuelpuchi* también está siendo rescatada en la época moderna. En el ámbito de la literatura, la escritora mexicano-canadiense Silvia Moreno-Garcia (Baja California, 1981) publicó el cuento “A Puddle of Blood” [“Un charco de sangre”] en el 2011, como parte de la antología *Evolve Two: Vampire Stories of the Future Undead [Evolucionar dos: historias de vampiros de los futuros no muertos]*.¹² En ese texto, Moreno-Garcia propone un mundo en donde los vampiros han dejado de esconderse en las sombras y ahora conviven abiertamente con los seres humanos. Más tarde, la autora decidió extender esta historia, lo que se tradujo en la novela *Certain Dark Things*, publicada originalmente en el 2016. El material fue reeditado en el 2020 y obtuvo su primera edición en español en el 2023, bajo el título *Ciertas cosas oscuras*.

Esta obra, definida como *neón-noir* por la propia escritora, plantea una Ciudad de México alternativa, una ciudad-estado amurallada que se precia de ser una zona libre de monstruos chupasangre, mientras el resto del país vive asolado por cárteles narco-vampíricos, a más de la violencia creada por seres humanos. En esta ficcional época contemporánea no sólo existe el vampiro europeo o hollywoodense, sino que se incluye a criaturas de distintos imaginarios, desde el *jiangshi* chino hasta el *obayifo* de África occidental y, por supuesto, la *tlahuelpuchi*. En el texto, Moreno-Garcia escribe el nombre de este ser como *Tlāhuīhpochtli* [masculino *Ichtacāini*] y lo pluraliza como *Tlahuelpocmimi* [sin itálicas en el original]. Se establece a las *Tlahuelpocmimi* como un clan vampírico con una estructura matrilineal que ha sobrevivido a la colonización europea y se mantiene activo.

Antes de la Conquista, se trataba de una casta de sacerdotisas y sacerdotes que se tenía en alta estima, por considerársela encarnación de Huitzilopochtli. En el presente ficticio de Moreno-Garcia, se sabe que esta subespecie de vampiros habla náhuatl y mantiene vivas distintas tradiciones aztecas. Finalmente, a las mujeres les brotan alas y pueden cambiar de forma, a diferencia de sus contrapartes masculinas, quienes, además, tienen esperanzas de vida más cortas. Por ende, si bien tanto las hembras como los machos de esta especie requieren de una dieta fuera de las necesidades y costumbres humanas, la hibridación con lo animal forma parte exclusiva de la naturaleza femenina.

¹² Este libro no se encuentra disponible en español, por lo que las traducciones son una propuesta de la autora del presente trabajo.

El interés de la autora por difundir el folclor de criaturas no europeas dentro del arquetipo vampírico es más que evidente. Por supuesto, su enfoque principal es el imaginario y contexto mexicano, por lo que las tradiciones aztecas reciben especial atención. Asimismo, cabe destacar que Moreno-García siempre escribe las clases de estos seres con mayúscula inicial, como si se tratara de nombres propios, confiriéndoles un mayor grado de importancia a ojos de los lectores. También en la cuestión lingüística, es importante mencionar que distintos personajes de la novela tienen nombres de origen náhuatl y en diversas partes de la narración se incluyen palabras en esta lengua. Así pues, queda claro que Moreno-García invita a sus lectores a interesarse por criaturas mitológicas fuera del modelo folclórico eurocéntrico y que, además, pone un énfasis particular en el rescate de la cultura nahua.

Estas criaturas también aparecen en el cuento “Tlahueluchi” (2021) de Diana Castillo y Alan Báez, que forma parte de la compilación *Historias ancestrales*, editada por el Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI). En esta historia, estructurada a modo de diario, un narrador sin nombre descubre que su esposa es una *tlahueluchi* al ligar las extrañas actitudes de su compañera con la epidemia que cobra la vida de los bebés del pueblo. Ciego de furia y odio, el hombre mata a su pareja clavándole un cuchillo en el pecho. Aunque el método elegido sin duda es un guiño a la imagen vampírica popularizada por *Hollywood*, el hecho de que sea el propio esposo de la bruja el encargado de erradicarla es un tropo que se encuentra muy presente en la tradición oral mexicana, como se discutió en el capítulo II. Finalmente, ocurre un salto de tiempo de 15 años y el narrador revela que la hija que tuvo con su difunta esposa ya está casada, aunque aún no tiene hijos. No se explicita si la joven es o no una *tlahueluchi*; no obstante, bastan los siniestros indicios de su comportamiento alrededor de infantes para deducir que lo es.

En este relato, se da a entender que la “maldición” del vampirismo se transmite de una generación a otra por línea materna. A pesar de que no se reivindica o resignifica a la *tlahueluchi*, como en otras de las obras comentadas, tampoco se habla de un pacto con el Diablo como la razón para su existencia, y no se las reduce a meras “brujas chupasangre”. El hecho de que se mencione el nombre prehispánico de la criatura en lugar de algún término europeo como “bruja” o “vampiresa” hace evidente las intenciones de los autores en cuanto al rescate y revitalización del imaginario indígena en el México del presente.

Cabe destacar, además, la antología en la que este cuento fue publicado. El libro *Historias ancestrales* recopila ocho cuentos basados en criaturas del folclor mexicano de distintos pueblos

originarios, como el *ixpuxtequi*, los *chuleles* o las *tzitzimitl*. La sección de cada figura mitológica se compone de una ilustración elaborada por Alejandro Cruz Hernández, una breve descripción del monstruo y un cuento. La estructura del libro, así como el hecho de que se trate de un documento de libre descarga, demuestran que el propósito detrás de esta colección es registrar la tradición oral de los pueblos autóctonos y acercarla a los lectores. Sobre todo, quizás, a las infancias, cuestión que puede inferirse por el atractivo diseño y los textos de fácil lectura.

Otro cuento con el mismo título, “*Tlahuelpuchi*”, fue publicado en el 2023 por Gerardo Lima (Tlaxcala, 1988) como parte de su antología de narrativa breve *Microfilmes de terror*. En este microrrelato de poco más de una cuartilla se habla sobre una película cuya producción nunca pudo ser concretada, pues fue maldita antes de que las filmaciones comenzaran siquiera. De acuerdo con un rumor difundido entre los maquillistas, la responsable de la imprecación fue una anciana curiosa que, fascinada por las historias de brujas, se acercó para presenciar el proceso de filmación, pero fue echada del lugar. Al poco tiempo del incidente, todo el equipo de la cinta comenzó a sufrir accidentes “de cierta gravedad” (p. 20). El director, por ejemplo, se quedó ciego y los productores fueron todos diagnosticados con cáncer. Incluso la voz narrativa de la microficción, quien consiguió una de las fotografías que se conservan de la película nunca producida, sufrió el mismo destino que el director y ahora es incapaz de apreciar la imagen.

Este texto recrea la superstición teatral y cinematográfica en torno a producciones “malditas” y la adapta al territorio mexicano. Es importante señalar que Gerardo Lima nació en Tlaxcala, cuna de la leyenda de la *tlahuelpuchi*. Asimismo, el personaje de la vieja curiosa a quien se le achaca el mal puerto del filme se acerca al set porque “le encantaban las historias de brujas, según decía, y sabía que *Tlahuelpuchi* sería una producción que retrataría una leyenda muy querida para ella, sobre una bruja-vampira” (p. 20). Si bien el texto de Lima no asegura categóricamente que la mujer fuera una de estas criaturas míticas o que la maldición existiera en verdad, el final abierto permite la elucubración al respecto. Por tanto, Lima busca no sólo incluir elementos mexicanos en escenarios *hollywoodenses* y, sobre todo, del cine de terror, sino que, además, quiere rescatar seres de la tradición oral de su estado.

Más recientemente, las *tlahuelpochime* se volvieron protagonistas en “La sed” (2024) de Jazmín García Vázquez (Estado de México, 1993). Originalmente publicado como parte de la segunda entrega de la revista mexicana de letras especulativas *Rocambolesca* y después incluido con algunos cambios menores en la antología de cuentos *Más allá de la carne* (2025), este relato

en segunda persona narra el despertar de un personaje sin nombre como *tlahuelpuchi*. La protagonista, una mujer soltera y sin hijos que acaba de atravesar la menopausia, experimenta extraños sueños relacionados con el embarazo y el aborto. Esta situación llega a su cúspide con el descubrimiento de un “nido de cadáveres: fetos y bebés” (p. 60) en la casa que esta mujer heredó de su padre, quien a su vez la obtuvo de una bruja. En esta fosa común se encuentran lo que parecen ser los restos de los abortos practicados por la antigua dueña del lugar, a quien la narración también le da el calificativo de “partera” (p. 61). Una vecina, al darse cuenta de lo sucedido, se acerca y se ofrece a llevar a bendecir las cenizas de los cuerpecitos de esta tumba clandestina.

No obstante, la anciana no cumple con el encargo y, en su lugar, mezcla un poco de las cenizas con el té de la narradora. Después del encuentro, la protagonista despierta con una sed incontenible y un “nuevo instinto” (p. 65) la dirige hacia la casa de Lili, quien hace poco tuvo una bebé. Siguiendo esta nueva pulsión, la protagonista muerde a la niña y succiona su sangre; cuando la pequeña empieza a llorar, la atacante escapa por la ventana, descubriendo que ahora tiene alas. Por supuesto, lo primero que hace es buscar respuestas con la anciana vecina, quien también llega a su casa convertida en ave. Así, la vieja le revela la verdad de su naturaleza, diciendo “Somos... todas las cosas. Nos llaman brujas, nahuales, tlahelpuchis, monstruos, ¿qué importa?” (p. 68).

Además de explicar los cambios que está experimentando y el comportamiento de las de su especie, la anciana comparte la verdad sobre la familia de la protagonista. De esta forma, se hace evidente que la anciana era una amiga íntima, “casi hermana” (p. 66) de la vieja bruja a quien pertenecía originalmente la casa de la narradora. Igualmente, la antigua dueña del lugar no era una bruja o *tlahuelpuchi* cualquiera, sino la madre adoptiva del padre de la protagonista. Con esta información, la mujer descubre un nuevo propósito para sí, que describe como “Pensaste que tu vida terminaría a los cincuenta. Las palabras de la anciana te advierten que apenas comienza” (p. 69). De inmediato, la narradora abraza su nueva naturaleza y comienza a experimentar con ella.

En este cuento, se rescata a la figura de la *tlahuelpuchi*, explicando que hay dos formas de convertirse en una: matar a una de estas criaturas, lo que deviene en una transformación inmediata, o ser “elegida”, con lo que los poderes se manifiestan tras la menarquia. Aunque no se explicita qué conlleva a ser “elegida”, queda claro que ésta es una condición que sólo afecta a mujeres. Además, contrario a otras narrativas en donde se representa a las criaturas folclóricas como oponentes o territoriales, en la historia de García Vázquez se muestra a las *tlahelpochime* como mujeres con un sentido de comunidad y una gran disposición a apoyarse mutuamente. Por ejemplo,

la anciana se mudó a esta zona hace apenas unos meses, buscando a la protagonista para guiarla. De igual forma, la abuela de la narradora, una *tlahueluchi*, fue cazada y perdió la vida mientras liberaba a otra bruja, quien a la postre se convertiría en la madre de la protagonista.

La manera en que estas mujeres construyen redes y se relacionan entre sí recuerda al llamado que hace Donna Haraway a generar parentescos extraños (2019 [2016]). En su obra, *Seguir con el problema*, la filósofa hace hincapié en la importancia de devenir con otros “terranos” a partir del reconocimiento de que todos y todo en este planeta forma parte de la misma materialidad. A través de esta asunción de pertenencia, la académica exhorta a “unir fuerzas para reconstruir refugios, para hacer posible una recuperación y recomposición biológica-cultural-política-tecnológica” (pp. 156-157). En “La sed”, las *tlahuelpochime*, no humanas y no relacionadas biológicamente, se reconocen como parte de una misma materialidad y se ofrecen apoyo y mentoría, creando una hermandad que las une de manera intergeneracional más allá de las limitaciones humanas. En este sentido, también cabe destacar la hibridación con los “otros naturalizados” (Braidotti, 2022 [2021]), en el caso de las *tlahuelpochime*, con el mundo animal.

Esta hibridación con lo animal es retratada cuando, tras atacar a su primera víctima, la narradora descubre que tiene alas al lanzarse de la ventana sin miedo alguno, como si ya supusiera, de manera inconsciente, que posee esa habilidad. Otros atributos animales incluyen garras, un pico y plumas, a más de la mención de la “forma de ave”, aunque no se especifica de qué especie se trata. Dentro de la narrativa, estos elementos aparecen con total normalidad, y la misma protagonista no se muestra sorprendida u horrorizada al darse cuenta de su transformación. Por el contrario, señala su metamorfosis y la de la vecina con absoluta calma, y la acepta prontamente. Así pues, queda establecido que este cambio físico, sin duda fuera de los parámetros humanos, resulta un hecho natural para ellas. La narradora no señala haber experimentado incomodidad alguna al cambiar su aspecto, aunque sí dice que “[l]o más doloroso es contraer las garras y traer de vuelta tus pies” (p. 66). Esto sugiere que, en realidad, el disfraz es el cuerpo humano, no el de ave, por lo que volver a él resulta penoso. Además, retornar a él significa renunciar, aunque sea momentáneamente, a las posibilidades y la recién encontrada libertad que esta hibridación con lo animal le ofrece.

Igualmente trascendental es el hecho de que en ningún momento se censura la actividad de las *tlahuelpochime*. La protagonista no sufre ni se culpa por haber irrumpido en la casa de Lili o por haber consumido la sangre de una bebé. Es claro que estas mujeres no se reconocen a sí mismas

como monstruos, aunque bien saben que así las llaman los seres humanos. Lejos de aparecer horrorizada o temerosa ante su transformación, la narradora se muestra emocionada frente al nuevo abanico de posibilidades que se ha abierto ante ella. En esta misma línea, la anciana informa a la protagonista que, si bien las *tlahelpochime* son capaces de producir descendientes mortales, esos infantes tienen terribles desenlaces. En las palabras de la vieja: “Apenas nacían nuestros hijos, la caricia se volvía cortada; el arrullo, fractura y el beso, mordida. Nueve meses se eclipsaban en un suspiro. Tardamos muchos años en comprender que ese no era nuestro destino” (p. 66).

Si bien estas mujeres son incapaces de ejercer la maternidad de la manera ortodoxa —no porque sean estériles, sino porque no pueden resistir la sed y se terminan alimentando de sus propias crías—, la anciana explica que son madres de una manera distinta. En la propuesta de García Vázquez, las *tlahelpochime* poseen la habilidad de moldear “bebés señuelo” a partir de astillas, ceniza, cabellos, barro y toda suerte de objetos inanimados. De esta forma, las mujeres producen “bebés espejo”, capaces de tomar la apariencia y las actitudes de infantes humanos. Con este *modus operandi*, en una reimaginación del mito de los *changeling*, las *tlahelpochime* dejan a uno de sus “hijos de aire” en el lugar de los bebés humanos que han consumido. Por supuesto, los padres no se dan cuenta del intercambio y crían al *golem* como si se tratara de su hijo, hecho que recuerda al parasitismo de puesta realizado por el cuco común (*Cuculus canorus*).

Hacer esto garantiza la supervivencia de la *tlahelpuchi* por dos motivos. En primer lugar, la práctica de abandonar a sus “hijos señuelo” en el sitio de los bebés humanos que consumen demuestra que la bruja en cuestión está recibiendo el alimento que necesita, es decir, la sangre de infantes. En segunda instancia, como los padres no son conscientes de que los bebés están siendo cazados por estas mujeres vampiro, el monstruo puede continuar con su existencia mayormente sin llamar la atención y, por tanto, sin temer a las represalias de la comunidad. Con relación a esto, la narradora no se muestra indecisa o escandalizada ante el hecho de convertirse en hematófaga o, incluso, en infanticida, sino que asume ambas cosas como parte de su nueva naturaleza y las acepta prontamente. No obstante, algo que sí le produce un fuerte rechazo es la mera idea de abandonar a su primogénito para que éste tome el lugar de la hija de Lili, de quien planea alimentarse. La voz narrativa lo expresa diciendo: “Quieres que recupere su forma original, quieres a tu vástagos de cenizas [...] No deseas que adopte esa forma humana, no quieres que deje de ser hermoso” (p. 70).

Así pues, la narradora encuentra belleza en el ente con corporalidad y apariencia no normativas que ella creó a partir de ceniza, y se resiste a que esta criatura adopte el aspecto de un

ser humano. Además, la protagonista se niega categóricamente a separarse de lo que otros considerarían un engendro monstruoso, puesto que lo ve como un verdadero hijo suyo, no sólo como una marioneta o un muñeco de utilería para distraer a los padres de su presa. En este cuento, se muestra el consumo de la sangre de infantes normalizado, ya que es parte de la naturaleza de las *tlahelpochime*. Sin embargo, al mismo tiempo, la protagonista se rehúsa a abandonar a su vástagos, algo que, podría argumentarse, también forma parte de su “naturaleza monstruosa”, pues se trata de una “adaptación evolutiva” para asegurar su supervivencia.

Por tanto, si bien la hematofagia y la cacería de infantes no son, como tal, elecciones de las *tlahelpochime*, en este relato se propone que el monstruo posee libre albedrío y puede, también, rebelarse en contra de su propia leyenda. En el caso de la narradora de “La sed”, esto significa aceptar convertirse en depredadora de los infantes humanos, pero resistirse al abandono de su cría para suplir a sus presas. De esta forma, la narrativa de García Vázquez revierte la concepción de la bruja como “hostil a la vida nueva” (Federici, 2021 [2004], p. 293), puesto que no caza a los bebés humanos motivada por el odio, sino por la supervivencia. Finalmente, plantea a esta criatura como una madre amorosa con sus propias crías. Se trata, pues, de una maternidad elegida, posthumanista y ciencia ficcional, en tanto partenogenética y no biológica, posible sólo a través de la monstruosidad de la protagonista.

Así pues, mientras que la narradora había fracasado en todas las expectativas puestas en ella como mujer en una sociedad heteropatriarcal —es una cincuentona infértil, soltera y sin hijos—, al verse tornada *tlahelpuchi*, “su vida apenas comienza”. Por ende, la transformación en monstruo le permite acceder a un mundo vivible, fuera de imposiciones como la maternidad, el matrimonio o la “caducidad” de la mujer según su fertilidad o belleza. De esta manera, la hibridación con lo animal y la conversión en monstruo crean una realidad que permite a la protagonista escapar de las restricciones del rol femenino forzado sobre ella en una narrativa acorde con los postulados del feminismo posthumano.

Finalmente, vale la pena mencionar la alusión a la *tlahelpuchi* en un contexto que escapa de lo artístico para volverse activista. En un rescate acorde con las reescrituras de la bruja a partir de la perspectiva de género que se comentó en el capítulo I, existe una asociación civil mexicana que retoma el nombre de esta criatura. Como indica su canal de YouTube, la Colectiva Las Tlahelpuchis, creada en el 2020, está “conformada por feministas de la periferia [del Estado de México] que busca decentralizar [*sic*] el movimiento feminista” (2021). El recurrir a una criatura

del folclore de los pueblos originarios deja ver un posicionamiento no sólo feminista por parte del colectivo, sino también, hasta cierto punto, anticolonial. A través de su nombre, esta asociación demuestra una perspectiva interseccional (Crenshaw, 1989), puesto que no sólo reivindica la figura de la bruja, sino que escoge, específicamente, a una “bruja” perteneciente al imaginario indígena del territorio mexicano y la resignifica como una especie de protectora.

De esta forma, queda constatado que, al igual que la *mometzcopinqui*, la *tlahuelpuchi* ha sobrevivido el sincretismo y el paso del tiempo, y se mantiene vigente en el imaginario, tanto oral como escrito. Aunque no ha tenido tantas apariciones en el arte fuera de la literatura, los textos comentados demuestran que las reescrituras contemporáneas de esta criatura siguen un camino similar al de la *mometzcopinqui*, destacando su herencia indígena y convirtiéndola en un símbolo de resistencia y búsqueda de autarquía. Si bien en muchas de estas reimaginaciones se representa a las *tlahuelpochime* como un ejemplo de empoderamiento, se siguen perpetuando ciertos atributos negativos relacionados con la bruja, sobre todo los referentes a la depredación de la infancia y las prácticas abortivas. Así pues, de manera idéntica a su hermana de mestizaje, durante el siglo XXI, la *tlahuelpuchi* ha tenido un proceso de revitalización, gracias al cual su nombre en náhuatl ha resurgido en la cultura popular. Además, siguiendo el ejemplo de sus primas europeas, en la época moderna, esta criatura ha experimentado una nueva transformación y ha encarnado la lucha feminista, no sólo desde el arte, sino, también, desde el activismo.

IV. La reescritura de la “hechicera” prehispánica: reapropiación feminista y anticolonial de la bruja en “Mometzcopinqui” de Paola Klug

El cuento “Mometzcopinqui” fue publicado en el 2014 a través de la página web de su autora en la forma de un documento de libre descarga. Este trabajo es una colaboración entre la escritora Paola Klug (Veracruz, 1980) y el artista visual Chema Hernández (Ciudad de México, 1986), quien publica bajo el pseudónimo de Balam Tzibtah. Ambos comparten un interés por el rescate y la reinterpretación de las tradiciones de los pueblos originarios, mismo que puede apreciarse en su obra. Paola Klug, por ejemplo, señala que “todos mis cuentos están inspirados en los diferentes matices del México mestizo y del México prehispánico. La tradición oral, la mitología, la magia y el chamanismo son ejes primordiales en mis letras” (s.f.). Además, este relato fue incluido en las antologías de formato físico *Cuentos tejidos I* (2017 [2014]) y *Cuentos tejidos II* (2017 [2014]), aunque sin la ilustración de Tzibtah y con algunas modificaciones. En el presente trabajo, se analizará la versión del 2014, accesible a través del sitio web de la escritora.

La historia de “Mometzcopinqui” está inspirada en la Venus de Tamtoc,¹ una escultura de piedra basáltica encontrada en la zona arqueológica del mismo nombre. Esta obra, asimismo conocida con el nombre de Mujer Escarificada, fue descubierta en el 2006, sumergida bajo el manantial que brota al pie del Monumento 32, un calendario lunar también llamado La Sacerdotisa. La Venus de Tamtoc fue tallada en algún punto entre los años 900 y 650 a.C., durante el Preclásico Medio. La estatua, que representa a una mujer de tamaño natural, fue mutilada en un acto sacrificial antes de ser depositada en el cuerpo de agua como parte de una compleja ofrenda que incluía esculturas y piezas de cerámica, entre otros objetos (Alarcón, 2010; Córdova y Martínez, 2011). Si bien no se sabe a ciencia cierta la identidad de la Mujer Escarificada, debido al lugar en el que fue encontrada, a las marcas en la estatua y a la suntuosidad de las ofrendas halladas cerca de ella, se cree que podría tratarse de una sacerdotisa. En la opinión del arqueólogo Gerardo Alarcón:

El incluir en esta ofrenda el sacrificio del personaje femenino, que posee escarificados los 52 puntos sobre cada uno de sus senos hacia los brazos y los 104 puntos sobre cada uno de sus muslos, hace pensar en una persona que tenía un conocimiento especializado sobre la periodificación del tiempo. Por lo tanto el sacrificio metafórico, al destruir su escultura para ser depositada como parte de un

¹ Se acepta también la hispanización Tamtok. En este trabajo, se preferirá la grafía Tamtoc, salvo en las citas.

depósito ritual, refiere a un acto de legitimación del conocimiento especializado contenido en el discurso que fue plasmado en el Monumento 32 de Tamtoc, como parte integral de la cosmovisión del grupo que habitó este sitio arqueológico durante el Preclásico Medio. (2010, p. 19)

Así pues, el enigma rodea tanto a la estatua como al sitio arqueológico, apenas descubierto en 1939 (Ahuja Ormaechea, 2006). En “Mometzcipinqui”, a través de la ficción especulativa, Klug propone un pasado para la estatua y la ciudad, dotándolas de una identidad y un relato propio. En palabras de la autora, “Esta historia es un homenaje a la Venus de Tamtok. Shequel es un personaje ficticio y está basado en la historia de esa mujer de la que no se sabe nada” (2014, p. 8). De esta forma, se hace patente la intención de Klug de dar a conocer y crear interés en la escultura de la Mujer Escarificada y las ruinas históricas de la Huasteca potosina a través de su trabajo.



Figura X. Venus de Tamtoc (2020). Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). La escultura muestra la estatua de tamaño natural de una mujer con múltiples escarificaciones en el cuerpo.

El documento descargable inicia con una introducción escrita por Paola Klug, que funciona, asimismo, como resumen. En ella, Klug explica qué es una *mometzcopinqui* y cuáles son los atributos de esta criatura, echando mano del trabajo de distintos investigadores, así como de la tradición oral y de su propia inventiva. Por ejemplo, señala que “todas las mujeres nacidas en el día *ce ehacatl [sic]* o *uno viento* [italicas en el original] se les conocía como Mometzcopinqui y estaban destinadas a un camino mágico y solitario debido a que su espíritu estaba invadido por el caos” (2014, p. 2), información acorde con lo registrado por Bernardino de Sahagún (2011 [ca. 1585], Tomo I). Además, Klug agrega que estas mujeres “[e]ran capaces de realizar grandes proezas, invocar espíritus, provocar enfermedades y muerte e inclusive volar cambiando de cuerpo con el tecolote o arrancándose cada noche sus piernas” (p. 2). Esta segunda parte está sin duda basada en la investigación de Alfredo López Austin (1967), quien cataloga a la *mometzcopinqui* como un *tlatlacatecolotl*, un ‘hombre-búho’ de la mitología azteca.

Es en este punto en donde la interpretación de la autora se aparta de las fuentes históricas para incorporar su propia reimaginación de la criatura folclórica. La introducción continúa diciendo que “[l]as Mometzcopinqui eran abandonadas por sus familias cuando sus poderes eran revelados en la comunidad ya que creían que su presencia solo atraería dolor y oscuridad” (p. 2). En contraste con las referencias del párrafo anterior, fácilmente rastreables a investigaciones específicas, esta información es parte de la caracterización personal de Paola Klug. Independientemente, la oración permite a los lectores conocer cuál es el posicionamiento que se tiene en el mundo creado por la autora con respecto a las mujeres que nacen como *mometzcopinqui*. Así pues, las mujeres alumbradas bajo el signo *ce ehecatl* son vistas como un mal agüero y reciben el rechazo de su familia y su pueblo, lo que probablemente deviene en su muerte tras ser expulsadas de la comunidad a una edad temprana.

Sobre esta isagogé, es importante destacar el hecho de que Klug sintió la necesidad de incluir una explicación acerca del personaje mítico protagonista de su texto. Al hacerlo, la escritora reconoce que la figura de la *mometzcopinqui* y los rasgos de ésta no son del dominio popular, y demuestra su preocupación por que los lectores se acerquen no sólo al aspecto literario de su obra, sino también al histórico y cultural. Ésta no es la primera vez que Paola Klug recurre a esta estructura, pues un año antes de la publicación del cuento en cuestión apareció en su blog “Los Niños Tlaloques” (2013), también ilustrado por Chema Hernández. De igual forma, la autora optó

por explicar qué es el *tlaloque*² en la mitología mexica de forma externa al cuento, denotando así su interés por acercar los aspectos cosmogónicos de su relato a los lectores.

Llama la atención, además, cómo aparece escrita la palabra *mometzcopinqui* en esta obra. Es claro que la escritora está familiarizada con el nombre de la criatura en tanto personaje de la mitología prehispánica y, de manera precisa, en su texto utiliza este sustantivo como un tipo de bruja. Sin embargo, en todas las menciones de la palabra, la autora elige escribirla como “Mometzcopinqui”, con mayúscula y sin itálicas, cual si se tratara de un nombre propio, incluso cuando está hablando de la categoría de brujas y no del título de su cuento. Esto contrasta con el caso de los *tlaloque* en el otro relato, en donde, salvo en los títulos, el sustantivo aparece escrito con minúscula. Parece que, más que una cuestión gramatical, la razón de esto es un posicionamiento político, pues, tanto en este texto como en sus redes sociales, Klug escribe los nombres de los tipos de brujos prehispánicos —como las *tlahuelpochime* y los *tlacatecolotl*, entre otros— siempre con mayúscula. Al hacer esto, la autora no sólo visibiliza el legado de los pueblos originarios en su obra, sino que, además, le confiere un mayor grado de importancia a ojos de los lectores.

Una vez superado el aspecto preparatorio sobre la mitología, la introducción se convierte en reseña que anuncia el contenido del cuento. Este resumen hace saber que “Shequel era una Mometzcopinqui diferente [...] y a pesar de sufrir las mismas injusticias de todas aquellas que nacieron entre la lluvia y los relámpagos, Shequel encontró un nuevo camino por el cual extender sus alas de tecolote” (2014, p. 2). De esta forma queda claro que, aunque en el universo planteado por Klug ser una *mometzcopinqui* conlleva una carga negativa, la historia en cuestión es una de resiliencia y de búsqueda de posibilidades de existencia más esperanzadoras. Cabe destacar, además, que el rescate de los saberes indígenas no sólo abarca la mitología. Shequel, el nombre de la protagonista, proviene del teenek y significa ‘hojita’ (García Ramos, 2009).

El cuento comienza con una mención al imaginario contemporáneo en torno a la “bruja” y sus atributos, como los bosques encantados, las escobas, los calderos y los sapos. A esto le sigue el reconocimiento de que, aunque también en la tradición prehispánica existen criaturas que encajan en el arquetipo de la bruja, éstas no gozan de la popularidad de sus contrapartes europeas. De manera textual, se señala “a ella [sic] no se les llamaba brujas pues cada una de ellas según su especialidad llevaba un nombre con el cual se le conocía a lo largo y ancho de la región” (2014, p.

² Los ayudantes de Tlaloc, dios de la lluvia. Ellos son los encargados de hacer llover.

3). Es decir, aunque comparten el paradigma en tanto figuras mitológicas, no es apropiado reducir a estas otras criaturas a “brujas”, puesto que poseen características distintivas e individuales, y lo mejor es que sean referidas por su designación específica, *mometzcopinqui*, en este caso. Con estas palabras, la autora hace evidente la importancia que tiene para ella el rescate de la cultura y los saberes de los pueblos originarios.

Al interior del cuento no se menciona que la “especialidad” de muchos de estos seres estaba dada por su fecha de nacimiento y no por alguna inclinación o interés propio. Sin embargo, en cuanto al caso de Shequel, sí se dice que “nació en una tarde aciaga llena de oscuros presagios, su primer respiro lo dio entre los gritos de la tormenta y la tempestad” (2014, p. 3). Así, aunque fuera del resumen no aparece señalado el signo de *ce ehecatl*, este fragmento sin duda es reminiscente de lo observado por Bernardino de Sahagún (2011 [ca. 1585], Tomo I). Como ya se estableció en el capítulo II del presente trabajo, la obra de Sahagún es el primer registro escrito sobre la *mometzcopinqui*. Por tanto, la inclusión de un guiño a este respecto demuestra el conocimiento de la autora sobre las fuentes históricas en las que esta figura mitológica aparece. Respecto a la fecha de nacimiento de Shequel, Klug agrega: “por ello fue abandonada en el Cerro del Murciélagos al cumplir los siete años, su presencia era un motivo de deshonra y pánico para su familia” (2014, p. 3). Este fragmento resulta interesante, no sólo porque evidencia el rechazo al que fue sometida la protagonista como consecuencia de haber nacido bajo este signo, sino porque, además, provee la primera pista que arraiga a este personaje y su historia a un contexto geográfico.

En la actualidad, el Cerro del Murciélagos es una localidad perteneciente al municipio de Zinacantepec, Estado de México. Sin embargo, el propio nombre de este municipio proviene de los vocablos náhuatl *tzanacan* (‘murciélagos’) y *tepetl* (‘cerro’), por lo que se traduce a ‘en el cerro del murciélagos’ o ‘junto al cerro del murciélagos’ (INAFED, 2018). Esto aparece bien representado en el escudo del municipio que, precisamente, se conforma de estos dos glifos (*Figura XI*). Por tanto, la autora podría referirse de manera específica al basamento arqueológico hoy conocido como el Cerro del Murciélagos o al municipio de Zinacantepec en su totalidad. Independientemente, este segmento permite ubicar la historia de Shequel en el territorio del actual Estado de México.

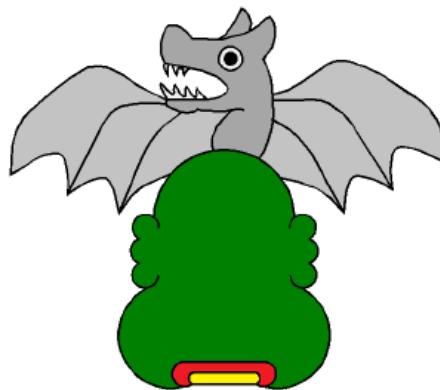


Figura XI. Escudo de Zinacantepec, representado por el glifo de ‘murciélagos’ sobre el glifo de ‘cerro’.

El vínculo entre el lugar donde Shequel es abandonada y la zona arqueológica de Zinacantepec resulta incluso más interesante al indagar sobre los descubrimientos recientes en torno a la historia de esta zona. En su trabajo, Flores-Neri y González-Carmona señalan que “en este sitio ceremonial se adoraba a Tzinacan, dios murciélagos, que está asociado con Tlaloc y el inframundo además de la fertilidad y el maíz” (Flores-Neri y González-Carmona, 2018, p. 119). Tiene sentido, pues, que la comunidad decidiera desentenderse de Shequel, portadora de una herencia oscura, en una zona ligada al inframundo y a las tormentas.

Dejada a su suerte, la protagonista se ve obligada a sobrevivir sin la ayuda o guía de ningún ser humano. En completa soledad, Shequel toma control de sus poderes: “Aprendió a escuchar la voz del viento y la tierra, pudo ver más allá de los montes con sus ojos de tecolote y tocar objetos y personas que caminaban entre los pueblos cercanos sin estar a su lado” (2014, p. 3). Esto recuerda al llamado compostismo de la filósofa Donna Haraway (2019 [2016]), pensamiento que exhorta a generar parentescos “extraños” a partir del reconocimiento de que todos y todo en la tierra pertenece a la misma materialidad. Shequel, quien desde su nacimiento no ha sido leída como humano, sino como monstruo, prontamente abraza sus atributos animales —ojos y alas de tocolote— e, incluso, deviene-con elementos del paisaje —el viento y la tierra—, al grado de que logra escucharlos.

La propuesta de Haraway dialoga con la de la filósofa italo-australiana Rosi Braidotti. Desde el feminismo posthumano, Braidotti cuestiona la idea dominante de lo humano como “un sujeto masculino, blanco, eurocéntrico, practicante de la heterosexualidad y la reproducción obligatorias, sin discapacidad, con estudios, que habla una lengua estándar” (2022 [2021], p. 13). Además, la académica sostiene que “las mujeres y personas LGBTQ+ (otros sexualizados), negras e indígenas (otros racializados) y los animales no humanos, vegetales y otras entidades terrestres (otros naturalizados)” (2022 [2021], p. 22) han quedado excluidos del humanismo y sus ideales, e incluso se les ha negado la categoría de “humanos”. Shequel, lejos de sufrir por el rechazo de la comunidad que no la considera humana, se entrega al mundo de posibilidades que esta no-categoría le ofrece y acepta su hibridación con los “otros naturalizados”.

Cabe destacar que en la historia de Klug la *mometzcopinqui* no se relaciona con un guajolote, sino con un tecolote, nombre común que se le da en México a diversas aves de la familia *Strigidae*, uno de los grupos de rapaces nocturnas (García Feria, 2021). Aunque esto difiere del arquetipo de la *mometzcopinqui* que se ha revisado a lo largo de este trabajo, concuerda con la

tradición oral del país. A la fecha, el avistamiento de aves como búhos o lechuzas se interpreta como un mal agüero y se lo relaciona con las brujas (Medrano de Luna, 2008; Flores y Masera, 2010). Un ejemplo de ello se halla recogido en el refrán popular “Cuando el tecolote canta, el indio muere”. En este caso, si bien no se responsabiliza al ave de la muerte pronta a ocurrir, sí se le confiere una carga negativa similar a la que tienen en el folclore europeo el avistamiento del perro negro [*church grim*] o la *banshee*.

De igual forma, vale la pena señalar que, aunque Klug se refiere a distintas partes del cuerpo de Shequel como “de tecolote” —sus ojos, en este caso—, no hace mención de que la *mometzcopinqui* deba extraer sus ojos humanos para intercambiarlos por unos de tecolote. Este tropo, discutido en el capítulo II del presente trabajo, puede encontrarse en distintos ejemplos, tanto del ámbito inquisitorial (Flores y Masera (Coords.), 2010 [1735]) como de la oralidad mexicana (CONAFE, 1997 [1994]; Zavala, 2001). No obstante, en este cuento no se menciona que el intercambio de unos ojos por otros tenga lugar; por lo tanto, es posible asumir que el personaje de Klug no necesita recurrir a ello. Queda la interrogante, empero, de si se está utilizando el descriptor “de tecolote” simplemente como un símil literario o si la protagonista es verdaderamente capaz de transmutar partes de su cuerpo en partes de ave sin necesidad de desprenderse de las partes humanas. Sin importar a cuál de las estrategias recurra Shequel, este elemento sirve para constatar que el personaje posee una corporalidad fuera de los parámetros humanos.

Otra muestra de la corporalidad no normativa de Shequel es su capacidad de desprenderse de sus extremidades inferiores a voluntad, atributo acorde con el folclore de la *mometzcopinqui*. Sobre este punto, es importante señalar que hacer esto le resulta indoloro y no traumático. Por el contrario, para el personaje se trata de un proceso normal que forma parte de su naturaleza y, como tal, ni se horroriza ante ello ni lo considera extraño. En el texto, Klug detalla que el día de su cumpleaños número diecisiete, la protagonista “escondió sus piernas entre las raíces de un huaje y comenzó a volar” (2014, p. 3). Dado que, en México, hay por lo menos tres especies de árbol (*Leucaena esculenta*, *Crescentia alata* y *Crescentia cujete*) y una de arbusto (*Lagenaria siceraria*) que reciben el nombre común de huaje o guaje (Vela, 2010), es imposible saber con exactitud a cuál de éstas se refería la autora. No obstante, llama la atención que éste sea otro punto de discernimiento entre el arquetipo de la *mometzcopinqui* más comúnmente encontrado en la tradición oral mexicana y la reinterpretación de Klug.

Contrario a los ejemplos revisados en el capítulo II, Shequel no esconde sus piernas en un tlecuil, sino que recurre a un camuflaje vegetal. Este elemento sirve para reafirmar dos puntos. En primera instancia, señala que Shequel no posee una casa y no pertenece a una comunidad humana, por lo que no tiene un brasero ni un fuego familiar en donde refugiar las partes desprendidas de su cuerpo. En segundo lugar, este fragmento enfatiza los vínculos que Shequel tiene con el mundo natural, en este caso, la flora de su entorno. Si bien la *mometzcopinqui* carece de un “hogar” tradicional, es claro que se encuentra cómoda en este espacio. Así pues, las raíces del guaje cumplen el mismo papel que el tlecuil en las otras narraciones y simbolizan un refugio para las partes más vulnerables de su cuerpo.

Además, aunque sí hay mención de que se separa de sus piernas humanas, Klug no habla de una sustitución por patas de guajolote o de tecolote. Esto difiere de lo encontrado por Ligia Rivera Domínguez, quien explica que “Vemos a una bruja en su vivienda, ‘desatornillando’ sus piernas, para dejarlas en el *tlecuilli* [italicas en el original]; en su lugar se colocarán patas de guajolote. El pico y las alas del animal complementan sus cambios” (2000, pp. 54-55). Sin embargo, la narrativa de Klug no se aparta completamente de la estructura encontrada en otros ejemplos de la tradición oral, en donde el mero desprendimiento de las piernas basta para completar la transformación de la hechicera y permitir su vuelo.

Una muestra de esto puede encontrarse en la leyenda recopilada por Donato Cordero Vázquez en *Cholula Mítica y Legendaria*. En esta obra, el autor habla de una mujer que “era una bruja que en las noches de luna llena se metía en la cocina, se quitaba sus hermosas piernas, las escondía entre la ceniza del tlecuil y se convertía en guajolote” (2007, p. 12). Este fragmento permite explorar los rasgos que Shequel comparte con otras *mometzcopinqui* y brujas mexicanas, así como las características en las que difiere de ellas. Así pues, mientras que en todos los casos las brujas se separan de sus piernas y hacer esto no les produce ningún dolor o molestia, no todas recurren a “atornillarse” patas de guajolote para completar su metamorfosis ni asignan el mismo escondite a sus partes humanas.

En cuanto al vuelo de Shequel, tras un largo viaje, la protagonista arriba a una ciudad abandonada, acaso una referencia a cómo los mexicas encontraron Teotihuacan durante su peregrinación. En este lugar, la hierba se mezcla con las nubes, y hay grandes edificios y un estanque tan claro que parece espejo, mas no hay rastro de otro ser humano. Esta utopía posthumanista y postantropocéntrica (Braidotti, 2022 [2021]) representa, para Shequel, la

materialización de un nuevo mundo posible. Así pues, la protagonista decide quedarse, por lo que pide a algunas polillas que recuperen sus piernas del escondite bajo el huaje y se las hagan llegar.

La narración se refiere a estos insectos como las “hermanas” de Shequel, lo cual, nuevamente, hace hincapié en que tanto la *mometzcopinqui* como los animales de su entorno hacen parte de una misma materialidad. Además de recalcar la importancia de generar nuevos parentescos, Haraway acuña el término “especies compañeras” para referirse a los otros “bichos terráqueos” con los que los seres humanos crean vínculos interespecie (2019 [2016]). Es claro, entonces, que las especies compañeras de Shequel son los tecolotes y las polillas. Dentro de las creencias populares, estos lepidópteros, lo mismo que búhos y lechuzas, son considerados un mal agüero y están asociados con la muerte, por lo que la *mometzcopinqui* encuentra un sentido de solidaridad con estos “otros naturalizados”.

La mención de las polillas sin duda hace referencia a la deidad Itzpapalotl, ‘mariposa de obsidiana’ (Solares, 2007). De acuerdo con un mito chichimeca, Itzpapalotl nace como una mortal y es elevada a diosa tras convertirse en la “la primera «mujer Chichimeca» sacrificada ritualmente” (Solares, 2007, p. 242). Esta diosa, también conocida con el nombre de Itzpapalotlcihuatl, ‘señora mariposa de obsidiana’, fue expulsada del Omeyocan junto con su pareja, Itzpapalotltotec, ‘nuestro señor mariposa de obsidiana’. De manera general, estos númenes aparecen “representados por una mariposa, aunque a veces puede ser una ave [sic], portan cuchillos en las alas y en la nariz; el cuchillo sacrificial es símbolo característico, pintado de rojo y blanco, colores propios del sol, Venus y del sacrificio” (Fernández, 2000, pp. 132 y 134). La inclusión de una diosa asociada tanto con las aves y los lepidópteros, como con el sacrificio y la magia (*Figura XII*), permite ver las características que Klug busca encarnar en el personaje de Shequel.

La simbología de esta deidad no resulta desconocida para Paola Klug. En otros textos, esta autora ha descrito a la diosa como “el arquetipo más oscuro, sangriento y fúnebre de las hechiceras” (2022, p. 210). Asimismo, ha dicho que Itzpapalotl “representa la guerra, el sacrificio y la



Figura XII. “Itzpapalotl”, P. Klug (2022). La diosa porta un quexquemetl con patrones que asemejan a las polillas, enfatizando el vínculo que tiene con estos animales.

muerte, pero también la sabiduría de las abuelas [...] es la patrona de las brujas morenas y de los guerreros” (2022, p. 210). De igual forma, en poemas de carácter invocatorio, Klug se ha referido a esta diosa como la que “vuela sin piernas, vuela sin garras, / surca poderosa los montes de niebla y las montañas de lluvia” (2022, p. 144) y “madre de la guerra y la magia, / aliento de obsidiana y miedo” (2024, p. 151). Sin duda, es por esto que Shequel confía en las polillas y las identifica como sus iguales, hermanas por gracia de la magia y el vínculo con la noche y la muerte.

Una vez resuelta la situación de sus piernas, la protagonista puede explorar el espacio y recorrer los templos ahora desiertos. Ahí encuentra “cientos de ofrendas hacia el dios de la lluvia cubiertas entre el lodazal. Esta ciudad había sido castigada por él con toda seguridad, pues de entre los altares aun [sic] escurrían las gotas de agua con la que fue purificada” (2014, p. 3). Este fragmento es un eco de los hallazgos presentes en el basamento del Cerro del Murciélagos, en donde Shequel fue abandonada. En este lugar, se han hallado vestigios de piezas de barro que simbolizan a Tlaloc, dios asociado con la fertilidad y el agua, pero también con la tormenta (Flores-Neri y González-Carmona, 2018). De nueva cuenta, resulta evidente que el sitio elegido por la comunidad para desembarazarse de Shequel no es fortuito, sino que está ligado a los poderes de la propia *mometzcopinqui* y al futuro que la esperaba.

Shequel decide quedarse y convertir este sitio desierto en su hogar. Comienza por encender el fuego sagrado en uno de los altares, representación literal de cómo este personaje está por alumbrar un nuevo destino para sí misma y para los otros. Una vez hecho eso, “Comió el fruto de los chaneques y bebió el dulce elixir que solo estaba destinado a los dioses” (2014, p. 4). Este acto, que podría incluso considerarse como sacrílego y soberbio por parte de una mortal que pretende igualarse a las deidades, prontamente llama la atención de los espíritus azules. En lugar de reprenderla, le advierten que “Si tu deseo es quedarte en La ciudad de Las Nubes de Agua debes realizar una ofrenda a quién [sic] la ha cuidado desde que nosotros partimos” (2014, p. 4). La guardiana a quien estos seres se refieren es la propia luna, un elemento que históricamente ha sido asociado con la feminidad y con la brujería.

Es importante destacar que el nombre y la ubicación de esta ciudad no son casuales, ni mucho menos imaginarias. El lugar al que estos entes se refieren es Tamtoc, una zona arqueológica “enclavada en la Huasteca Potosina, en el municipio de Tamuín, San Luis Potosí” (Ahuja Ormaechea, 2006), reportada por primera vez apenas en 1939. El nombre de este lugar proviene del teenek y, como los espíritus azules le hacen saber a Shequel, significa ‘lugar de las nubes de

agua' (Escobar Lacunza y Olvera Portilla, 2018). Así pues, la protagonista se ha desplazado desde el Cerro del Murciélagos, en el Estado de México, hasta Tamtoc, en la Huasteca potosina.

La llegada de Shequel a la Huasteca convierte la decisión de esconder sus piernas bajo un huaje en un presagio del destino al que la *mometzcopinqui* se dirigía. Esto debido a que “[l]a palabra *guaje* (o *huaje*) del español [...] viene del náhuatl **huaxi**, cuya raíz es **huax** [wāʃ]. *Huax-tlan* significa ‘lugar de guajes’” [negritas e itálicas en el original] (SIL Internacional, s.f.). Por tanto, Shequel utilizó las raíces de uno de estos árboles como refugio para ocultar la parte más vulnerable de su cuerpo, el vínculo con su forma humana durante la transformación. Al hacer esto, la autora establece simbólicamente que, aunque Shequel aún no tenía un “hogar” físico (un fogón bajo el cual ocultar sus piernas), sí tenía un hogar espiritual que la esperaba (el ‘lugar de guajes’, la Huasteca).

De esta manera se ejemplifica que la “monstruosidad”, razón del rechazo de Shequel, en realidad le permite un mayor ejercicio de movilidad y de agencia que a sus contrapartes aceptadas como “humanas”. Gracias a que ella pertenece a la otredad, está libre de las expectativas sociales de lo humano y lo femenino, por lo que puede trasladarse sin problemas de un sitio a otro y elegir su destino por sí misma. Además, si bien la comunidad considera que las *mometzcopinqui* atraen “dolor y oscuridad” (2014, p. 2), el personaje de Klug no se desplaza con la intención de cazar infantes o de arrasar aldeas. Por el contrario, lo único que Shequel busca es una vida vivible, la oportunidad de escribir su propia historia, lo que logra a través de este devenir no sólo con lo terrestre, sino, también, con lo divino. Así pues, la *mometzcopinqui* acepta la condición expuesta por los espíritus del agua y decide preparar su cuerpo para el sacrificio. Para ello:

Cepilló sus largos cabellos negros con la mandíbula de un coyote, pintó su rostro de color rojo después de machacar las cochinillas y los frutos rojos, coloreó sus dientes de negro con el huitlacoche y clavó en su lengua las espinas del maguey hasta que la sangre brotó. (2014, p. 4)

Sobre este fragmento es importante destacar la simbología prehispánica a la que la autora recurre; en primer lugar, la aplicación de pintura corporal roja en el rostro. Señala Enrique Vela que “para pintar de rojo el cuerpo humano, y las representaciones de los dioses, se utilizaban varios elementos: plumas de guacamaya, granos de maíz rojo, pinturas de achiote y cochinilla, así como pigmentos minerales, en especial hematita” (2018, p. 26). Así pues, todos los ingredientes que Shequel utiliza para preparar el cosmético resultan apropiados, pues son acordes a la zona

geográfica y el momento histórico de la diégesis. Sin embargo, la verdadera trascendencia de este fragmento sale a la luz al indagar sobre las atribuciones del color rojo para el pueblo azteca:

El término en náhuatl para referirse al rojo era *tlatlauhqui*. Era un vocablo relacionado con el calor y el fuego, y por lo tanto con la cocción y la luz. Se asociaba con el fuego, el calor, el Sol y la guerra [...]. La asociación del rojo con el calor se muestra en las características atribuidas a la apariencia de Xiuhtecuhtli, dios del fuego, en las que el color rojo, sobre su rostro, denota su calidad de deidad ígnea. El rojo era un elemento característico del dios viejo del fuego³, pero al mismo tiempo representaba la juventud, la vegetación y el hombre. (Vela, 2018, pp. 22 y 26)

La relación del rojo, el color de la sangre, con la guerra, la muerte y la resurrección se antoja, incluso, intuitiva. Empero, llama la atención que la autora elija representar a Shequel con símbolos ígneos y luminosos en el momento del sacrificio, tras haber pasado la primera mitad del cuento vinculando a la *mometzcopinqui* con motivos acuáticos y oscuros, como son la tormenta, las tinieblas y el dios Tlaloc. Al hacer esto, Klug representa gráficamente el equilibrio que Shequel debe alcanzar para cumplir su destino. La protagonista, como *mometzcopinqui*, encarna la oscuridad y la tempestad por la simple razón de haber nacido bajo el signo *ce ehecatl*. No obstante, para convertirse en más que una hechicera, para verdaderamente tomar control de sus poderes y su vida, debe aprender a dominar todos los elementos, incluyendo atributos como el fuego y la guerra.

Una segunda deidad representada por el color rojo en el panteón azteca es Xipe Totec⁴ ('nuestro señor desollado'), también conocido como Tlatlauhqui Tezcatlipoca, el Tezcatlipoca rojo. Esta deidad, al igual que Xiuhtecuhtli, estaba asociada a la resurrección y la agricultura, ambas cosas representadas con el desprendimiento de aquello que ya no resulta útil y la regeneración, capaz de convertir el suelo seco en suelo fértil (Tena, 2012). Estos elementos se unen a los valores positivos del fuego y la luminosidad comentados en el párrafo anterior. A través del uso de la pintura corporal roja, la autora representa las cualidades que Shequel debe encarnar durante el ritual para el que se prepara, y que señala el inicio de un nuevo capítulo en su vida.

Otro punto relevante es a quién está dirigido el sacrificio. Aunque, tanto Shequel como los espíritus azules sólo se refieren a ella con el epíteto de "la luna", entre las múltiples deidades

³ Otro nombre asociado con Xiuhtecuhtli es Huehueotl, traducido como el Dios Viejo.

⁴ También transcrito como Xipe Totec, Xipe-tótec o Xipetótec. En este trabajo, se preferirá el uso de Xipe Totec, salvo en las citas.

lunares, se trata, específicamente, de Meztli⁵. Esta diosa, a quien Rafael Tena cataloga entre los “dioses de la fertilidad agrícola y humana, y del placer” (2012, p. 35) está asociada, también, con la maternidad y el dominio sobre las aguas; por ende, las tormentas y los desastres naturales acuáticos le son atribuidos. En el ámbito lingüístico, el nombre de esta diosa significa, a un tiempo, ‘luna’, ‘mes’, y ‘pierna’ (Molina, 1970 [1555], parte II, fol. 55r, columna 1) o ‘pie’ (Náhuatl. El idioma de México, 2017). Sin ir más lejos, ésta es la raíz de la palabra *mometzcopinqui*, cuya traducción, como se abordó en el capítulo II, es ‘la que se descoyuntará sus piernas’.

La segunda parte de la preparación para el sacrificio de Shequel consiste en la aplicación de tintura negra a base de huitlacoche en sus dientes y la perforación de su lengua con espinas de maguey. Nuevamente, ninguno de estos componentes es gratuito o casual. En primer lugar, el huitlacoche o cuitlacoche (*Ustilago maydis*) es un hongo parásito del teocinte y el maíz muy apreciado en la gastronomía mexicana. En realidad, lo que se conoce y consume como huitlacoche es la asociación entre el hongo y el maíz, puesto que la acumulación de teliesporas de este fitopatógeno hace que los granos del elote se deformen (Villa Tanaca, 2022), por lo que, al momento de consumirse, no son separados. Son también las teliesporas las que le dan a este ingrediente su característico color oscuro, atributo que le ha granjeado nombres comunes tales como “tizón” o “carbón de maíz” y “cuervo” (Quintanilla Martínez, 2016).

A pesar de su popularidad actual, no parece que este elemento fuera consumido en el marco temporal de la diégesis planteada por Klug, ni que se utilizara en la elaboración de tintes o pintura corporal. Refiere Villa Tanaca: “No hay evidencias de que el huitlacoche se consumiera en épocas precolombinas o durante la época colonial” (2022, 10m59s). En su artículo “El cuitlacoche. El hongo doméstico de la milpa”, Raúl Valadez comparte esta apreciación e, incluso, la profundiza:

[...] como este hongo no posee partes duras no existe dato arqueológico alguno que sugiera su uso en Mesoamérica y tampoco hay nada en el aspecto iconográfico. Es en la obra de fray Bernardino de Sahagún (siglo XVI), *Historia general de las cosas de Nueva España*, donde al fin aparece, pero no como alimento, sino como algo llamado *cujtlacochi*, que se describe como una suciedad que crece encima del maíz. Esto lleva a concluir que en tiempos prehispánicos no se consumía y sólo se veía como una condición indeseable de la milpa. (2019)

⁵ También transcrito como Metzti o Metzi. En este trabajo se preferirá el uso de Meztli, salvo en las citas.

No obstante, la clave para señalar la importancia de este elemento en el ritual de Shequel radica, precisamente, en el distintivo color del huitlacoche. En la cosmovisión azteca, el negro estaba asociado con la noche, la oscuridad, la guerra y la muerte, atributos todos que encajan con la idea de la *mometzcopinqui* como una hechicera dañina. El negro es el color de Yayauhqui Tezcatlipoca, “el espejo humeante que adivina el verdadero fondo de los hombres y que se convierte en su doble contrario” (Ferrer, 2000, p. 218). Es debido a esta simbología que Shequel busca adornarse con un elemento de color negro.

Una vez esclarecida la importancia de la tonalidad, queda, sin embargo, la pregunta de por qué recurrir al huitlacoche como ingrediente principal para obtener este pigmento, cuando no hay evidencia de que se lo utilizara con este fin en la época prehispánica. Más aún, a diferencia de este hongo, hay múltiples otros componentes cuyo uso para producir tintes y pinturas de tonos oscuros está más que probado y continúa vigente incluso en la actualidad. Ejemplos de esto son el negro de humo, obtenido a partir del carbón vegetal (Dupey, 2015), o el tono negro producto de la maceración de maderas como ocote, huizache o palo de Campeche (Ferrer, 2000). En este punto, vale la pena señalar que otro de los nombres comunes del huitlacoche es “tecolote de milpa” (Castelló Yturbide, 1986, p. 17). Al teñir sus dientes de color negro, Shequel representa a Tezcatlipoca, y al hacerlo específicamente con huitlacoche, la *mometzcopinqui* abraza el hecho de que su “doble contrario” es un tecolote de plumaje oscuro.

Cabe destacar que, aunque no hay registros del consumo del huitlacoche o de su uso como pigmento en la época precolonial, sí lo hay de la pintura dental. Uno de los grupos que recurrió a esta práctica es el de las *ahuianime* —singular, *ahuiani*—, “mujeres jóvenes y bellas, participantes de varios tipos de eventos religiosos y culturales, generalmente relacionados con el baile, en los cuales acompañan a los guerreros más destacados” (Szoblik, 2008, p. 198). En su obra, Sahagún (2011 [ca. 1585], Tomo II) las iguala a simples prostitutas o mujeres públicas; sin embargo, esta interpretación ha sido debatida, pues, como se ha señalado, el filtro evangelizador y los intereses catequistas de Sahagún sin duda alguna interferían con su registro de las tradiciones y creencias indígenas. Para fines de esta investigación, basta con hacer notar que las *ahuianime* solían pintar su rostro de amarillo a partir de un cosmético de origen animal llamado axín y colorear sus dientes de rojo con grana cochinilla (Szoblik, 2008).

Es claro que Shequel no es una *ahuiani* ni está emparentada con las *ahuianime*, puesto que nunca se la muestra adorando a Xochiquetzal ni participando en ceremonias como el

Tlacaxipehualiztli o la fiesta de *Toxcatl*. No obstante, el hecho de que Shequel lleve a cabo la pintura dental, costumbre relacionada con este grupo de mujeres, resulta sumamente sugestivo, pese a que lo hace con huitlacoche y no con grana cochinilla. Además, las *ahui'anime* formaban parte de los ritos celebratorios de Xipe Totec (Sahagún, 2011 [ca. 1585], Tomo I; Fernández, 2000) y Tezcatlipoca (Sahagún, 2011 [ca. 1585], Tomo I; Szoblik, 2008), dos deidades que, como ha quedado establecido, están presentes de una u otra forma en el ritual de Shequel. De esta manera, Klug conserva la estética de la pintura dental, una práctica indígena apartada de los modelos europeos de belleza, pero resignifica el contexto en el que ésta tiene lugar. Al hacerlo, la autora retoma elementos de los pueblos prehispánicos y les otorga un futuro alternativo, estrategia literaria acorde con la ficción especulativa.

El último elemento de la preparación para el ritual de Shequel es la punción de su lengua con espinas de maguey, una costumbre que también difiere de la cultura europea, tanto en el ámbito de la veneración religiosa como en el de la concepción de lo bello. En la cosmovisión azteca, este tipo de autosacrificio recibía el nombre de *Nezoztli*, ‘derramamiento de sangre’ (Fernández, 2000), y era llevado a cabo tanto con espinas de maguey como con navajas de obsidiana. Además de sangrarse la lengua, otras zonas corporales punzadas con este propósito eran los lóbulos de las orejas, los brazos, las piernas —especialmente los muslos— y los órganos sexuales. No había un día particular para realizar esta ofrenda ni estaba consagrada a un dios en específico, sino que formaba parte de distintas celebraciones y podía ofrendarse a la deidad que resultara más apropiada en ese momento. (Fernández, 2000). Asimismo, es posible rastrear esta práctica hasta diversos mitos, en donde los propios dioses llevan a cabo la punción de la lengua hasta hacerla sangrar. Ejemplo de ello son el mito azteca de la creación del sol (León-Portilla, 2016; Florescano, 2016) y el mito tlaxcalteca de Camaxtle (Fernández, 2000).

En la *Figura XIII*, por ejemplo, aparece la reproducción de Saburo Sugiyama de una parte del Mural de Tlacuilapaxco. Este mural, también conocido como *Ofrendas de sangre con espinas de maguey*, está ubicado en Teotihuacan (Hekking Sloof y Núñez López, 2020). En esta imagen, se aprecia una ceneta de cinco espinas de maguey clavadas en un petate, seguidas de un sacerdote sumtuosamente ataviado. Las espinas son representadas por triángulos invertidos y, además de la punta afilada, el borde izquierdo de cada hoja posee tres espinas más. Esto da a entender que no sólo se utilizaba la punta de la hoja durante el sacrificio, sino también las puntas de los costados,

aunque, en este caso, al ser la hoja demasiado ancha, tuvo que ser cortada por mitad para aprovechar las puntas de ambos bordes (Baudez, 2017).

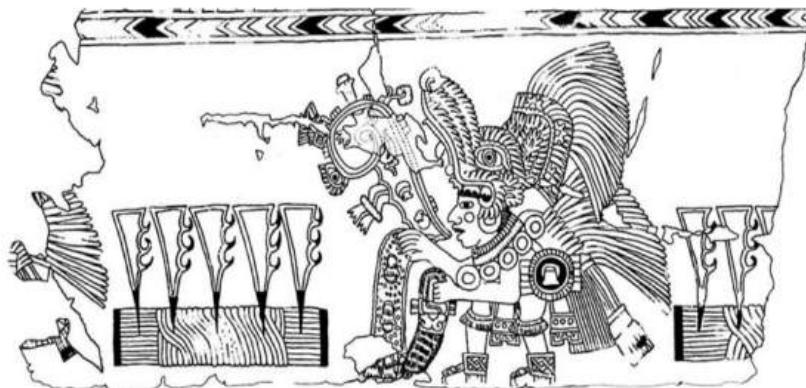


Figura XIII. Ofrendas de sangre con espinas de maguey (1988), S. Sugiyama.
Se aprecian cinco espinas de maguey cortadas por mitad frente a un sacerdote. Este mural ejemplifica la punción con hojas de maguey como práctica de autosacrificio.

Finalmente, cabe señalar que este procedimiento se mantuvo vigente, aunque ya alejado de la carga religiosa —o por lo menos así lo interpretó el autor—, incluso siglos después de la Conquista. Francisco Javier Clavijero lo registra en su *Historia antigua de México*, publicada originalmente en 1780, diciendo que “Era comúnísima entre los mexicanos la sangría, la cual ejecutaban con destreza y seguridad con unas agudísimas lancetillas de *itztli* [obsidiana]; la gente de campo solía sangrarse, como hace hasta ahora, con púas de maguey” (1944 [1780], p. 1192). Es decir, de manera similar a como ocurrió con los nombres de las *mometzcopinqui* o las *tlahuelpochime*, la práctica de la punción de la lengua perduró en el México colonial, aunque parte de su significado se perdió durante el proceso sincrético.

Así pues, la profundización en las acciones que Shequel lleva a cabo durante la preparación para su ceremonia permite apreciar el conocimiento que Klug tiene sobre las creencias y prácticas prehispánicas. En su relato, la autora mezcla elementos respaldados por la historia y la arqueología, como son la pintura facial a partir de grana cochinilla y la punción de la lengua como forma de autosacrificio, e incluye componentes de su propia invención, como el uso del huitlacoche para teñir los dientes. De esta forma, Klug crea un ritual profundamente simbólico y significativo, pero también completamente original y que, por ende, pertenece de manera exclusiva a Shequel.

Una vez superados los actos preliminares, Shequel vuela hasta la orilla del manantial y se introduce en el agua helada. Ahí, hay una pared de piedras en donde se yerguen el dios de la muerte y la diosa de la luna. Aunque no se mencionan sus nombres, sin duda el primer personaje se trata de Mictlantecuhtli, ‘señor de la región de los muertos’, dios azteca de la muerte y del inframundo (Fernández, 2000), mientras que la segunda deidad hace referencia a Meztli, como se ha discutido con anterioridad. Así pues, no sólo los preparativos del ritual contienen claras referencias a la mitología y prácticas prehispánicas, sino que éstas aparecen también en la propia ceremonia.

Como parte del sacrificio, los espíritus azules arrancan las espinas de maguey aún incrustadas en la lengua de Shequel y utilizan cuchillos de obsidiana para hacer incisiones en el pecho y muslos de la *mometzcopinqui*. En total, se trata de cincuenta y dos marcas en su tórax y ciento cuatro más en sus piernas; los cortes representan un calendario lunar. Por supuesto, esto hace que la sangre de la mujer se mezcle con el agua, “tiñéndola de rojo y de negro” (Klug, 2014, p. 4). Durante este proceso, la protagonista no da muestra de sentir dolor, ni siquiera experimenta miedo a morir, aunque sabe que es una posibilidad. Para los aztecas, la presteza bética y la aceptación de la muerte, sobre todo la muerte sacrificial y la muerte en la guerra, eran cualidades ampliamente celebradas. Por lo tanto, la disposición de Shequel de ofrecer su propia sangre e incluso su vida, confirma que es merecedora de acceder al conocimiento resguardado por los espíritus azules y de permanecer en Tamtoc. Así pues, estos seres comparten con Shequel “todo lo que debía saber de aquel lugar” (p. 5) por medio de sueños.

El tiempo transcurre y, poco a poco, la historia de la *mometzcopinqui* se difunde entre los pueblos cercanos, desde donde comienzan a llegar personas, inicialmente movidas por la curiosidad. Esta gente decide quedarse en el lugar y, cuando la población de la Ciudad de las Nubes de Agua crece, todos reconocen a Shequel como la legítima gobernante. Tamtoc, antes abandonado, se convierte en un poblado floreciente y rico, con un tianguis en donde se comercian todo tipo de objetos. Dentro de las mercancías, se encuentran huipiles y quexquemitl, prendas tejidas por las hechiceras del lugar, que plasman la historia de la *mometzcopinqui* y la difunden en otros territorios al ser exportadas. De esta forma, Shequel demuestra ser una líder íntegra y una versada combatiente. Cabe destacar, además, su posicionamiento con respecto a su condición como mujer:

Al estar en una posición privilegiada, La [sic] Mometzcopinqui tuvo la oportunidad de decidir su vida sin la presión social a la que otras mujeres de otros pueblos estaban sometidas. [...] Tampoco

permitió que las mujeres llegadas o nacidas en su reino sufrieran las mismas injusticias que sus vecinas. (2014, p. 5)

De nueva cuenta, se hace evidente que Shequel puede acceder a una nueva posibilidad de existencia debido a que, como hechicera, pertenece a una otredad monstruosa y, por tanto, exenta de las expectativas sociales sobre las mujeres. Gracias a esto, Shequel posee la movilidad y la agencia de la que sus contrapartes femeninas carecen. Asimismo, la *mometzcopinqui* toma una prominente posición de liderazgo, distinción que, en el contexto histórico, no habría podido obtener por su sexo. Otro ejercicio de autarquía por su parte es la decisión de no tomar un compañero y no tener hijos, lo que, por supuesto, va en contra de los mandatos del orden patriarcal de la “buena mujer”. De manera remarcable, además, el cambio que Shequel cataliza en el paradigma social no se limita a su caso particular, sino que se extiende a todas las mujeres de la comunidad recién creada. Así, bajo la dirección de la *mometzcopinqui*, Tamtoc se convierte en una utopía especulativa, en donde la paz prima y la igualdad no es una promesa, sino una realidad.

Durante varios años, la protagonista desempeña su labor con tenacidad y justicia hasta que, desde el río, aparecen “los hombres del sol”, ante los cuales el pueblo de Shequel se encuentra, si no indefenso, sí en desventaja. Este suceso es el cumplimiento de un sueño profético de la propia *mometzcopinqui*: “A aquella misma noche Shequel tuvo una pesadilla: Un pez brillante como el sol se comería a la luna” (Klug, 2014, p. 6). La luna representa, aquí, el pueblo de Mezli en Tamtoc. Por supuesto, lo que se aproxima no es un combate totalmente ficticio y los recién llegados no son, tampoco, un pueblo imaginario, sino que se trata de una alegoría de la Conquista.

Los habitantes de la Ciudad de las Nubes de Agua se preparan para morir peleando. Pasan semanas cortando troncos para construir presas en donde emboscar a los invasores y capturan serpientes para extraerles el veneno. Las hechiceras utilizan este líquido para ungir las puntas de obsidiana con las que se dirigirán a la guerra; asimismo, untan el tósigo en recipientes de barro y madera. Así pues, queda claro que las practicantes de magia son parte integral de la comunidad. Mientras que, al inicio del cuento, Shequel fue rechazada y abandonada a su suerte debido a sus poderes mágicos, en la utopía de Tamtoc, los conocimientos y habilidades de estas mujeres son celebrados y aprovechados para la defensa del pueblo. La figura de la hechicera ha sido, por tanto, reescrita en su totalidad, y todas las connotaciones negativas son ahora inexistentes, pues las “brujas” se han tornado en heroínas.

Tras la llegada de los invasores, el pueblo de Shequel resiste durante dos meses, pero, finalmente, resulta vencido. La *mometzcopinqui* es la última en caer. Al ver a su reino derrotado, conjura el agua del río a desbordarse hasta inundar la ciudad, como una forma de protegerla. Mientras hace esto, el filo de una espada la alcanza mortalmente, y su sangre tiñe las aguas del manantial de nueva cuenta. Antes de morir decapitada por el líder de los “hijos del sol”, Shequel pide a los espíritus “que protegieran su cuerpo de la profanación que acostumbraban a realizar aquellos hombres” (2014 p. 8). Este comentario no sólo es una alusión a la forma en que los cuerpos de las mujeres han sido abusados en los contextos bélicos a lo largo de la historia (Federici, 2021 [2004]), sino que también referencia la violencia feminicida que continúa vigente en el México contemporáneo y que, en muchas ocasiones, se ejerce sobre el cuerpo de la víctima cuando ésta ya ha fallecido (Rea, 2015; Carrión, 2020 [2018]). La antropóloga Rita Segato se refiere a este tipo de actos con el nombre de *violencia expresiva*, término que define como “violencia cuya finalidad es la expresión del control absoluto de una voluntad sobre otra” (2013 [2006], p. 21).

Si bien Shequel muere, en este caso, su cuerpo es transformado en piedra —dentro de la ficción de Klug, la estatua de la Venus de Tamtoc—, por lo que se encuentra “protegida” de ser víctima del abuso una vez que es incapaz de defenderse. Además, de acuerdo con el cuento, los espíritus azules resguardaron la cabeza cercenada de la *mometzcopinqui*, misma que aún está “esperando la llamada de sus hermanas y hermanos para regresar a clamar venganza por la sangre derramada de su pueblo” (2014, p. 8). Paralelamente, los vencedores aprovechan para dar rienda suelta al saqueo. Orgullosos de su victoria, muchos beben cántaros de agua cristalina convenientemente dejados a la mano, sin saber que se trata de ponzoña disfrazada. Pronto, el veneno comienza a cobrar las vidas de los invasores. La mayor parte de las huestes cae fulminada, convirtiéndose en la última ofrenda de la *mometzcopinqui* para la ciudad.

De esta forma, aunque la utopía construida por Shequel y su propia vida se extinguen a manos de los conquistadores, es claro que quien tiene la última palabra en este combate es la hechicera. Esta mujer no sólo escribió un futuro distinto para sí misma, sino que también redefinió lo que significaba ser “bruja” para toda una comunidad y creó un santuario, ofreciendo una nueva posibilidad de existencia para sus congéneres. Pese a su muerte, Shequel se ha encargado de proteger lo más importante, la Ciudad de las Nubes de Agua y los secretos que ésta guarda. Asimismo, la mayor parte de los invasores muere envenenada y ellos mismos se convierten en una ofrenda para la ciudad. Desde el primer momento, la protagonista se mostró dispuesta a ofrecer su

vida a cambio de la posibilidad de permanecer en Tamtoc y hacer de ese sitio su hogar; por ende, el hecho de que muera protegiendo este lugar es simplemente la completitud de ese sacrificio.

Por otra parte, la transformación de Shequel en piedra y el hecho de que sea la cabeza cercenada de la *mometzcopinqui* la parte de su cuerpo que aguarda para clamar venganza recuerda a la historia de la gorgona Medusa. Este monstruo de la mitología grecolatina tenía la facultad de convertir a todo aquél que la mirara a los ojos en estatua de piedra. Su vencedor, Perseo, la decapitó utilizando un escudo como espejo para evitar verla directamente, y después llevó consigo la amputada cabeza de su adversaria, que conservó su cualidad petrificante. Por lo que parece, la cabeza de la *mometzcopinqui* mantuvo, igual que la de la gorgona, parte de sus poderes mágicos, razón por la cual se augura su posible retorno. De esta forma, Klug personifica la resistencia de los pueblos originarios en Shequel, una mujer convertida en piedra que, incluso después de muerta y mutilada, no se muestra vencida por los colonizadores, sino que espera la oportunidad de resurgir y reclamar su lugar en el mundo. En el ámbito histórico, esto refleja la lucha de las poblaciones autóctonas por mantener viva su cultura, mientras que, en el contexto artístico, ello encarna los ideales del futurismo indígena.

Mientras tanto, la Ciudad de las Nubes de Agua queda desierta, pues su población ha sido aniquilada y los conquistadores sobrevivientes eventualmente la abandonan. Sin embargo, en el último párrafo del texto se hace hincapié en que, en memoria de Shequel, cada noviembre se realiza algo llamado “procesión de los espíritus”. Lo mismo que el Cerro del Murciélagos y la Ciudad de las Nubes de Agua, esta ceremonia no es una invención de la autora, sino que se basa en una festividad real. La celebración, que recibe el mismo nombre con el que aparece en el cuento, se mantiene viva incluso en la época contemporánea y, efectivamente, tiene lugar en noviembre.

El origen de este evento se encuentra en los rituales mortuorios de los pueblos indígenas de la zona. Señalan Escobar Lacunza y Olvera Portilla, “Hasta la década de 1960, comunidades Teenek (huastecas) enterraban a sus muertos en este lugar, conocido como ‘El Tamtoque’. Cada año, las comunidades recuerdan a sus difuntos y conmemoran la “procesión de los espíritus” (2018, p. 207). Durante esta festividad, “se desarrollan diversas danzas durante dos días y cada grupo [indígena] deposita una ofrenda al pie del Tamtoque en memoria de sus ancestros” (FUNDACULT, 2011). Para estas comunidades “Tamtoc es el lugar ancestral de la cultura Teenek y lo demuestran al rendir culto a los muertos que les dieron sabiduría” (Escobar Lacunza y Olvera Portilla, 2018, p. 207).

De esta forma, aunque ni Shequel ni su gobierno son hechos verídicos, Klug entrelaza las prácticas de los pueblos originarios con la ficción, arraigando su trabajo en la tradición huasteca. Es este cuento, la autora imagina la historia de la Venus de Tamtoc, otorgándole una identidad propia y creando un trasfondo para explicar la razón de su cabeza desaparecida. Este relato no sólo abreva de la tradición oral sobre las brujas, sino, también, del conocimiento histórico de la cosmovisión azteca, de los vestigios arqueológicos de San Luis Potosí y de la tradición viva de las comunidades teenek. Es claro, entonces, que la historia de Shequel es una materialización del “esfuerzo por recuperar nuestra identidad como pueblo, acercarnos a la magia de las tradiciones, costumbres y enseñanzas de nuestros pueblos indígenas y de igual forma, crear nueva literatura y diseño que mantengan vigentes a nuestras culturas ancestrales” (Klug, 2014, p. 9).

Así pues, tanto intra como extradiegéticamente, las intenciones de la autora quedan patentes. Al interior del cuento, la figura de la *mometzcopinqui* es reescrita y se convierte en protectora de las mujeres de su reino y reivindicadora de los saberes de los pueblos originarios. Se elimina completamente el bagaje negativo de la palabra “bruja” y, de manera acorde con otros escritos y resignificaciones feministas, esta criatura mitológica se presenta como una guardiana. Además, siguiendo los postulados del feminismo posthumanista propuesto por Braidotti (2022 [2021]), la otredad encarnada por Shequel le permite, aquí, acceder a un universo de posibilidades que le hubiera estado vedado de ser una mujer normal. Finalmente, después de haber tomado control sobre su vida, sus poderes y su destino, la hechicera dirige a su pueblo en una impertérrita resistencia en contra de los conquistadores. De esta manera, el relato toma una postura decididamente antipatriarcal y anticolonial.

A más de esto, en un movimiento anticapitalista, los artistas involucrados en la creación de la obra decidieron publicarla como un documento de libre descarga, con el propósito de facilitar su difusión y apreciación. Este elemento es de especial importancia, dado los temas que aborda y las fuentes de inspiración a las que recurrieron Balam Tzibtah y Paola Klug. Ambos reconocen de forma explícita y abierta la influencia que la mitología y demás elementos de los pueblos originarios tiene en su trabajo. En el caso particular de “Mometzcopinqui”, además, aparecen lugares, culturas y vestigios arqueológicos específicos. Al mantener un trabajo con estas características accesible de manera gratuita, los artistas reivindican el acceso a la cultura, así como el derecho y el deber de la sociedad mexicana a considerar los otros sustratos culturales que habitan su imaginario y sus prácticas del día a día, en este caso, por medio del arte.

V. La construcción de una bruja mexicana moderna: la maga *Mometzcopinqui* como palimpsesto en “Bolas de fuego” de Carmen Leñero

El cuento “Bolas de fuego” fue publicado como parte de la antología *Monstruos mexicanos* a través del programa *Alas y Raíces*, perteneciente a la Coordinación Nacional de Desarrollo Cultural Infantil (CNDCI). La versión original de esta colección data del 2012 y consta de diez cuentos de la escritora Carmen Leñero (Ciudad de México, 1959), divididos en dos tomos, el primero de ellos ilustrado por Claudio Romo (Chile, 1968) y el segundo por Marcos Castro (Ciudad de México, 1981). Finalmente, en el 2019 se realizó una reedición en la que ambos volúmenes se unificaron y las ilustraciones de Claudio Romo fueron sustituidas por el trabajo de Kamui Gomasio (Puebla, 1983), aunque los textos en sí permanecieron sin modificaciones. Además, en lugar de distribuir este ejemplar como un libro físico, lo que fue el caso con la edición a dos tomos, se optó por publicarlo en línea como un documento de libre descarga.

En estos textos, dirigidos a un público infantil, la autora explora el origen de distintos monstruos de la tradición oral mexicana, tales como el *waay chivo*, el *tukákame* o las bolas de fuego, estas últimas como una encarnación de las brujas. Es importante destacar que, aunque estas criaturas están presentes en el imaginario y folclore del país, los relatos son producto de la imaginación de la propia Leñero. Es decir, no se trata de una compilación de leyendas registradas para procurar su difusión, sino de cuentos que toman inspiración de la tradición oral. Cada una de las diez composiciones consta de una portada, el cuerpo del texto acompañado de distintas ilustraciones y, finalmente, una ficha descriptiva en donde se detalla información del monstruo, como su origen, señas particulares, el antídoto en su contra, entre otros. En este último apartado coexisten datos pertenecientes al imaginario colectivo y a la invención de la escritora.

Desde las primeras páginas de su libro y de una manera muy directa, la autora cuestiona los atributos negativos asociados con la palabra “monstruo” y con las criaturas que reciben este apelativo. Por ejemplo, en la presentación que da inicio a la antología, Leñero declara que “una criatura se vuelve ‘monstruo’ cuando no se le puede clasificar ni como persona, ni como animal, ni como dios, por ser las tres cosas a la vez” (2019 [2012], p. 7). Además, agrega, “un ‘monstruo’ [...] [e]s al mismo tiempo persona, bestia y espíritu con poderes extraordinarios [...] y en esa combinación radica no sólo su ‘fealdad’, sino su carácter impredecible, sobrenatural, aterrador” (p. 7). De esta forma, Leñero deja claro que, para ella, la monstruosidad no es una cualidad intrínseca

del ser, sino un valor adjudicado por una tercera persona, interesada en mantener un esquema de normalidad que el monstruo, con su mera existencia, resquebraja.

Tal declaración es un eco de la tercera tesis de lo monstruoso establecida por Jeffrey Jerome Cohen, quien también liga la indeterminación —corporal, cultural, racial, sexual, entre otras— a la monstruosidad. Con su tercer precepto, el monstruo es el heraldo de la crisis de categoría, Cohen sostiene que un rasgo distintivo de los monstruos es, precisamente, “[e]sta negativa a participar en el clasificadorio ‘orden de las cosas’” (1996, p. 6). De acuerdo con el académico, estos seres son “híbridos perturbadores cuyos cuerpos externamente incoherentes resisten los intentos de incluirlos en cualquier estructuración sistemática. Y, así, el monstruo es peligroso, una forma suspendida entre formas que amenaza con destrozar distinciones” (p. 6). Es decir, el verdadero peligro del monstruo radica no en sus capacidades o en su aspecto fuera de lo común, sino en el hecho de que su aparición obliga a cuestionar ideas preconcebidas sobre la realidad en que se vive, así como la idea de la “normalidad” y la validez de los modelos sociales de la comunidad.

La crítica de Leñero no se detiene ahí, puesto que también aborda la Conquista y cómo este proceso histórico promovió la concepción de ciertas criaturas como “monstruosas” o “temibles”. Sobre este evento, la autora afirma: “El dragón de fuego venido de Europa luchó, pues, con la serpiente sagrada americana y aparentemente la venció” (p. 6). Con estas palabras, Leñero iguala a los pueblos enfrentados con las criaturas mitológicas de sus respectivos imaginarios, y cuestiona si la preservación en la tradición de la figura “vencida” —la serpiente emplumada, en este caso— no es una muestra de que la serpiente y su pueblo no fueron, en realidad, tan avasallados como parece. Al hacer esto, la autora alude a una construcción de la Conquista en la que hay un supuesto ganador y perdedor, que, según su planteamiento, quizá no son tales.

Nuevamente, las palabras de la autora recuerdan al trabajo de Cohen, no sólo en cuanto a la tercera tesis, sino también a la cuarta. En su artículo, el académico asegura que: “Debido a su liminalidad ontológica, el monstruo aparece notoriamente en tiempos de crisis como una suerte de tercer término que problematiza el enfrentamiento de extremos, como ‘aquel que cuestiona el pensamiento binario e introduce una crisis’” (p. 6). Un acontecimiento histórico de la magnitud de la colonización y evangelización de las Américas es, sin duda, un territorio fértil para la creación de monstruos, pues no sólo se trata de un álgido periodo de crisis y reestructuración política y cultural, sino que, además, la diversidad ideológica de los grupos enfrentados hace que se cumpla

la cuarta tesis de lo monstruoso establecida por Cohen: el monstruo mora en las puertas de la diferencia.

Como se discutió en el capítulo II, el proceso sincrético y de censura ocurrido en América tras la colonización europea no se limitó a la religión canónica, sino que también alcanzó el folclor popular y la tradición oral. Leñero resume esta transformación de la siguiente manera: “Creencias y dioses antiguos tuvieron que refugiarse bajo tierra, vencidos, avergonzados, pero aún vivientes. Como ya nadie creía en ellas, ni tenía permiso de adorarlas, las deidades prehispánicas dejaron de ser ‘deidades’ y se convirtieron en criaturas resentidas y temibles” (p. 6). De esta manera, la autora aborda la demonización a la que fueron sujetas las creencias y prácticas de los pueblos originarios, citándola como un elemento que da pie a la creación de monstruos. Leñero agrega:

Aunque se trataba de criaturas “irreales”, es decir, nacidas de la imaginación, se volvieron aterradoras para los habitantes nativos, y en especial para los conquistadores cristianos, quienes las consideraron verdaderos monstruos, con su rebeldía feroz, su sed de sangre y de venganza, y sus extraños atributos animales, humanos y espirituales mezclados. (2019 [2012], p. 6)

Es decir, el proceso de demonización no sólo aplica para los recién llegados, a quienes estos seres y creencias les resultaban desconocidos, sino que, con el tiempo, incluso los descendientes de los pueblos indígenas olvidaron el origen de estas criaturas y comenzaron a temerlas. Una vez logrado esto, la transversión en monstruo se halla completa y es difícil que, a la larga, se cuestione este apelativo, reafirmado con el mestizaje y la colonización de la que surgen las sociedades contemporáneas. Finalmente, la autora declara:

Se puede matar a los enemigos en las batallas, dominar a los pueblos y la mente de las personas, aplastar a los dioses con nuevas religiones y nuevas leyes; lo que no se puede es acabar con los monstruos de una región. Los monstruos son indestructibles, atraviesan los períodos de la Historia, los cambios de gobierno, las revoluciones y las nuevas ideas de cómo es supuestamente el mundo. (2019 [2012], p. 9)

De esta forma, Leñero hace evidente que, aunque los procesos históricos y sincréticos, así como el simple paso del tiempo, impactan en la conceptualización, la descripción y los valores asociados a estas criaturas, éstas en realidad no desaparecen del imaginario colectivo de los pueblos. Por el contrario, la permanencia de estas figuras monstruosas forma parte de un proceso de resistencia

que permite a las comunidades preservar sus tradiciones no hegemónicas, sea por medio del sincretismo o del secreto. Así, consciente o inconscientemente, con la decidida intención de resguardar la memoria de sus antepasados o sin ella, la tradición oral y sus narradores se convierten en portavoces de un legado antiquísimo e invaluable.

El proceso que Leñero comenta es la confirmación de la primera y la segunda tesis de Cohen: el cuerpo del monstruo es un cuerpo cultural y el monstruo siempre escapa. Sobre la primera afirmación, vale la pena recordar las palabras del teórico: “El cuerpo del monstruo es cultura pura. Un constructo y una proyección, el monstruo existe sólo para ser leído: el *monstrum* es, etimológicamente, ‘aquel que revela’, ‘aquel que advierte’, un glifo que busca ser hierofante” (p. 4). Es decir, el monstruo necesita ser interpretado y, además, no puede interpretársele separado del cuerpo cultural que lo engendró. En cuanto a la segunda aseveración, Cohen declara: “el cuerpo del monstruo es tanto corpóreo como incorpóreo: su amenaza es su propensión a transfigurarse” (p. 4). Y estos monstruos mexicanos se transubstancian una vez más en las historias imaginadas por Leñero, resignificándose e imbuyéndose de nuevas interpretaciones en una invitación a indagar cuál es el origen de estos seres y qué es lo que los hace ser “monstruos”.

“Bolas de fuego”, el cuento que interesa a este estudio, fue publicado originalmente como parte del segundo tomo de la colección, junto con el arte de Marcos Castro; en la versión digital, este relato está comprendido entre las páginas 104 y 125. Además, el compendio de la ficha descriptiva correspondiente a las bolas de fuego apareció en el libro *Múltiples lenguajes. Tercer grado* (2023, pp. 140-141) de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (CONALITEG), acompañado por una ilustración a doble página de Jessica Paulina García Acosta. Resulta interesante notar que este fragmento fue catalogado en la sección de “Historia” de los libros de texto gratuitos, no en el apartado de “Literatura” o de “Cultura”, como otras leyendas y textos con atributos mitológicos. Hacer esto implica dotar a la leyenda de cierta dosis de “veracidad”, por lo menos a los ojos de los pequeños lectores.

Tanto la decisión de escribir una compilación de cuentos centrada en las criaturas folclóricas dirigida a las infancias como el hincapié en el origen indígena de estas creencias son elecciones deliberadas que evidencian los propósitos de la autora: difundir el legado histórico de las tradiciones y costumbres autóctonas a una nueva generación. De esta manera, Leñero contribuye a la vitalidad de las leyendas, e incentiva a sus pequeños lectores a que se interesen en ellas y, por ende, quieran preservarlas. Por otra parte, la CONALITEG es un organismo de la

Secretaría de Educación Pública (SEP) que se encarga, precisamente, de “la producción y distribución de los libros de texto gratuitos, material educativo y de apoyo en cada ciclo escolar para los estudiantes del Sistema Educativo Nacional” (Gobierno de México, s.f.). Es decir, la decisión tomada por el equipo editorial de la CONALITEG de incluir el extracto del texto de Leñero en esta publicación pretendía no sólo llegar a un público infantil, sino, además, que toda una generación de niños y niñas mexicanos tuvieran acceso a esta obra, puesto que formaba parte de su libro escolar, con lo que se potencian y multiplican las intenciones de la propia Leñero.

En “Bolas de fuego”, la autora relaciona la cultura indígena con la práctica de la brujería desde una mirada afín al empoderamiento femenino. Este cuento relata la historia de dos hermanas, Bruni y una narradora cuyo nombre no es mencionado, quienes encuentran un peculiar recetario en casa de su abuela, doña Teresita Güemes, “una maestra otomí muy lista” (2019 [2012], p. 105). Con esta pequeña presentación, Leñero apunta a dos cosas: la relación de los pueblos originarios con lo que, a ojos de la cultura hegemónica, ahora es la práctica prohibida de la brujería, y, además, los saberes propios de las mujeres, encargadas de preservar y transmitir estos conocimientos. Así, la autora señala el elemento interseccional (Crenshaw, 1989) presente en su interpretación de estas criaturas, pues no se trata sólo de una herencia de los pueblos originarios, ni solamente de una práctica femenina, sino de un legado en el que convergen los conocimientos y técnicas de las mujeres indígenas.

El libro ficcional en cuestión lleva por título *El macabro legado de Mometzcopinqui*, y está conformado por cuatro recetas, la “receta para crear a una bruja”, la “receta para volar en busca de presas”, la “receta para convertirse en bola de fuego” y la “receta para alimentarse siendo bruja”. Cada una de éstas contiene la lista de ingredientes necesarios, el modo de preparación y una recopilación de precauciones a tener en cuenta. Además, el final de este libro inventado incluye un repertorio de consejos para “conjurar a una bruja”. En esa última sección, Leñero hace un juego de palabras, pues, aunque a primera vista podría parecer que está hablando de invocar a una bruja, en realidad se refiere a otra de las acepciones de esta palabra: “Impedir, evitar o alejar un daño o peligro” (Diccionario de la Real Academia Española, 23^a ed., s.f.). Es decir, la parte final trata sobre métodos de protección en contra de estas criaturas.

La última sección resulta interesante, pues, sumada a una advertencia inicial —“Las recetas contenidas en este libro no deben ser puestas en práctica por menores de edad, ni por personas de nervios frágiles” (p. 106)—, denota que este manual para la aprendiz de bruja no es un juego

inofensivo, sino el boleto de entrada a una realidad que conlleva peligros tangibles que pueden tener consecuencias catastróficas. Así, el libro ficticio del relato sirve también como una metaforización del paso de niña a mujer, y la confrontación con las consecuencias de los propios actos que tal proceso conlleva. Por supuesto, las niñas no se resisten a la fascinación que este objeto prohibido ejerce sobre ellas y, sin entender muy bien a qué se enfrentan, desoyen las advertencias y continúan leyéndolo.

En esta obra, como presagia el título, la autora retoma la transformación en bolas de fuego comúnmente asociada con la práctica de la brujería en la tradición oral mexicana, como se señaló en el capítulo II del presente estudio. Este rasgo aparece en otras obras de escritoras contemporáneas como “Territorio de brujas” (2020) de Lola Ancira o *Fulgor* (2022) de Alma Mancilla; asimismo, este atributo ígneo se encuentra presente en el cuento “Mujeres de fuego” (2018) de Marina Herrera, aún relacionado con lo femenino, pero alejado de la brujería. En su trabajo, Leñero iguala a todas las bolas de fuego con avatares de “brujas”, sin embargo, resulta evidente que la autora conoce el origen prehispánico de muchas de las características del arquetipo brujeril mexicano. En este cuento se incluye el término *mometzcopinqui*, aunque como el nombre de un personaje. A este respecto, el texto dice:

La maga Momet... zoo..., o como sea [a la protagonista, una niña pequeña, le cuesta trabajo pronunciar *Mometzcopinqui*] [...] vivió hace más de quinientos años en estas tierras. Hoy su alma reposa en el inframundo. Nació del buen dios Quetzalcóatl y del malvado Tezcatlipoca, ‘El que se inventa a sí mismo’; poseía, por tanto, la semilla del bien y del mal. Aprendió con el famoso brujo Tlacatecólolt las artes que dejó consignadas en un códice secreto, escrito de su propia mano, utilizando como tinta la sangre de un recién nacido. Este libro se basa en dicho códice, así como en toda la experiencia acumulada durante los siglos siguientes. (2019 [2012], p. 106)

Llama la atención que se refieran al personaje de Mometzcopinqui como una “maga” y no como una “bruja”, a pesar de que el primer capítulo de este libro inventado se titula, justamente, “Receta para crear a una bruja”, y ese vocablo se repite de manera continua a lo largo de todo el cuento. Esta decisión, en apariencia insignificante, ya conlleva un cambio en el paradigma. Mientras que el Diccionario de la Real Academia Española (s.f., 23^a ed.) define a un mago o maga simplemente como una “Persona que practica la magia”, la situación es distinta para el término brujo o bruja, definido como una “Persona a la que se le atribuyen poderes mágicos obtenidos del diablo”. Menos favorecedoras son las acepciones reservadas exclusivamente para el ámbito femenino, que refieren

“En los cuentos infantiles o relatos folclóricos, mujer fea y malvada, que tiene poderes mágicos y que, generalmente, puede volar montada en una escoba”, una “mujer de aspecto repulsivo” o, llanamente, una “mujer malvada” (Diccionario de la Real Academia Española, 23^a ed., s.f.).

Es claro que la autora no busca redimir completamente al personaje, mucho menos alejarlo de las nociones populares del imaginario brujeril, puesto que establece que Mometzcopinqui escribió su códice con la sangre de un recién nacido, algo que la mayoría consideraría moralmente reprobable. No obstante, al mismo tiempo, el texto abre la puerta a una nueva interpretación al afirmar que esta mujer “poseía la semilla del bien y del mal”. Cabe destacar, además, la mención de otras figuras mitológicas prehispánicas, “[d]el buen dios Quetzalcóatl y [d]el malvado Tezcatlipoca”, específicamente, aunque se las reduce a una dicotomía que resulta extraña para el panteón azteca, en donde la dualidad de las deidades y del universo era un concepto clave.

Adela Fernández, por ejemplo, lejos de identificar a Quetzalcoatl como enteramente “bueno”, señala que, en las distintas advocaciones de esta deidad, “[s]urge la pugna de los opuestos, la búsqueda de lo contrario, lo terrestre que aspira al cielo; y lo celeste, lo etéreo que se siente atraído por las cosas de la tierra, lo mundano” (2000, p. 68). Así, Quetzalcoatl puede ser tanto el día como la noche, la luz y el autosacrificio, la lluvia que purifica y la tormenta que destroza. Resulta incluso más difícil delimitar a Tezcatlipoca, pues este nombre puede hacer referencia a cuatro personajes distintos (Fernández, 2000; Ferrer, 2000) y posee una larga lista de apelativos y atribuciones. Empero, Leñero deja una pista importante, pues no traduce esta palabra como ‘espejo humeante’, traducción directa de “Tezcatlipoca”; en su lugar, utiliza ‘el que se inventa a sí mismo’, traducción que corresponde a “Moyocoyani”, epíteto utilizado por el dios Yayahqui Tezcatlipoca, el Tezcatlipoca Negro.

La *mometzcopinqui* como criatura mitológica ha sido ligada a Quetzalcoatl desde su primera aparición en la tradición escrita (Sahagún, 2011, [ca. 1540-1585], Tomo I), por lo que no sorprende que Leñero incluya a esta deidad en específico. No obstante, llama la atención que, a la par, mencione a Tezcatlipoca, un dios al que Sahagún no refiere en su explicación correspondiente al signo *ce ehecatl*. Por tanto, esta lucha entre adversarios no encuentra su razón de ser en la tradición de la propia *mometzcopinqui*, aunque tampoco se trata de una licencia artística de la autora. En la mitología azteca, la rivalidad entre Quetzalcoatl, en su faceta de dios de la sabiduría, y Yayahqui Tezcatlipoca, como dios del engaño, se encuentra ampliamente registrada:

Estas constantes fuerzas en oposición que generan el movimiento del universo, complementan la dialéctica encerrada en los símbolos: Quetzalcoatl y Tlahuizcalpantecuhtli en calidad de fuerzas del bien que promueven la creación, el autocontrol y el autosacrificio como vías de expiación, purificación y trascendencia del hombre a la esfera de lo divino; Tezcatlipoca y Xolotl como fuerzas del mal, acción de los instintos, manifestación de la guerra, el sacrificio, el desenfreno de pasiones y todo lo que incumbe al inframundo del universo y del ego. (Fernández, 2000, p. 79)

Durante la conquista religiosa, los evangelizadores se aprovecharon de este antagonismo preexistente y prontamente equipararon a Quetzalcoatl —la creación, la sabiduría, el autosacrificio, la luz— con Jesucristo (Zunzunegui, 2021), y a Tezcatlipoca —la oscuridad, la guerra, el engaño, la hechicería— con el Diablo (Báez-Jorge, 2001), ignorando por completo los atributos de dualidad que ambas deidades poseían. El mismo proceso ocurrió con la mitología inca en el Virreinato del Perú, donde el dios Wirakocha fue igualado con Dios y Supay lo fue con el Diablo católico (Tapia, 2020). Luis Barjau ha escrito ampliamente sobre el caso de Tezcatlipoca (1989, 1991):

Los españoles ajustaron la saga mítica de Tezcatlipoca haciendo renacer esta deidad en el Diablo judeocristiano e involucrándolo en la dialéctica del Bien y el Mal que fundó la moralidad occidental, cuando los atributos de aquel Dios nada tenían que ver con este esquema. (1991, p. 78)

En su texto, Leñero hace eco de los valores con los que la evangelización envolvió a estas dos deidades, Quetzalcoatl y Tezcatlipoca, mismos que se han mantenido activos en el imaginario colectivo. De esta forma, la autora logra mantener una narración acorde con las historias de brujas con las que el lector probablemente está familiarizado, mientras que, al mismo tiempo, incluye elementos de la mitología azteca y apunta a la posibilidad de un significado más allá de la “dialéctica del Bien y el Mal”. Igualmente, vale la pena comentar que la mención de que la maga Mometzcopinqui “vivió hace más de quinientos años en estas tierras” (p. 106) necesariamente sitúa al personaje en un contexto del México prehispánico. Además, Leñero vuelve a utilizar el recurso de convertir a la especie de monstruo en un personaje individualizado, pues el “famoso brujo Tlacatecólolt” no es sino otra variedad de hechiceros de la mitología azteca, “que practicaban la magia en perjuicio de los hombres” (López Austin, 1967, p. 88). De acuerdo con López Austin:

Dos formas son las indicadas como origen de los poderes de los *tlatlacapecolo*: la primera es el nacimiento bajo el signo propicio, *Ce Ehécatl* o *Ce Quiálmitl*; la segunda, un aprendizaje de las

malas artes, ya que se habla de pueblos enteros de brujos y de que en algunos de ellos existe un fundador famoso por sus conocimientos mágicos. (1967, p. 89)

De esta forma, Leñero hace patente su conocimiento sobre la mitología azteca, el cual abarca, por supuesto, el origen de la *mometzcopinqui* como criatura folclórica; sin embargo, también evidencia sus intenciones como escritora, pues ella no busca recuperar a la *mometzcopinqui* prehispánica, con sus atributos y capacidades primigenias. Por el contrario, a lo largo de toda su narración, Leñero incluye datos y simbolismos autóctonos, pero también aspectos del imaginario europeo y aditamentos surgidos de su propia creatividad. Al hacer esto, la autora se permite jugar con la bruja, reescribirla y dotarla de una nueva historia, creando un palimpsesto de la *mometzcopinqui* que comprende a la hechicera nacida bajo el signo *ce ehecatl* de los aztecas, al pacto con una fuerza maligna del folclore europeo, y a las formas de protección contra lo sobrenatural adoptadas en la tradición oral del México contemporáneo.

En las palabras de la investigadora Malena Andrade, “[e]l término palimpsesto en el ámbito literario, estrictamente hablando, conlleva a definirlo como la posibilidad que existe de escribir un texto a partir de uno ya elaborado” (2014, p. 275). Carmen Leñero hace uso de este recurso y reimagina las historias de brujas de la tradición oral, convirtiéndolas en un juego en el que sus protagonistas gustosamente participan. En su relato, lo macabro de un cuento de terror se mezcla con guiños de divertida ironía y con la inocencia de un par de niñas jugando a ser brujas. Por ejemplo, la lista de ingredientes de la primera receta del manual contiene:

- Una noche de luna.
- Una mujer común, joven o vieja (de preferencia, descontenta con su vida).
- Una ramilla de paja con un extremo puntiagudo.
- Un puñado de cochinillas secas, machucadas y cocidas con anterioridad para obtener, gracias a la incorporación de una clara de huevo, un pigmento rojo y pegajoso que servirá como tinta (a falta de sangre fresca).
- Un jarrito para contener la tinta.
- Un pliego de papel amate.
- Alguna forma de comunicación inmediata con el dios Tezcatlipoca: ya sean señales de humo, invocaciones o malos pensamientos. (2019 [2012], p. 107)

En esta enumeración conviven elementos prehispánicos (las cochinillas, el papel amate, la mención de Tezcatlipoca) y aspectos comúnmente asociados a la bruja (la luna y la mujer “de

preferencia, descontenta con su vida”, pese a que no se la limita a ser una mujer mayor). Llama especialmente la atención, sin embargo, la aclaración de que se puede usar el pigmento rojo de la grana cochinilla en lugar de sangre humana, aunque apenas en la página anterior se comentaba el “códice escrito con la sangre de un recién nacido” (p. 106) como un factor que añadía horror al quehacer de la hechicera. La sustitución del fluido vital por simple colorante de origen animal recuerda a las estrategias de otros personajes de la cultura popular —como el profesor Lupin de *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (1999) o Basilton Grimm-Pitch de *Carry On* (2015)— que padecen una condición monstruosa, pero se rehusan a perder su humanidad y hacerles daño a otras personas, por lo que encuentran una suerte de “vacío legal” para suprimir o minimizar sus características “monstruosas”.¹ De esta manera, se conserva la estética del monstruo, pero la moralidad del personaje no es cuestionada. En el caso del cuento de Leñero, la moralidad de las brujas no es relevante, pues se comprende su quehacer, incluso el consumo de sangre, como parte ineludible de su naturaleza.

El método de preparación para “crear a una bruja” no es menos interesante ni se encuentra menos cargado de elementos dignos de mención. Para empezar, se debe reunir a la mujer elegida con Tezcatlipoca “de noche y en el campo”; en esta ocasión, Leñero traduce el nombre de la deidad como el “caballero del espejo humeante”, más cercano al significado directo de la palabra. No obstante, el texto advierte que, ante el ofrecimiento de poderes sobrenaturales realizado por Tezcatlipoca, la mujer se negará y huirá. Esto no significa que se haya fracasado, todo lo contrario:

Después, cuando se halle dormida en su lecho, hay que calentarle la cabeza con ideas de poder y fuertes deseos carnales. Ello debe hacerse al oído y con voz seductora para que su cerebro se cueza “a fuego lento”, lo cual se logra a lo largo de varias noches. Cuando su cabeza bulla con el ansia de volver a ver al “Caballero del espejo humeante”, hay que tomarla por sorpresa, extender frente a ella el papel amate y acercarle el jarrito con tinta de cochinilla. (2019 [2012], p. 108)

En este fragmento, Leñero retoma dos aspectos clave de la figura de la bruja, sobre todo en la tradición europea: la hipersexualidad y la ambición de dominio. La mención específica de las “ideas de poder” y los “deseos carnales” hace pensar en las palabras de Covarrubias, quien en el

¹ En el caso de los licántropos del universo de *Harry Potter*, existe la poción matalobos, que no cura la licantropía ni impide la transformación, pero que le permite al individuo conservar sus facultades humanas de raciocinio; en cuanto a Basilton, un vampiro que aborrece su condición, este personaje se priva de alimento durante largos períodos de tiempo y, cuando no puede hacerlo más, recurre a consumir sangre de ratas, para no tener que cazar humanos.

siglo XVII definió a la bruja como un “cierto género de gente perdida y endiablada que, perdido el temor a Dios, ofrecen sus cuerpos y sus almas al demonio a trueco de una libertad viciosa y libidinosa” (1611, p. 153). En este momento de la narración, aún no está claro qué es lo que Tezcatlipoca, como encarnación del Demonio, ofrece a la mujer en cuestión; no obstante, el hecho de que haya que “calentarle la cabeza” y “tomarla por sorpresa” da a entender que el caballero del espejo humeante está echando mano de sus dotes de engañador.

La asociación de la sexualidad femenina con la brujería no es una casualidad, sino la cristalización de un relato cautelar que busca representar el código moral al que una “buena mujer” debe ceñirse, en oposición con la bruja, quien encarna a la “mala mujer”. El texto de Covarrubias continúa, diciendo que “aunque hombres han dado y dan en este vicio y maldad, son mas ordinarias las mugeres, por la ligereza y fragilidad, por la luxuria, y por el espíritu vengativo que en ellas suele reynar” (p. 154). Nuevamente, los elementos del imaginario brujeril que Leñero incluye en su texto se hacen evidentes: el “espíritu vengativo” de una mujer “descontenta con su vida”, la “ligereza” y “luxuria” que la llevan a tener “ideas de poder” y “deseos carnales”. Así, en este relato, la expresión de deseos eróticos, la mención de la sexualidad femenina y, por supuesto, la pretensión de la mujer de controlar su propio cuerpo y su realidad se muestran como una forma de empoderamiento, lo que posiciona la transformación en bruja como una resistencia al modelo hegemónico de la buena mujer. La receta para elaborar una bruja —siempre en femenino, cabría preguntarse si se puede crear a un brujo de la misma forma— prosigue, detallando lo siguiente:

Se mojará la punta de la ramilla en la tinta y se instará a la mujer a firmar el contrato, que Tezcatlipoca habrá redactado antes con humo invisible, y según el cual, la mujer recibirá el poder de transformarse en ave o en bola de fuego, y volar; la facultad de desintegrarse para penetrar por intersticios y agujeros, y finalmente, la sabiduría para realizar todo tipo de encantamientos, a cambio de dos cosas: recolectar almas inocentes para nutrir el infierno y entregar su propia alma al Diablo en el momento de morir. Una vez firmado el documento, una nueva bruja habrá sido creada. (2019 [2012], p. 108)

Este párrafo finalmente iguala, de manera textual, a Tezcatlipoca con el Demonio, pues establece que, al firmar un contrato con el caballero del espejo humeante, en realidad la mujer está entregando su alma al Diablo. En segundo lugar, este fragmento hace evidente que, al documentarse sobre la mitología de *mometzcopinqui*, Leñero consultó el trabajo de Ligia Rivera Domínguez, quien describe el proceso del pacto en los siguientes términos:

[...] el Diablo promete a la mujer sabiduría suficiente para cambiar su condición existencial y transformarse en bruja, que implica hacer elixires y venenos, transformarse a voluntad, volar, hacer maleficium. La bruja, por su parte, proporciona en compensación almas de niños recién nacidos, sin bautizar, y su propia alma. El intercambio de objetos ocurre en tres momentos del relato. Sugerimos designarlos como: Imposición de la naturaleza de bruja, Los engaños del Diablo y Entrega de cuerpo y alma. (2000, p. 59)

Este punto de la receta hace referencia a los engaños del Diablo, pues después de que le hayan “calentado la cabeza”, la mujer ha sucumbido a firmar el pacto. Rivera Domínguez, además, se refiere a este contrato como “asimétrico”, puesto que, “mientras el Diablo transmite saberes, que nunca se pierden durante el intercambio, la bruja compromete su alma y almas de niños indefensos. Asimismo, altera sus costumbres alimentarias y ahora sólo puede comer sangre humana” (p. 60). Este comentario es extremadamente interesante, pues habla de la agencia de la bruja. Mientras que la *mometzcopinqui* o el *tlacatecolotl* poseen poderes sobrenaturales por la mera gracia de haber nacido bajo el signo apropiado, tal cosa no existe en la concepción de la bruja del imaginario católico, que requiere, necesariamente, del pacto demoniaco para justificar la obtención de estos poderes que escapan de la naturaleza humana. Este tipo de bruja, por lo tanto, siempre se encuentra supeditada al Demonio, quien, por si fuera poco, la convenció de aceptar el trato por medio de embustes. Es decir, parece que incluso los “deseos de poder” que empujan a la bruja a firmar el pacto no le pertenecen del todo, sino que son únicamente el resultado de la manipulación diabólica.

El texto de Leñero incluye “precauciones” a tomar en cuenta tras la creación de la bruja. Este apartado comprende consejos que dotan al cuento de un toque juguetón y humorístico, como “No informar a nadie que se ha creado una bruja, pues ello disminuiría su posibilidad de engañar” (p. 109) y “No crear más de una bruja por región, para evitar llenar al mundo con estos seres” (p. 109). Sin embargo, las recomendaciones más destacables son las últimas dos: el comentario final, por supuesto, advierte que “para sobrevivir tendrá que alimentarse únicamente con sangre de bebés sin bautizar” (p. 109), tal como apostilla Rivera Domínguez. Éste sin duda es un rasgo del imaginario brujeril europeo, en donde, tal como señala Federici (2021 [2004]), la construcción legal y folclórica de la bruja tenía un fuerte vínculo con los crímenes reproductivos y el infanticidio. Ésta es la representación que Goya conjura en pinturas como *El Aquejarre* (1798) o *Mucho hay que chupar* («*Capricho*» no. 45) (1799). Cabe destacar, además, que el asesinato y el consumo de

la sangre de infantes es uno de los atributos del imaginario brujeril que más vigente continúa, no sólo en la literatura oral y escrita, sino también en el cine de terror contemporáneo. Finalmente, la sugerencia restante del manual apunta:

Esconder el contrato firmado, para que la bruja no pueda leer las cláusulas escritas en letra pequeña, una de las cuales establece que en caso de ser atrapada, conjurada o quemada, el “Señor del mal” no habrá de rescatarla de sus raptos, quienes obtendrán, en cambio, un tesoro o la realización de algún deseo, que Tezcatlipoca mismo les concederá como una trampa. (2019 [2012], p. 109)

Este párrafo, así como la decisión de Leñero de mencionar nuevamente a Tezcatlipoca, es muy revelador. A pesar de que se habla del “Señor del mal”, en realidad no se está refiriendo al Diablo, pues este personaje no se encarga de recompensar a los cazadores de brujas ni en el imaginario europeo ni en la tradición oral. Por supuesto, hay infinidad de narraciones en las que el Demonio ofrece dinero o riqueza a cambio de conseguir un alma nueva para sus huestes,² pero esto se logra en el mismo contexto de tentación que sucede al darle “ideas de poder” a la mujer que desea convertir en bruja, no como una remuneración por haber derrotado a otra de sus siervas.

En las historias de brujas, cuando una hechicera es capturada o asesinada, la gratificación es, precisamente, haber librado a la comunidad de una mujer que hacía daño y mataba inocentes. Éste no es, pues, un atributo del Diablo católico, sino uno de Tezcatlipoca —el Enemigo, el Engañoso, el que “obra arbitrariamente” y “se burla de los humanos”—, mismo que Leñero recupera de la tradición prehispánica y reescribe, para incluirlo en su palimpsesto. Sobre esto ha escrito Guilhem Olivier, quien detalla que el texto en náhuatl de los informantes de Sahagún en el *Códice Florentino* describe a Tezcatlipoca en los siguientes términos:

Él echa su sombra sobre la gente, la visita con todos los males que pueden acaecer a los hombres, él se burlaba, ridiculizaba a los hombres. Pero, a veces, concedía riquezas—la salud, el heroísmo, el valor, la dignidad, la soberanidad, la nobleza, el honor. (2004, p. 40)

Tezcatlipoca es un dios del truco, similar al Hermes, Loki o Anansi de otras tradiciones mitológicas. Aunque es un personaje que disfruta de burlarse de sus súbditos y de hacer uso del ingenio para

² Ejemplos de esto en la literatura mexicana son la novela *Macario* (1950) de B. Traven o el cuento “Un pacto con el diablo” (1952) de Juan José Arreola; de igual forma, dentro de la tradición oral, muestras de este *modus operandi* aparecen en la conocida leyenda queretana de Don Bartolo o en el relato “El camino del charro negro” de Diego Bustos Tierrafría, publicado en *Relatos y Leyendas de Comonfort* (2020).

confundir a los seres humanos, simultáneamente es portador y heraldo de cosas positivas, y se muestra favorable a aquéllos que responden a sus retos con astucia y valentía. Tal es lo que Olivier llama las “epifanías” de Tezcatlipoca:

Aprovechando la noche, Tezcatlipoca espantaba a los humanos adquiriendo apariencias tan diversas como horrorosas: hombre decapitado con el pecho abierto, bullo funerario de cenizas, gigante, cráneo o cadáver gimiente. [...] Ante las epifanías nocturnas del “Señor del espejo humeante”, los indios adoptan actitudes que oscilan entre el desmayo, la huida loca, la lucha tímida y el enfrentamiento tanto más resuelto cuanto que es fruto de una búsqueda voluntaria. Sin falta, el fin de la confrontación se traduce en el anuncio de un destino. (2004, p. 42)

La persecución, captura y erradicación de una bruja, servidora del “caballero del espejo humeante”, toma, aquí, el lugar de la visión metamorfosada de Tezcatlipoca. Al cazar a la hechicera, los raptadores dan muestra de su coraje y determinación; por tanto, lo mismo que en los tiempos prehispánicos, esta acción debe ser recompensada de alguna forma. Leñero retoma esta característica de la deidad azteca y la incluye en su narración, de tal suerte que no se limita a sustituir el nombre del Diablo con el de Tezcatlipoca en el momento del pacto, sino que los atributos de uno se entrelazan con los del otro, dando lugar a un ente nuevo: un palimpsesto en el que se pueden identificar ambas tradiciones.

El segundo instructivo del manual corresponde a la “receta para volar en busca de presas”. Este apartado es el que más recupera la imagen de la *mometzcopinqui* azteca, pues entre los ingredientes se piden las patas, las alas, el pico y los ojos de un guajolote, así como dos destornilladores de distintos tamaños. El modo de preparación de esta fórmula convoca a lo siguiente:

Emplear el desatornillador grande para quitarse piernas y brazos. Colocar en su lugar las patas y alas de guajolote [...]. Tomar el pico del ave y adherirlo a los labios [...]. Después, con el desatornillador chico, extraerse los ojos y encajar los del animal en las cuencas vacías de uno. Respirar hondo y agitar las extremidades hasta que la transformación en ave negra se haya completado, y hasta sentir el calor satánico de las nuevas pupilas. A continuación, esconder muy bien las piernas, brazos y ojos extraídos. (2019 [2012], p. 112)

Este fragmento sin duda toma inspiración del arquetipo clásico de la leyenda brujeril mexicana. Rivera Domínguez describe este proceso en los siguientes términos: “Vemos a la bruja en la cocina

de su vivienda ‘desatornillando’ sus piernas, para dejarlas en el *tlecuilli*; en su lugar se colocarán patas de guajolote. El pico y las alas del animal complementan sus cambios” (2000, pp. 54-55). En la tradición oral y en los registros —ya sea archivos inquisitoriales, leyendas documentadas o incluso relatos de terror— abundan los ejemplos de brujas que son descubiertas en sus fechorías debido a que alguien las ve cuando se están desprendiendo de sus partes humanas para intercambiarlas por elementos animales.

Una muestra de esto es la denuncia ante la Inquisición novohispana que Juana Theresa Gómez hace en 1735 en contra de su propia madre y una amiga de ésta (Flores y Masera, 2010). En ella, la declarante narra que ha visto a su madre volar en tres ocasiones. La forma en que la mujer logra hacer esto es por medio de un ritual en el que un gato recibe el *osculum infame*, se hace uso del conjuro “de villa en villa sin Dios ni Santa María” y, a continuación, la acusada:

[...] despide toda la carne de su cuerpo, piernas y brasos, aparte, la de la cara y pechos separada por ministerio de el gato, y queda sola la osamenta, aviendo antes sacádole los ojos, los que mete dicho gato debajo de un tenamaste. Que, al tiempo de quererse separar la carne de el cuerpo, comiensa el gato a parársele en dos pies, mauyándole, y que entones se desaparese i sale una lucecita berde dando como saltos, i que a cada salto se apaga i enciende, i el gato en su seguimiento. (2010 [1735], pp. 254-255)

Sobre esta declaración es importante señalar el ocultamiento de los ojos de la bruja en el tlecuil formado por los tenamastes, elemento que se conserva vigente incluso en la tradición oral de la actualidad. Es en el fogón, el dominio de la deidad azteca Chantico, cubiertas de ceniza, donde las brujas mexicanas ocultan las partes humanas que son separadas de su cuerpo durante la transformación. Referentes de esto aparecen en distintas leyendas como el relato “Las piernas de Felipa”, recopilado por el Consejo Nacional de Fomento Educativo (CONAFE). En esta antología, también dirigida a un público infantil, se da caza a una bruja de la siguiente forma:

Resultó que era una señora bruja que vivía en un rancho llamado “La Victoria”. Esta señora era muy mala, por las noches se convertía en no sé qué pájaro y venía a chuparle la sangre a Felipa. Estaba casada, pero esperaba a que el marido se durmiera para hacer sus brujerías; utilizaba un brasero, no sé cómo, pero el marido allí encontró las piernas, enmedio [sic] de la ceniza. (1997 [1994], p. 50)

Esta mujer no se desprende de sus ojos o de toda su piel, como en el caso de la acusación inquisitorial; tampoco necesita intercambiar partes de su cuerpo por las de un animal, como en el cuento de Leñero. No obstante, todas estas transformaciones comparten el abandono de algún miembro corporal y la necesidad de poner ese elemento abandonado a buen resguardo. Aunque en su relato Leñero no menciona el fogón como el refugio predilecto de las hechiceras, la autora hace hincapié en que se debe tener “un escondite seguro para dejar las partes extraídas del cuerpo” (p. 109). Además, la sección de precauciones apunta “no dejar las extremidades extirpadas al alcance de ninguno de los habitantes de la casa, porque podrían quemarlas, impidiéndole a uno recobrar su figura habitual al regresar de la cacería” (p. 112). Así, el propio texto recuerda la amenaza siempre presente que convertirse en bruja conlleva.

La tercera receta, por su parte, contiene las instrucciones para “transformarse en una bola de fuego”, rasgo que da título al cuento y que, como se abordó en el capítulo II, representa una de las principales facultades de la bruja tradicional mexicana. Para llevar esta fórmula a cabo hace falta un trapo de algodón bien amarrado en forma de esfera, mismo que se sumergirá en éter de petróleo y al que se le prenderá fuego. Una vez hecho esto y “sólo si realmente es usted una bruja probada” (p. 113), la tela encendida debe ser engullida. De manera inmediata, la bruja se tornará “majestuosa bola de lumbre” (p. 113) y, en una referencia al vuelo nocturno, será capaz de recorrer “como un bólido las distancias más largas, asombrando a todos” (p. 113).

La mención de este último elemento resulta interesante, pues la idea de que la bruja podía, por influjo de las artes diabólicas, recorrer largas distancias en una noche —o, por lo menos, que ella creía hacerlo— es un aspecto clave de la concepción europea de esta figura. En el imaginario europeo, la bruja adquiría la facultad de elevarse en el aire y realizar recorridos humanamente imposibles en poco tiempo con el propósito de asistir a los aquelarres. Para esto, se hacía uso de un ungüento especial que, dependiendo de la receta, incluía distintas plantas —muchas de ellas alucinógenas— y, por supuesto “los huesos y los miembros de niños, especialmente de aquellos que han sido bautizados” (Kramer y Sprenger, 2018 [1487], p. 222). Nuevamente, la inclusión de un detalle como éste y la mezcla de rasgos del imaginario europeo con el imaginario prehispánico y la tradición mexicana contemporánea, da como resultado un palimpsesto de la figura a la que referencian.

En el cuento de Leñero, las transformaciones voladoras, tanto en guajolote como en bola de fuego, van acompañadas de instrucciones que unen lo lúdico, incluso lo cómico, con los peligros

que acarrea tal metamorfosis. Por un lado, se enlistan directrices juguetonas como “media hora diaria de ejercicios de propulsión, elevación y aterrizaje” (p. 109), “suba rodando hasta lo alto del cerro y desde ahí arrójese al vacío” (p. 113) y “dotes de equilibrista para no resbalar de los tejados” (p. 114). Elementos humorísticos como éstos evidencian que se trata de un cuento infantil y suavizan la imagen siniestra de la bruja. No obstante, estas irrupciones son pequeñas, pues el texto prontamente recuerda a las niñas que han entrado a un terreno plagado de peligros. Así lo señala una de las precauciones de esta receta: “No disminuya la velocidad de vuelo cuando alguien, desde abajo, pretenda lazarla con una cuerda, como a una res voladora. Si resulta atrapada, el cazador la lanzará por tierra y, ya en el suelo, la matará a palos” (p. 114). De esta forma, el texto recuerda a las pequeñas lectoras que, por más emocionante o intrigante que les resulte la posibilidad de ser brujas, no deben perder de vista que no se trata de un juego, sino de una decisión con serias consecuencias.

A lo largo de todo el relato, Bruni y su hermana reconocen haber entrado a un terreno “prohibido” y pronto descubren que el camino frente a ellas se presenta lleno de riesgos; a pesar de ello, eligen continuar con su lectura, fascinadas y aterradas en igual medida. La atracción y el miedo que este libro les inspira se extiende, también, a las posibilidades que el texto revela. Por un lado, el recetario de su abuela les ofrece la oportunidad de rebelarse ante el papel tradicional de la mujer y acceder a una vida de aventuras y maravillas como protagonistas aguerridas y sabias. Sin embargo, al mismo tiempo, comprometerse a esa vida conlleva no sólo la pérdida de su alma, sino una consecuencia más inmediata: la renuncia a la comunidad a la que hasta entonces han pertenecido y, por tanto, la renuncia a la seguridad que ser parte de esa comunidad les provee. Sobre esto, conviene recordar las palabras de Cohen respecto a su quinta tesis, el monstruo vigila las fronteras de lo posible:

El monstruo previene la movilidad (intelectual, geográfica o sexual), delimitando los escapes sociales en los cuales los cuerpos privados pueden moverse. Aventurarse fuera de esta geografía oficial es arriesgarse a sufrir un ataque por parte de los monstruos que patrullan la frontera o (peor) a convertirse en uno de ellos. (1996, p. 12)

Es claro que las niñas ya no temen a las brujas y que, de hecho, mientras más leen, menos terrorífica y más atractiva les parece la posibilidad de verse convertidas en “monstruas”. Así, aquello que Cohen enuncia como una advertencia, como un relato cautelar pensado con el propósito de

desalentar a los miembros de un grupo de traspasar las fronteras delimitadas por el monstruo, para Bruni y su hermana se revela como el siguiente paso a seguir. A las protagonistas de este cuento, el precio a pagar resulta razonable, comparado con la recompensa a obtener.

La última receta de este libro ficcional es el instructivo para “alimentarse siendo bruja”; en ésta, lo macabro nuevamente se mezcla con lo lúdico, y el imaginario europeo se incorpora al prehispánico, creando una nueva versión de esta figura. Claro está, tras la conversión en bruja, su dieta requiere sangre humana, y no la de cualquiera, sino, específicamente, la de infantes no bautizados. En este apartado se detalla la forma recomendada para escoger a la víctima, así como el proceso que les permitirá ingresar en la casa y succionar el líquido vital del bebé. Cabe destacar que, en el cuento de Leñero, las brujas succionan la sangre de sus presas desde el cuello, no desde la mollera. Al hacer esto, la autora se aparta un poco del imaginario de la bruja tradicional mexicana e incorpora el de una segunda criatura, el más famoso hematófago folclórico: el vampiro. Muestras de este ser alimentándose del cuello de sus víctimas aparecen en obras literarias como *Carmilla* (1872) o *Drácula* (1897) y, por supuesto, este atributo está presente en innúmeros filmes, lo que lo cimenta firmemente en el imaginario popular.

El manual hace hincapié, no obstante, en que la sangre no debe ser digerida de inmediato, sino sólo guardada en la cavidad estomacal. De vuelta en casa, las brujas regurgitarán el botín y lo guardarán en un jarrito, “donde irá adquiriendo la consistencia y contenido nutricional adecuado para una bruja en plenas funciones” (p. 115). Este elemento, aunque no es tan común como el desprendimiento de las piernas o la transformación en bola de fuego, es retomado de la tradición oral. Por ejemplo, Ligia Rivera Domínguez recupera el relato de Maura Cuatlego, quien, al hablar de una supuesta bruja de su comunidad, señala que era extraño que la mujer no comía nada, pero tampoco se desvanecía. Sin embargo, al vigilar más de cerca sus movimientos, descubrieron que “abajo el metate, así, tenía un jarrito así, chiquito, allí tenía, con ese se alimentaba de que chupaba a los niños y la sangre la tenía allí, y eso, eso se lo tomaba, por eso taba [sic] durando” (2000, p. 76).

La regurgitación de su alimento para consumirlo más adelante recuerda al modo de alimentación de las vacas y otros animales rumiantes. Dichas criaturas, “digieren su alimento en dos etapas, primero lo consumen y luego realizan la rumia, que consiste en regurgitar el alimento que ya se encontraba en el estómago para desmenuzar, agregar saliva y mejorar la absorción y metabolización del alimento” (Servicio de Información Agroalimentaria y Pesquera, 2017). Esta

característica, sumada a la facultad de las brujas de intercambiar sus extremidades y ojos por partes de guajolote, pone en evidencia que las brujas escapan de los límites de lo humano e hibridan con el mundo animal de una forma innata. En su libro *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, Donna Haraway declara:

Creo que la extensión y recomposición de parientes están permitidas por el hecho de que todos los terráqueos son parientes en el sentido más profundo, y ya es hora de empezar a cuidar mejor de los tipos-como-ensamblajes (no de las especies por separado). Pariente es una especie de palabra que ensambla. Todas las criaturas comparten una “carne” común, lateralmente, semiótica y genealógicamente. (2019 [2016], p. 159)

Al señalar los atributos animales que las mujeres adquieren tras convertirse en hechiceras, Leñero crea un parentesco entre las brujas y otras especies —las aves y los rumiantes, en particular—, demostrando que todas estas criaturas están hechas de la misma materialidad. Es claro que las brujas, en tanto seres sobrenaturales, no funcionan de acuerdo con los parámetros humanos, pero lejos de que sea éste un motivo de horror o desagrado para las protagonistas, ellas se muestran maravilladas ante el hecho. De esta forma, el cuento introduce la posibilidad de corporalidades no normativas que no sólo se hibridan con el mundo animal, sino en las que, además, la fluidez es parte de su propia naturaleza. Así pues, Bruni y su hermana no cuestionan los elementos no humanos en el cuerpo de una mujer “común”, simplemente los aceptan con total espontaneidad.

Finalmente, el capítulo cierra diciendo que “[p]ara asegurarse de que la víctima ha perecido, y ya no podrá ser bautizada, conviene llevarla afuera y clavar su cuerpecillo en los magueyes, a modo de trofeo satánico” (p. 115). En esta sección, más que en las anteriores, se hace evidente que Leñero está familiarizada con el trabajo de Rivera Domínguez, y que el *modus operandi* de las brujas en este cuento se encuentra fuertemente influenciado por los hallazgos de esta investigadora. En su artículo, Rivera Domínguez explica la actuación de la *mometzcopinqui*, y su descripción coincide, casi punto por punto, con la que Leñero incluye en su relato:

Ya transformadas, y con el auxilio de las alas, vuelan hacia las viviendas donde ha nacido recientemente un infante, a quien aún no imponen el sacramento bautismal. Aguardan en los techos pacientemente el sueño de padres y familiares del niño para penetrar en la casa. El ojo de la cerradura o la rendija de la puerta bastan para entrar. Una vez en el interior, encuentran el dormitorio del recién nacido y aún [sic.] cuando duerma protegido por el regazo de su madre, se las ingenia para succionar

con su pico la sangre por la cabecita. El niño amanece muerto, con la mollera sumida, o bien se encuentran clavados en los magueyes sembrados en la parte trasera de la casa. Ya de regreso en su casa, devuelve la sangre del niño almacenada en el estómago. La vierte en una ollita, resguardándola en el *tlecuilli*, donde también había dejado sus piernas. Por varios días se alimentará con ella. [italicas en el original] (2000, p. 55)

El libro ficticio del cuento concluye con una sección dedicada a los métodos de protección en contra de la bruja, demostrando, así, que esta figura no es invulnerable. En este apartado nuevamente se revela la intertextualidad entre el trabajo de Rivera Domínguez y el cuento de Leñero, pues muchos de los conjuros que Bruni y su hermana descubren en el libro de su abuela aparecen también en la investigación que Rivera Domínguez realizó en Cholula y Tonantzintla. Por ejemplo, ambos textos mencionan las siguientes prácticas protectoras: el uso de superficies reflejantes, como cuencos de agua o un espejo; el símbolo de la cruz formado con distintos objetos, desde tijeras hasta agujas de tejer y ocotes; y prendas vueltas del revés, como una camisa o un sombrero dejado “bocarriba”.

Todos estos elementos son tomados, por supuesto, de la tradición oral, que es, a su vez, producto de un complejo proceso de sincretismo que mezcló diferentes imaginarios, como se mencionó en el capítulo II. Por ejemplo, el uso de un objeto reflejante como un método para ahuyentar a la bruja puede rastrearse hasta la tradición azteca. En su *Manual de ministros de indios para el conocimiento de sus idolatrías y extirpación de ellas* (1656), Jacinto de la Serna registra la costumbre de dejar una lanceta de obsidiana sumergida en una escudilla de agua a la puerta de la casa o en el patio de ésta como una forma de protección. De acuerdo con el cura, “viendose allí el brujo, luego echaua á huir, y no ossava entrar” (p. 374). Esto parece sugerir que la corporalidad de brujos y brujas, sobre todo cuando se encuentran realizando actividades dañinas para la comunidad, escapa tanto de la normalidad que ni siquiera el hechicero soporta vislumbrar su apariencia. El texto de Leñero se muestra acorde con esta interpretación, pues se menciona que:

Lo que más asusta a una bruja es ella misma, de modo que para ahuyentarlase suele colocar en la habitación de la víctima algún objeto reflejante donde la maga se tope con su propio rostro: ya sea una escudilla de agua o un espejo. (2019 [2012], p. 116)

En segundo término, se menciona la colocación de crucifijos o, en su defecto, de artículos situados en forma de cruz. Rivera Domínguez habla del uso de tijeras o de agujas para tejer con este

propósito, así como de ocotes dispuestos de esta forma. Leñero, por su parte, aunque establece que las varitas de ocote esparcidas en el piso hacen que la bruja quede “adherida” y no pueda escapar, no especifica que éstas deban ser sobrepuertas en un acomodo específico para resultar efectivas. El “ocote” es el nombre genérico que se aplica en México a distintas especies de pinos, cuyas características en común son su madera resina y muy aromática (Osegueda, 2024). Por tal motivo, la madera de estos árboles se utiliza como combustible e incienso, y se cree que tiene propiedades curativas y purificadoras.

No sorprende, entonces, que el ocote haya sido utilizado en ceremonias purificantes y protectoras desde tiempos prehispánicos y que se mantenga como un constituyente importante en prácticas alternativas y de brujería tradicional mexicana incluso en la actualidad. Por ejemplo, en el libro *Rituales. Brujas morenas* (2024), Paola Klug se refiere al ocote como un objeto para representar al elemento fuego en los altares. Como resultado del sincretismo, en ocasiones no basta la madera de ocote en sí misma para proteger, sino que hace falta colocar dos palos de esta madera en forma de cruz para conjurar tanto las propiedades protectoras de la planta, como las del crucifijo cristiano. Tal es la tradición que registra Rivera Domínguez, aunque Leñero no le da importancia a la posición de la madera.

En cuanto a las prendas vueltas del revés, se menciona específicamente un sombrero colocado bocarriba o una camisa. Estas prácticas recuerdan a los métodos de protección en contra de duendes y chaneques, que aconsejan vestir a los niños con las prendas al revés antes de llevarlos a bosques o selvas para evitar que los espíritus elementales los raptén. En el contexto brujeril, el relato “La leyenda de la bruja Agripina” (2018), interpretado por el Colectivo Oaxaqueño para la Difusión de la Cultura y las Artes (CODICULTA), narra que el tío Daniel se quita la ropa y se la coloca al revés antes de salir a hacerle frente a la bruja que acecha a su sobrino (8m2s). Mientras que Rivera Domínguez aventura la posibilidad de que el sombrero bocarriba como amuleto sea una alusión a la creencia azteca de que al cortarle el cabello a un hechicero éste perdía el *tonalli*, los poderes y quizás hasta la vida misma, lo cierto es que esta explicación no resulta del todo satisfactoria. La justificación que Leñero da para esto, por otro lado, es más simple:

Las brujas son mujeres que en vez de amamantar bebés y darles su leche, como una mamá, hacen lo contrario: les chupan la sangre, que es el líquido vital; así que en vez de alimentarlos se alimentan de ellos. Realmente sus impulsos y su espíritu funcionan al revés, y por eso, si se deja a la vista

objetos, como un sombrero o una camisa, volteados de cabeza o por el envés, las brujas se confunden y prefieren marcharse. (2019 [2012], p. 118)

Como opciones más definitivas para derrotar a la bruja, Leñero menciona simplemente “molerlas a palos” una vez que se las tenga capturadas gracias al uso de los ocotes. Queda así más que establecido el hecho de que estas mujeres, sin importar sus poderes sobrehumanos, son, al final de cuentas, susceptibles al daño de formas bastante comunes. Asimismo, se incluye la opción de lazar a la bola de fuego como un método para cazar y erradicarla. Este elemento de la oralidad aparece en otros cuentos donde la bruja hace acto de presencia, como “Los tres Juanes” (2020) de Paola Klug, o en recopilaciones de leyendas, como el relato titulado “Las brujas que chupan a las personas” (1994), recogido en San Luis Potosí por Mercedes Zavala (2001). Claro está, el “quemar las partes del cuerpo que [la bruja] se quitó” (Leñero, 2019 [2012], p. 118) también aparece como un método infalible para vencer a la criatura. Esta táctica para eliminar brujas es quizá la más popular y conocida, por lo que abundan los ejemplos de este proceder en la tradición oral. Muestra de esto aparece en la leyenda “Las brujas” (2009), recopilada por Donato Cordero, o en el relato “La bruja zopilote” (2018a), escrito por Tomás Ramírez y narrado por el CODICULTA.

El cuento de Leñero señala, sin embargo, que el conjuro más efectivo en contra de las brujas es la oración de la Magnífica, pero enunciada en sentido contrario. Este rezo proviene del evangelio de San Lucas (Lucas 1:46-55) y, de acuerdo con el catolicismo, se trata de las palabras dichas por la Virgen María cuando compartió la noticia de su embarazo con su prima Isabel. En México, la tradición le atribuye poderes de protección contra todo tipo de fuerzas oscuras, desde fantasmas, demonios, el Charro Negro (como avatar del propio Satanás) y, por supuesto, brujas. Comúnmente, no se llama al uso de esta alabanza al revés; este recurso recuerda, más bien, a tropos presentes en las leyendas urbanas contemporáneas y a prácticas anti-cristianas o asociadas a la propia brujería, como el uso de las cruces invertidas. En el cine de terror, por ejemplo, la estrategia de enunciar oraciones o colocar elementos religiosos en una posición inversa es muy socorrida. Ejemplos de ello aparecen en todo tipo de metrajes, desde películas de culto como *El exorcista* (1973) hasta producciones recientes, como algunos capítulos de la serie *American Horror Story* (cuya primera temporada data del 2011, aunque la duodécima se emitió en el 2023, y se ha renovado contrato para una decimotercera).

De igual forma, hay referencias a procesos inquisitoriales relacionados con la enunciación de oraciones católicas a la inversa. Cecilia López Ridaura, coordinadora de los proyectos “Brujería

y hechicería en el siglo XVIII en Michoacán. Revisión y edición crítica de los expedientes inquisitoriales” y “Hechicería indígena en el siglo XVIII en Michoacán. Edición de relatos populares”, registra el caso de Guadalupe López. Esta mujer, una mulata libre, fue acusada en 1744 ante el tribunal novohispano de ser una curandera supersticiosa, puesto que, habiendo sido llamada para curar a un niño enfermo, Guadalupe López pidió a los presentes que rezaran tres credos al revés (Laboratorio Nacional de Materiales Orales, 2024). En este documento, sólo se acusa a Guadalupe de superstición, no de delitos más graves como herejía o brujería; sin embargo, con ello basta para constatar que la modificación o la articulación de las oraciones de una forma anómala a la indicada por la Iglesia estaba mal visto y potencialmente podía ser castigado. Podría decirse que este modo de pensar se mantiene incluso en la actualidad, y el mal uso o la mala enunciación de los rezos no sólo hace que éstos pierdan su efectividad, sino que también puede resultar peligroso, pues es una invitación a las fuerzas oscuras.

La excepción a esta regla es una leyenda perteneciente al folclore colombiano. La tradición de La Guajira en el área costeña habla de una persona apodada Francisco el Hombre. Se dice que este personaje fue el primer acordeonista de la zona y el inventor del vallenato (Ocampo López, 1996). Una noche, se encontró frente a frente con el mismísimo Diablo y, sin saber de quién se trataba, Francisco aceptó competir contra él en un duelo musical. Una vez que reconoció a su contrincante como Satanás, para vencerlo y devolverlo al infierno, fue menester que Francisco tocara el credo del revés (Quintero Serna, 2023). Este modo de proceder es similar a lo que Leñero propone en su cuento como la forma más efectiva para alejar a un ente maligno: la enunciación enrevesada de una oración cristiana.

Cabe notar, sin embargo, las obvias diferencias entre el caso de la curandera Guadalupe López y el de Francisco el Hombre. Mientras que Guadalupe —una mujer común perteneciente a una minoría racial— es acusada e investigada por superstición, Francisco —un hombre respetado dentro de su comunidad— consigue plantarle cara exitosamente a la encarnación de todos los males, el propio Diablo, y es celebrado por ello. Como queda constatado en el capítulo II, aunque tanto hombres como mujeres sufren las consecuencias de los ataques de las brujas, en las narraciones orales de México, son generalmente los hombres quienes lazan, capturan y erradican a estas criaturas. El combate entre hombres y brujas es mucho más activo, mientras que las mujeres que luchan contra las hechiceras se limitan a aplicar medidas defensivas como colocar tijeras en forma de cruz bajo las almohadas u objetos reflejantes en las habitaciones. Leñero no especifica el

sexo del enunciador como un elemento que impacte en la efectividad del conjuro; no obstante, por lo menos en la oralidad y en el folclor colombiano, sólo Francisco, un hombre, es recompensado por su formulación enrevesada del himno.

La tradición es, por lo tanto, contradictoria. Aunque hay por lo menos una referencia que ubica el rezo a la inversa como un método efectivo para ahuyentar el mal, la mayor parte de las fuentes señalan lo contrario. Cabe la posibilidad, entonces, de que el rezo del *Magnificat* al revés sea parte de las prácticas populares como un método de protección contra las brujas, aunque no haya sido registrado en investigaciones o compilaciones de leyendas anteriores. En tal caso, Leñero no estaría haciendo un guiño al cine de horror, sino que, por el contrario, ésta sería otra referencia a la tradición oral. En este cuento, la dificultad que conlleva pronunciar el conjuro protector, más trabalenguas que alabanza, añade un toque interesante y lúdico para las protagonistas, de tal suerte que las niñas pasan toda la noche repitiendo el rezo, hasta lograr memorizarlo. En una nota que las protagonistas no alcanzan a leer en esa ocasión, cautivadas por la oración vuelta del revés, se detalla:

“Me disculpo con las hijas de la gran Mometzcopinqui por divulgar estos consejos tradicionales contra las brujas, lo cual les parecerá una traición. Sin embargo, no dudo que sus habilidades y nuevos conocimientos les permitirán neutralizar la supuesta eficacia de tan ingenuos conjuros”.

(2019 [2012], p. 123)

Éste es el final de *El macabro legado de Mometzcopinqui*, libro ficticio que Leñero utiliza como un recurso dentro de su historia para compilar las creencias en torno al avatar del arquetipo brujeril que propone. Sin embargo, el cuento continúa y hace saber que, a la mañana siguiente de que las niñas descubrieran el libro y, sobre todo, “después del conjuro que a duras penas conseguimos recitar mi hermana y yo, nuestra querida abuela, Doña Teresita Güemes, amaneció muerta en su sillón” (p. 123). Así, la efectividad de la oración se revela como la constatación de que no sólo las niñas, sino también la abuela, forman parte de un linaje de brujas. Además, con el toque siniestro pero juguetón que caracteriza a toda la narración, las últimas palabras de la historia dan a entender que las niñas, al repetir el rezo, mataron a su abuela de manera involuntaria. Por un lado, este hecho lamentable da veracidad al libro y a todo lo que éste contiene; por el otro, muestra a Bruni y a su hermana como herederas de ese legado, pues, a pesar de reconocerse como brujas, el conjuro que mató a su abuela no produjo en ellas ningún efecto adverso.

A lo largo de todo el cuento, Leñero juega con lo perverso de la bruja en contraposición con la inocencia de sus jóvenes protagonistas. El propio manual advierte que no es un libro para “menores de edad” y las niñas lo toman de la casa de su abuela sin permiso de la legítima dueña. A pesar de ello, parece que la anciana Teresita bien sabía del hurto y no sólo se hizo de la vista gorda, sino que lo permitió de buena gana, pues, cuando sus nietas están por irse, ella las despide diciendo “¡Estudien y aprendan mucho, mis niñas!” (p. 106). Bruni y su hermana desconocen que su abuela es una bruja; no obstante, lo carácter prohibido del libro y el horror del contenido de éste ejercen una fascinación ineludible para ellas. La actitud de la abuela, quien se muestra entusiasmada y orgullosa de que sus nietas hagan caso omiso de las reglas, revela un aspecto importante de esta transformación: para acceder al conocimiento y al empoderamiento que éste permite es menester, primero, cuestionar y transgredir las normas establecidas.

Conforme avanza la historia, la narradora deja pequeñas pistas acerca de que ella y su hermana no son sólo niñas pequeñas atraídas por una historia de terror, sino las portadoras de una herencia que están dispuestas a reclamar. Por ejemplo, la narradora habla en estos términos del recetario: “Lo que nos interesaba era conocer su contenido, que gracias a Doña Teresita se había conservado por siglos, quizá sólo para que un día Bruni y yo aprendiéramos a ser lo que en realidad somos” (p. 106). De igual forma, tras leer la “receta para alimentarse siendo bruja”, Bruni reacciona diciendo “¡Qué asqueroso!” (p. 116), aunque, sin darse cuenta, se pasa la lengua por los labios. Todo esto recuerda a la sexta tesis de Cohen: el miedo al monstruo es en realidad un tipo de deseo. En su trabajo, el teórico señala que “Esta simultánea repulsión y atracción en el núcleo de la composición del monstruo da cuenta de su continua popularidad cultural” (1996, p. 17). Aunque al principio las niñas se sienten atraídas a este libro porque se trata de un elemento prohibido para ellas, es sólo cuestión de tiempo antes de que se identifiquen con los atributos de la bruja y se reconozcan como tal.

Es claro que Leñero no busca reivindicar totalmente a esta figura folclórica. Se refiere a la hechicera utilizando adjetivos como “diabólica” (p. 119) y define a su quehacer como “satánico” (p. 115), y no exorciza a sus personajes de elementos macabros como el consumo de sangre o la elaboración de venenos. No obstante, reescribe otras características, convirtiéndolas en una muestra de agencia. Por ejemplo, a pesar de que el libro ficticio menciona un pacto con una entidad más poderosa, las niñas se identifican como brujas tan pronto empiezan a leer, sin necesidad de ningún trato, ni con un personaje prehispánico —Tezcatlipoca—, ni con uno católico —el

Diablo—. La descripción que hace la narradora al decir que ellas “en realidad son brujas” evidencia que esto es algo que les resulta innato y, por ende, el poder de realizar estas proezas sobrenaturales les pertenece como su derecho de nacimiento. Por tanto, no hace falta establecer contrato alguno ni intercambiar su alma o su sumisión a un tercer personaje para adquirir la facultad de transformarse o el gusto por la sangre. Cabría preguntarse, si, tal y como la historia del pacto, que mezcla verdad y mentira, es posible que Bruni y su hermana ni siquiera necesiten recurrir a la sangre de niños no bautizados; quizá les bastaría la sangre de cualquier humano, quizá no necesitan asesinar a su presa. El cuento de Leñero, por supuesto, no ofrece una respuesta concreta, por lo que esto es sólo especulación.

Igualmente, la actitud de la abuela Teresita delata que ella no sólo ha sido la guardiana del conocimiento, sino que ella misma es una de las criaturas ahí descritas. El hecho de que esta mujer permita que las niñas se lleven el libro y que incluso las incite a aprender de él, deja ver su interés en transmitir estos saberes a sus nietas y hacerlas conocer su verdadera naturaleza, aunque sea en el ámbito de la clandestinidad y el secreto. De esta forma, Bruni y su hermana se revelan como herederas en toda regla del “macabro legado de Mometzcopinqui”, “hijas de la hechicera” y legítimas dueñas de las recetas que Teresita ha mantenido a salvo durante tanto tiempo.

En este texto la única referencia a un hechicero masculino es la breve mención a Tlacatecólotl; de ahí en fuera, se habla de las brujas exclusivamente en femenino. Esto demuestra que los saberes presentados en el libro ficticio forman parte de una tradición transmitida de generación en generación por línea femenina; así es como llegaron a las manos de Teresita y, por ende, así es que Teresita los hace llegar a sus nietas. El hecho de que la abuela muera justo después de haber entregado los conocimientos que resguardaba sugiere que, además del fulminante rezo de las niñas, ahora que había asegurado la vitalidad del recetario, Teresita había cumplido con su misión terrena y podía trascender.

La abuela fungió como guardesa del legado de Mometzcopinqui y lo mantuvo seguro “por siglos” (p. 106). Una vez que esta mujer juzgó a sus nietas capaces de tomar su lugar, dejó el manual al alcance de las niñas y las incentivó a estudiarlo y poner en práctica sus descubrimientos, lo que suponía desoír las advertencias de la comunidad y del propio libro. Al hacer esto, Teresita enfrentó a sus nietas con su propia naturaleza y sus propios deseos, lo que lleva a las niñas a aceptarse como lo que siempre han sido: brujas, en toda la extensión de la palabra, sin necesidad

de hacer un pacto con nadie y a pesar de todos los peligros que reconocerse como monstruas conlleva.

De igual forma, en las niñas, el rezo del *Magnificat* no produce efecto alguno, a pesar de que la autenticidad de este elemento se encuentra verificada por el desafortunado desenlace de la abuela Teresita. Este hecho permite constatar que, tal y como auguraba la nota al final del recetario, las “habilidades y nuevos conocimientos” de las protagonistas les permiten anular los conjuros en su contra. Son ellas dos, Bruni y su hermana, las nuevas guardianas del legado de Mometzcopinqui, las encargadas de preservar estos saberes, la memoria de esta genealogía femenina, y transmitirlos a la próxima generación. Así, lo mismo que la serpiente emplumada, que ha sobrevivido a la Conquista y permanece, latente, colándose en la contemporaneidad a través del imaginario colectivo, la comunidad de brujas propuesta por Leñero florece y se renueva, en secreto, como una forma de resistencia ante las expectativas en torno al cuerpo femenino y la cultura colonizada.

Conclusión

En este trabajo, se abordó la figura de la *mometzcopinqui* y las diversas transformaciones que han ocurrido en la concepción de su imaginario, producto del sinccretismo. A lo largo de cinco capítulos, se realizó una revisión de los avatares de este ser, desde su presencia en la mitología azteca hasta las reescrituras de las autoras contemporáneas, pasando por la bruja de la tradición oral mexicana. A partir de las fuentes coloniales como la *Historia general de las cosas de la Nueva España* (ca. 1540-1585) y el *Manual de ministros de indios para el conocimiento de sus idolatrías y extirpación de ellas* (1656) es posible trazar un esbozo de las características de esta criatura en la cosmovisión prehispánica. En este sentido, es importante destacar la astrología como explicación de la existencia de la *mometzcopinqui*, su facultad de desprenderse de las extremidades inferiores, y su relación con el guajolote y la diosa Chantico, lo que explica por qué oculta sus piernas bajo el tlecuil.

Durante la época colonial, las creencias en torno a la *mometzcopinqui* atravesaron un proceso sincrético durante el cual la criatura perdió su nombre y adquirió atributos de la bruja europea y de la *tlahuelpuchi* tlaxcalteca. De la primera, adoptó rasgos como el pacto con el Diablo o el consumo de la sangre de infantes no bautizados, y de la segunda, heredó la transformación en bola de fuego. A la postre, el mestizaje cultural dio como resultado la construcción sincrética de la bruja tradicional mexicana. En la concepción contemporánea, la bruja es una mujer que ha realizado el pacto diabólico y, gracias a ello, posee diversos poderes como la capacidad de desprenderse de sus piernas y transmutar su cuerpo para tomar la forma de un animal, particularmente un tecolote o un guajolote. También posee la capacidad de elevarse en el aire convertida en bola de fuego. Además, se alimenta de la sangre de infantes, sobre todo los que no han sido bautizados, ya sea de forma exclusiva o en adición a sus alimentos normales. De esta forma, en la oralidad contemporánea puede apreciarse la pervivencia de atributos de la *mometzcopinqui* y la *tlahuelpuchi*, aunque englobados bajo el término paraguas de “bruja”.

Los métodos de protección en su contra, al igual que la idea de la criatura en sí, también atravesaron un proceso sincrético, con lo que prácticas prehispánicas se mezclaron y mimetizaron con prácticas europeas. En la actualidad, las formas de protección más socorridas en contra de la bruja en México incluyen el uso de elementos reflejantes —ya sea un cuenco de agua o un espejo—, la colocación de objetos metálicos en forma de cruz —principalmente, cuchillos y tijeras—, y el

rezo de la Magnífica (Lucas 1:46-55). El sincretismo se encargó de cimentar el pacto diabólico como origen de la bruja, en contraposición con la idea de que se nace como tal, ya sea debido al signo bajo el cual se llega al mundo —como en el caso de la *mometzcopinqui*— o debido a una maldición —como sucede con la *tlahuelpuchi*—, concepción que primaba en el imaginario precolonial. Por tal motivo, en la tradición contemporánea, las maneras de alejar a este ente dañino recurren, precisamente, a elementos de la religión católica como el sacramento bautismal, el rezo de oraciones cristianas o el signo de la cruz.

Por otra parte, ambas criaturas prehispánicas, tanto la *mometzcopinqui* como la *tlahuelpuchi*, han sido rescatadas en diversas obras artísticas. De la misma forma que ha sucedido con la figura de la bruja en otras latitudes, las reescrituras de autoras modernas reivindican a estos seres y los convierten en modelos de resistencia, particularmente feminista y anticolonial. Es importante destacar que, dada la ausencia de los términos *mometzcopinqui* y *tlahuelpuchi* en la tradición oral, su inclusión en obras literarias o pictóricas conlleva una clara intención de rescate y difusión de la tradición indígena. El retomar, resignificar y reescribir no sólo a la bruja europea, sino a figuras de imaginarios autóctonos, demuestra interés en las culturas originarias y, además, revela la necesidad por parte de las artistas de ver sus creencias y contextos propios reflejados en las reescrituras de la cultura popular.

Siguiendo esta línea, en los últimos dos capítulos se abordó cómo dos cuentos de autoras mexicanas contemporáneas reescriben a la *mometzcopinqui*. A través de sus letras, Paola Klug y Carmen Leñero reivindican no sólo a la bruja, sino, también, a las prácticas y creencias de los pueblos originarios que fueron demonizadas como parte de la conquista religiosa en el territorio del actual México. Así, para ambas escritoras, la inclusión del término *mometzcopinqui* implica una decisión política que rescata el origen indígena de esta criatura. Al reconocer su legado cultural y reescribirla como un ejemplo de resistencia, Klug y Leñero revierten los valores de la frontera y vuelven la transgresión de las normas sociales, la conversión en monstruo, en algo deseable. Así, en estos cuentos, la bruja se revela como un modelo a seguir, como algo a lo que los personajes y los propios lectores deberían aspirar, en especial las niñas y mujeres. Tanto en “Mometzcopinqui” (2014) como en “Bolas de fuego” (2019 [2012]) las protagonistas se muestran orgullosas de reconocerse brujas, incluso cuando este título está acompañado del rechazo de la comunidad o de la amenaza constante de ser atrapadas y molidas a palos.

En el cuento de Klug, la figura de la *mometzcopinqui* se convierte en reivindicadora no sólo de la bruja en sí y de lo que ésta representa, sino también de los saberes ancestrales de los pueblos originarios, tomando una postura decididamente antipatriarcal y anticolonial. Cabe destacar, además, el hecho de que la protagonista de esta historia está basada en una escultura encontrada en la Huasteca potosina. Por ende, la *mometzcopinqui* de este relato no sólo abrevia de la mitología azteca y de la tradición oral, sino, también, de los vestigios históricos de Tamtoc. A través de su texto, la autora busca difundir la existencia de esta zona arqueológica y hacer que sus lectores se interesen en ella y en el posible pasado de la pieza que sirvió como inspiración para su historia.

Por otro lado, en “Bolas de fuego” se aborda a la figura de la bruja desde un punto de vista juguetón y hasta sarcástico, y se utilizan recursos clásicos del imaginario brujeril mexicano. Ejemplos de esto son la transformación de las brujas en guajolotes o en bolas de fuego, y el rezo de la Magnífica (Lucas 1:46-55) como forma de protección. Una diferencia importante es que, en este relato, Mometzcopinqui es el nombre de un personaje, no un tipo de bruja, demostrando que Carmen Leñero conoce el origen de la criatura y lo considera lo suficientemente importante como para mantenerlo en su obra, aunque decide reescribirlo y adaptarlo al mundo que plantea. Asimismo, recupera otra criatura de la mitología azteca, siguiendo el mismo recurso de utilizarlo como un nombre propio: Tlacatecóloltl.

En este cuento, aunque no se redime a la figura de la hechicera por completo, sí se la ubica más allá de la dialéctica del bien y del mal. Así, Leñero le da a la bruja un nuevo rostro y unas características que la acercan más a una antiheroína que a una innegable antagonista. Al hacer esto, la moralidad de la hechicera deja de ser un tema de debate, pues se establece que prácticas “demonizadas” de la criatura, como el consumo de sangre humana, no son una muestra de su falla moral, sino, simplemente, parte de su naturaleza. Por ende, el que la bruja cace infantes para alimentarse no es más censurable que el que un león dé caza a una gacela con el mismo propósito.

De igual forma, aunque se menciona el “pacto con el Diablo” de la tradición oral, Bruni y su hermana se saben brujas sin necesidad de establecer contrato alguno, lo que motiva a cuestionar “lo que se sabe” popularmente de estas criaturas y las palabras del propio manual. Así, la aceptación de la naturaleza brujeril de las protagonistas les permite oponerse al inflexible modelo de la “buena mujer”, lo que abre para ellas un abanico lleno de posibilidades de aventura y nuevas experiencias. Además, el hecho de que las niñas deban robar el instructivo de casa de su abuela y

que ésta no sólo lo permita de buena gana, sino que celebre el hurto y las incentive a “aprender mucho” deja claro el mensaje: para alcanzar la libertad que la brujería promete es necesario atreverse a transgredir las reglas. Finalmente, se establece a la brujería como un conocimiento transmitido de generación en generación por línea femenina, lo que lo convierte en un legado intergeneracional e interseccional: se trata del acervo de saberes y prácticas de las mujeres indígenas de todas las edades.

Así pues, aunque en el cuento de Leñero la figura de la bruja no es reivindicada en la misma medida que en el de Klug, sí es reescrita como un ejemplo de búsqueda de agencia y autarquía. El hecho de que tanto Shequel como Bruni y su hermana se revelen brujas sin necesidad de hacer ningún tipo de pacto libera a las protagonistas de las asociaciones negativas de figuras como Satanás o Tezcatlipoca, y las convierte en dueñas absolutas de sus decisiones, de sus facultades sobrehumanas y de sus acciones. La magia está en su naturaleza y acceder a ella es su derecho de nacimiento, por lo que no es necesario que estas mujeres vendan su alma ni que se conviertan en siervas de una entidad patriarcal para hacerlo.

La disyuntiva a la que se enfrentan no es, pues, aceptar o no un pacto maligno, sino apegarse al modelo de la “buena mujer” y negar su naturaleza, o arriesgarse a cruzar la frontera, aceptarse como brujas y ejercer su libertad. Una decisión como ésta, por supuesto, no está exenta de riesgos, pues, como en la vida real, el incumplimiento de las normas sociales convierte al infractor en un blanco que debe ser sometido a como dé lugar. A pesar del peligro, la elección de estos personajes es clara y acorde con las reescrituras contemporáneas que resignifican a la bruja: sin importar el rechazo o la violencia a la que deban enfrentarse, la posibilidad de saberse dueñas de su propio cuerpo y de su realidad bien vale transgredir la frontera y abrazar su verdadera naturaleza.

De esta forma, en el presente proyecto se profundizó en cómo la literatura moderna reescribe el arquetipo de la bruja desde una mirada afín a los estudios de género y a la lucha anticolonial. Se estableció que, en el pensamiento y, como consecuencia, en la narrativa tradicional, el monstruo representa una frontera que no debe transgredirse. A través del relato cautelar protagonizado por el monstruo se enseña a los miembros de una comunidad cuáles son los confines de sus respectivos roles, cuál es el modelo al que deben apegarse y, por supuesto, qué actitudes y acciones son rechazadas y ameritan ser castigadas. El “heraldo de la diferencia”, el

cuestionamiento y ruptura de las normas establecidas, el cuerpo siempre cambiante que debe ser, por ende, erradicado.

En obras modernas, sin embargo, el monstruo —la bruja, en este caso— se revela no como un ser temible y peligroso, sino como una metáfora que encarna las luchas actuales. Las narrativas contemporáneas, especialmente aquéllas escritas por mujeres, no huyen del monstruo, no censuran a la bruja. En su lugar, abren la posibilidad de cuestionar las razones detrás de la demonización de estas criaturas y, al hacerlo, invitan no sólo a asomarse más allá de la frontera, sino a cruzarla y convertirse, a su vez, en monstruos. De esta forma, la bruja se transforma una vez más y se torna de enemiga ineludible en compañera, de amenaza despiadada en figura digna de admiración e, incluso, en ejemplo de empoderamiento femenino.

REFERENCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

- ACCIONES CULTURALES DE ENTIDADES FINANCIERAS Y EMPRESAS IBEROAMERICANAS (FUNDACULT) (2011). *Sitio arqueológico Tamtoc-Méjico*. 4 de julio de 2024. <https://fundacultencuentro.org/sitio-arqueologico-tamtoc-mexico/>
- AHUJA ORMAECHEA, G. (2006). *Recuperación arqueológica de Tamtoc*. Ciencia y desarrollo. El conocimiento a tu alcance. 12 de junio de 2024. https://www.cyd.conacyt.gob.mx/archivo/199/Articulos/Rescates_Tamtoc.html
- AKAL (2024). *Claudio Romo*. 10 de septiembre de 2024. <https://www.akal.com/autor/claudio-romo/>
- ALARCÓN ZAMORA, G. M. (2010). Tamtoc: elementos arqueológicos del preclásico al postclásico en la Huasteca Potosina. *Vínculos*, Vol. 33, Núm. 1-2, 1-24.
- ALAS Y RAÍCES. (s.f.). *¿Quiénes somos?* Gobierno de México. 10 de septiembre de 2024. <https://alasyraices.gob.mx/index.html>
- ANDERSON, J. O. A. Y DIBBLE, C. (1957). *Florentine Codex. Vols. IV-V*. University of Utah Press.
- ANDRADE, M. (2014). Re-escrituras, palimpsestos e intertextualidad: un acercamiento conceptual a los estudios comparados. *FERMENTUM. Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, Vol. 24, septiembre-diciembre, 273-277.
- ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, MÉXICO (AGN), 1735, vol. 1175, exp. 38, fols. 396-422.
- AYUNTAMIENTO DE ZINACANTEPEC (2022). “Escudo Ayuntamiento de Zinacantepec 2022-2024”. [Ilustración]. “Capítulo 2: del nombre, escudo y topónimo del municipio” en *Gaceta municipal del Ayuntamiento de Zinacantepec*, Año 1, Volumen 1, Núm. 2. [Archivo PDF]. <https://www.zinacantepec.gob.mx/pdf/BANDO%202022%20WEB.pdf>
- BÁEZ-JORGE, F. (2001). Tezcatlipoca en el espejo de Satán (La noción del Mal en la cosmovisión mesoamericana y el imaginario de la España medieval: atisbos comparativos). *La Palabra y el Hombre*, Núm. 117, enero-marzo 2001, 27-55.
- BÁEZ, A. Y CASTILLO, D. (2021). “Tlahueluchi” en A. Báez, D. Castillo, y D. Merit. *Historias ancestrales*, 41-49. Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI). [Archivo PDF]. <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/679896/Libro-historias-ancestrales-ficcion-INPI.pdf>
- BARJAU, L. (1991). *Tezcatlipoca. Elementos de una teología nahua*. Universidad Nacional Autónoma de México.

- BAUDEZ, C. F. (2017). Auto-sacrifice at Teotihuacan. *Americae*. Teotihuacan 2, 113-123.
<https://americae.fr/dossiers/teotihuacan/baudez-auto-sacrifice-teotihuacan/>
- BRAIDOTTI, R. (2022). [Traducción S. S. Lopes]. *Feminismo posthumano*. Editorial Gedisa. (Trabajo original publicado en 2021).
- BROWNMILLER, S. (1999). *In our Time: Memoir of a Revolution*. Dial Press.
- CACTUS GALLERY. (2021). *All Them Witches*. 21 de noviembre de 2024.
<https://cactusgalleryla.com/collections/all-them-witches-2021>
- CARRIÓN, L. (2020). *La fosa de agua. Desapariciones y feminicidios en el Río de los Remedios*. Penguin Random House Grupo Editorial. (Trabajo original publicado en 2018).
- CASTAÑEGA, M. DE. (2020). Tratado muy sotil e bien fundado de las supersticiones y hechicerías, y vanos conjuros y abusiones, y otras cosas al caso tocantes; y de la posibilidad y remedio de ellas. En G. Sant'Ana (Ed.), *Revista electrónica Lemir. Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, Núm. 24, 339-400. [Archivo PDF]. (Trabajo original publicado en 1529).
https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista24/Textos/04_Martin_Castanega.pdf
- CASTELLÓ YTURBIDE, T. (1986). *Presencia de la comida prehispánica*. BANAMEX.
- CASTRO, M. (2023). *Bio*. Marcos Castro. 10 de septiembre de 2024.
<https://www.marcoscastro.mx/about>
- CLAVIJERO, F. J. (1944). [Edición M. Cuevas]. *Historia antigua de México*. El Libro Total. (Trabajo original publicado en 1780). <https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=5006>
- COHEN, J. J. (1996). [Traducción A. K. Valenzuela]. Monster Culture (Seven Thesis) [La cultura de lo monstruoso (siete tesis)]. En J. J. Cohen (Ed.), *Monster Theory. Reading Culture [La teoría de lo monstruoso. Leyendo cultura]*, 3-25. University of Minnesota Press.
- COLECTIVA LAS TLAHUELPUCHIS MUJERES ORGANIZADAS. (2021). Inicio [página de YouTube].
<https://www.youtube.com/channel/UCL2LV17xIIA893ay1jBaQTQ>
- COMISIÓN NACIONAL DE LIBROS DE TEXTO GRATUITOS (CONALITEG) (2023). *Múltiples lenguajes. Tercer grado*, 140-141. <https://libros.conaliteg.gob.mx/2023/P3MLA.htm>
- CONSEJO NACIONAL DE FOMENTO EDUCATIVO (CONAFE) (1997). “Las piernas de Felipa” en *La tierra de los susurros*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/SEP, 49-50. CONAFE. (Trabajo original publicado en 1994).

- CONSEJO NACIONAL DE FOMENTO EDUCATIVO (CONAFE) (2006). “Los ojos de las brujas” en *Manantial de recuerdos*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/SEP, 24-25. CONAFE. (Trabajo original publicado en 1997).
- CORDERO VÁZQUEZ, D. (2009). “Las Brujas” en *Cholula Mítica y Legendaria. Leyendas de Cholula*. TIAHUI Turismo y Publicaciones, 11-12.
- CÓRDOVA TELLO, G. Y MARTÍNEZ MORA, E. (2011). *Tamtoc. San Luis Potosí*. [Archivo PDF]. [https://arqueologia.inah.gob.mx/imagenes/publicaciones/publicaciones\(59261\)-1752.pdf](https://arqueologia.inah.gob.mx/imagenes/publicaciones/publicaciones(59261)-1752.pdf)
- COVARRUBIAS OROZCO, S. DE. (1611). *Tesoro de la lengua castellana, o española*. [Archivo PDF]. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178994&page=1>
- CRENSHAW, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, Issue 1, 139-167.
- DALY, M. (1978). *Gyn/Ecology: The MetaEthics of Radical Feminism*. Beacon Press.
- DAVILA, L. (2023). *Mexican Sorcery. A Practical Guide to Brujeria de Rancho [Hechicería mexicana. Una guía práctica sobre la brujería de rancho]*. Weiser Books.
- DICCIONARIO DEL ESPAÑOL DE MÉXICO (DEM) (s.f.). *El Colegio de México, A.C.* 12 de diciembre de 2024. <https://dem.colmex.mx/Ver/petate>
- DUPEY, É. (2015). El color en los códices prehispánicos del México Central: identificación material, calidad plástica y valor estético. *Revista Española de Antropología Americana*, Vol. 45, Núm. 1, junio de 2015, 149-166. https://doi.org/10.5209/rev_reaa.2015.v45.n1.52359
- ECHEVERRÍA GARCÍA, J. (2014). Tonalli, naturaleza fría y personalidad temerosa: el susto entre los nahuas del siglo XVI. *Estudios de cultura Náhuatl*, Vol. 48, 177-212. <https://www.scielo.org.mx/pdf/ecn/v48/v48a5.pdf>
- EHRENREICH, B. Y ENGLISH, D. (1973). *Witches, Midwives and Nurses. A History of Women Healers*. The Feminist Press.
- ENCICLOPEDIA DE LA LITERATURA EN MÉXICO (2021). *Carmen Leñero*. 10 de septiembre de 2024. <http://www.elem.mx/autor/datos/1561>
- ESCOBAR LACUNZA, G. L. Y OLVERA PORTILLA, U. A. (2018). *Divulgación significativa del patrimonio arqueológico de Tamtoc*, [Tesis de licenciatura, Instituto Nacional de

Antropología e Historia (INAH)].

<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/tesis%3A4662>

FEDERICI, S. (2021). [Traducción S. Touza]. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Tinta Limón. (Trabajo original publicado en 2004).

FEDERICI, S. (2022). [Traducción M. A. Catalán Altuna]. *Brujas, caza de brujas y mujeres*. Tinta Limón. (Trabajo original publicado en 2018).

FERNÁNDEZ, A. (2000). *Dioses Prehispánicos de México*. Panorama.

FERRER, E. (2000). El color entre los pueblos nahuas. *Estudios de Cultura Náhuatl*, Núm. 31, 214-230.

FLORES-NERI, G. J. Y GONZÁLEZ-CARMONA, E. (2018). Proyecto para la mitigación en la generación de residuos sólidos en el Cerro del Murciélagos, Zinacantepec. *Legado de Arquitectura y Diseño*, Núm. 25, enero-junio 2019, 116-127.

FLORES, E. Y MASERA, M. (COORDS.) (2010). *Relatos populares de la Inquisición Novohispana. Rito, magia y otras «supersticiones», siglos XVI-XVIII*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).

FLORESCANO, E. (2016). *¿Cómo se hace un dios? Creación y recreación de los dioses en Mesoamérica*. Taurus.

GARCÍA FERIA, L. M. (2021). *Cuando el tecolote canta... no lo molestes*. Portal comunicación veracruzana. 11 de junio de 2024. <https://elportal.mx/salud-y-ciencia/inecol-ciencia/05/07/2021/cuando-el-tecolote-canta-no-lo-molestes/>

GARCÍA RAMOS, C. (COORD.) (2009). *Nombres indígenas*. Academia Veracruzana de las Lenguas Indígenas.

GARCÍA VÁZQUEZ, J. (2024). “La sed” en A. Pérez (Ed.), *Rocambolesca*, Núm. 02, verano 2024, 59-70. Editorial Anatema.

GARCÍA, G. P. (2013). *Las brujas de San Judas en León*. TravelLeon.Net. 11 de diciembre de 2024. <https://www.travel-leon.net/2011/01/leyendas-las-brujas-de-san-judas-en-len/>

GARIBAY, Á. M. (2005). Vocabulario de las palabras y frases en lengua náhuatl que usa Sahagún en su obra. En Sahagún, fray B. de. *Historia general de las cosas de Nueva España. Tomo IV*. [Edición Á. M. Garibay]. Editorial Porrúa. (Trabajo original publicado en 1956).

GIRARD, R. (1986). (Traducción Y. Freccero). *The Scapegoat*. Johns Hopkins University Press. (Trabajo original publicado en 1982).

GOBIERNO DE MÉXICO (s.f.). CONALITEG. 09 de noviembre de 2024.

<https://libros.conaliteg.gob.mx/>

GOMASIO, K. (s.f.) *Inicio* [página de Facebook].

<https://www.facebook.com/poderoso.kamui?mibextid=ZbWKwL>

GRAN DICCIONARIO NÁHUATL (s.f.). En *Universidad Nacional Autónoma de México*. 13 de junio de 2024. <http://www.gdn.unam.mx>

HARAWAY, D. J. (2019). [Traducción H. Torres]. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Edición consonni. (Trabajo original publicado en 2016).

HEKKING SLOOF, E. Y NÚÑEZ LÓPEZ, R. A. (2020). El maguey, la luna y los ñähñus. *Tlahuizcalli*, Año 6, Núm. 17, 37-47. <https://sites.google.com/site/eaecbpublicaciones/>

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA (INAH) (2020). “Mujer Escarificada”. [Fotografía]. <https://www.facebook.com/share/p/18gu7whe95/>

INSTITUTO NACIONAL PARA EL FEDERALISMO Y EL DESARROLLO MUNICIPAL (INAFED) (2018). *Zinacantepec, municipio Garante del Desarrollo Territorial y los Servicios Públicos*. Gobierno de México. 10 de junio de 2024. <https://www.gob.mx/inafed/articulos/zinacantepec-municipio-garante-del-desarrollo-territorial-y-los-servicios-publicos#:~:text=El%20nombre%20de%20Zinacantepec%20es,a%20cerro%20de%20los%20murci%C3%A9lagos%22>

JIMÉNEZ RUEDA, J. (1946). *Herejías y supersticiones en la Nueva España (Los heterodoxos en México)*. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

KEY, H. Y RITCHIE, M. (1953). *Vocabulario mejicano de la Sierras de Zacapoaxtla, Puebla*. Instituto Lingüístico de Verano y Dirección General de Asuntos Indígenas.

KLUG, P. (2013). *Los Niños Tlaloques*. [Archivo PDF]. <https://paolak.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/10/los-nic3b1os-tlaloques.pdf>

KLUG, P. (2014). *Mometzcopinqui*. [Archivo PDF]. <https://paolak.files.wordpress.com/2014/11/mometzcopinqui.pdf>

KLUG, P. (2017). *Cuentos tejidos I*. [Sin editorial]. (Trabajo original publicado en el 2014).

KLUG, P. (2022). “Itzpapalotl”. [Ilustración]. *Grimorio. Brujas morenas*. [Sin editorial], 144.

KLUG, P. (2022). *Grimorio. Brujas morenas*. [Sin editorial].

KLUG, P. (2024). *Rituales. Brujas morenas*. Editorial Porrúa.

- KLUG, P. (s.f.). *Biografía*. Paola Klug (Bruja Morena). <https://paolak.wordpress.com/biografia/>
- KRAMER, H. Y SPRENGER, J. (2018). [Edición O. Tangir]. *Malleus maleficarum o el martillo de los brujos. El infame libro de la inquisición*. Iberlibro Ediciones. (Trabajo original publicado en 1487).
- LABORATORIO NACIONAL DE MATERIALES ORALES (LANMO) (2024). *Curandera que reza el credo al revés*. Brujería y hechicería en el siglo XVIII en Michoacán. Catálogo Razonado de Expedientes Virreinales. 09 de octubre de 2024. <https://lanmo.unam.mx/brujeriayhechiceria/article.php?id=7&cat=expedientes>
- LABORATORIO NACIONAL DE MATERIALES ORALES (LANMO) (2024). *Juana de Jáuregui: borracha, satírica, pleitista y hechicera*. Brujería y hechicería en el siglo XVIII en Michoacán. Catálogo Razonado de Expedientes Virreinales. 26 de noviembre de 2024. <https://lanmo.unam.mx/brujeriayhechiceria/article.php?id=18&cat=expedientes>
- LAFUENTE, H., SCHULZ, P. Y VALDÉS, C. (DIRECTORES) (1995). *Leyendas de América: El Trauco*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kHS2btkKgcY&t=508s>
- LEÑERO, C. (2012). *Monstruos mexicanos. Alas y raíces*.
- LEÑERO, C. (2019). *Monstruos mexicanos. Alas y raíces*. [Archivo PDF]. (Trabajo original publicado en 2012). <https://alasyraices.gob.mx/ebooks/MONSTRUOSMEXICANOS.pdf>
- LEÓN-PORTILLA, M. (2016). *Mitos prehispánicos*. Universidad Autónoma de México (UNAM).
- LIMA, G. (2023). “Tlahuelpuchi” en *Microfilmes de terror*, 20-21. La Tinta Del Silencio.
- LoLo, M. (2020). *Milka LoLo at Cactus Gallery*. Cactus Gallery. 21 de noviembre 2024. <https://cactusgalleryla.com/collections/milka-lolo>
- LoLo, M. (2021). “Mometzcopinqui, los pies de la bruja”. [Pintura]. *Cactus Gallery*. <https://cactusgalleryla.com/collections/all-them-witches-2021/products/mometzcopinqui-los-pies-de-la-bruja-by-artist-milka-lolo?variant=40798569955519>
- LÓPEZ AUSTIN, A. (1967). Cuarenta clases de magos del mundo náhuatl. *Estudios de cultura Náhuatl*, Núm. 7, 87-117.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, K. S. (2020). “Brujas en La Rinconada” en C. F. Rojas Gómez (Comp.), *Relatos y Leyendas de Comonfort*, 61-66. Archivo Histórico Municipal de Comonfort, Guanajuato. https://comonfort.gob.mx/boletines/Relatos_leyendas_comonfort/mobile/index.html#p=6

- LÓPEZ RIDAURA, C. (2017). *La bruja*. Enciclopedia de la literatura en México. 02 de junio de 2023.
<http://www.elem.mx/personaje/datos/1008>
- MACKENZIE ART GALLERY (s.f.). *Indigenous Futurism*. 14 de febrero de 2025.
<https://mackenzie.art/digital-art/learn-about-digital-art/indigenous-futurism/>
- MAGALONI KERPEL, D. (2020). *El Códice Florentino*. Arqueología Mexicana. 7 de noviembre de 2024. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-codice-florentino>
- MATROIANNI, S. (s.f.). *About Us*. Cactus Gallery. 21 de noviembre 2024.
<https://cactusgalleryla.com/pages/about-us>
- MEDRANO DE LUNA, G. (2008). 2. *Creencias populares, supersticiones y fraseología en México*. Biblioteca Virtual Cervantes. 13 de diciembre de 2024.
https://cvc.cervantes.es/lengua/biblioteca_fraseologica/n3_sardelli/medrano.htm
- MOLINA, A. DE (1970). [Estudio preliminar M. León-Portilla]. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*. Porrúa. (Trabajo original publicado en 1555).
- MORENO-GARCÍA, S. (2020). *Certain Dark Things*. Tor Nightfire.
- MURA, G. A. (2008). 4. *Creencias populares, supersticiones y fraseología en Cerdeña (Italia)*. Biblioteca Virtual Cervantes. 13 de diciembre de 2024.
https://cvc.cervantes.es/lengua/biblioteca_fraseologica/n3_sardelli/mura.htm#np1n
- NÁHUATL. EL IDIOMA DE MÉXICO (2017). *Las piernas y pies en náhuatl*. 13 de junio de 2024.
<https://nahualt.org.mx/las-piernas-pies-en-nahuatl/>
- NUTINI, H. (1988). *Todos Santos in Rural Tlaxcala. A Syncretic, Expressive, and Symbolic Analysis of the Cult of the Dead*. Princeton University Press.
- NUTINI, H. Y ROBERTS, J. (1993). *Bloodsucking Witchcraft. An Epistemological Study of Anthropomorphic Supernaturalism in Rural Tlaxcala*. The University of Arizona Press.
- OCAMPO LÓPEZ, J. (1996). “Francisco el Hombre” en *Leyendas populares colombianas*. Plaza & James, 330-332.
- OLIVIER, G. (2004). [Traducción T. Sule]. *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*. Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1997).
- ORTEGA, J. (2021a). *MOMETZCOPINQUI*. Behance. 23 de noviembre de 2024.
<https://www.behance.net/gallery/129838751/MOMETZCOPINQUI>

- ORTEGA, J. [Un poco de algo - Fotografía]. (19 de agosto de 2021b). *Mometzcopinqui fue la primer leyenda que comencé a investigar y la que dio paso para hacer toda la serie. Mometzcopinqui*. [Publicación de estado]. Facebook. https://fb.watch/w0UXTydt_G/
- OSEGUEDA, R. (2022). *El ocote, el árbol con el que prendemos el anafre*. México desconocido. 18 de noviembre 2024. <https://www.mexicodesconocido.com.mx/el-ocote-el-arbol-con-el-que-prendemos-el-anafre.html>
- QUINTANILLA MARTÍNEZ, P. (21 de agosto de 2016). *Huitlacoche, trufa mexicana*. Vía Orgánica. 13 de junio de 2024. <https://viaorganica.org/huitlacoche-caviar-azteca/>
- QUINTERO SERNA, J. (2023). *Francisco el Hombre y su acordeón: leyenda de raíz guajira*. El Colombiano. 09 de octubre de 2024. <https://www.elcolombiano.com/entretenimiento/turismo/historia-de-francisco-el-hombre-contada-en-la-ruta-de-vallenato-en-la-baja-guajira-turismo-HG22177110>
- RAMÍREZ, T. (15 de noviembre de 2018a). “La bruja zopilote” (Nº. 26) [Episodio de podcast]. En *El baúl de las leyendas*. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/7Llcsb7x4Lgjwoo4upL5fy?si=56354b5ac2bd4b78>
- RAMÍREZ, T. (Anfitrón). (4 de febrero de 2018b). El Leyendero ‘Brujas’ (Nº 16) [Episodio de Podcast]. En *El baúl de las leyendas*. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/0UAWX0rpR7zpl1wVstyItx?si=6c94ae8545bd4dac>
- REA, D. (2015). *Nadie les pidió perdón. Historias de impunidad y resistencia*. Ediciones Urano.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Real Academia Española*, 23^a ed. [versión 23.7 en línea]. 30 de septiembre de 2024. <https://dle.rae.es>
- REYES NOLASCO, J. (2011). *Leyendas de Veracruz*. Turismo en Veracruz. 23 de noviembre de 2024. <https://www.turismoenveracruz.mx/2011/02/leyendas-de-veracruz-la-bruja-de-la-huasteca/>
- RIVERA DOMÍNGUEZ, L. (2000). La bruja Mometzcopinqui, reina de la noche. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Núm. 22, julio-diciembre de 2000, 53-94.
- ROJAS, C. F. [Metro News]. (19 de noviembre de 2021). *En *COMONFORT*: La Leyenda de la Bruja de Virela. El historiador *Lic. Carlos Francisco Rojas*, nos narra con su muy*. [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/watch/?v=1232686143877416>

- RUIZ TRESGALLO, S. (2011). *De-Witching the Female America: The Figure of the Sorceress in the Representation of America* [Tesis doctoral, Universidad de Pensilvania]. https://etda.libraries.psu.edu/files/final_submissions/5865
- RUIZ TRESGALLO, S. (2022). Brujas y memoria histórica: una perspectiva feminista. *Pensamiento Feminista*, Núm. 1, 8-14.
- RUIZ TRESGALLO, S. (2023). Voces silenciadas por la historia: la mujer en la lengua del barroco americano. En C. Company (Ed.), *Hablar y vivir en América. Siglos XVI-XIX*. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y El Colegio Nacional, 259-295.
- SAHAGÚN, B. DE (2011). [Edición J. C. Temprano]. *Historia general de las cosas de la Nueva España, I*. App Editorial. (Trabajo original publicado ca. 1540-1585).
- SAHAGÚN, B. DE (2011). [Edición J. C. Temprano]. *Historia general de las cosas de la Nueva España, II*. App Editorial. (Trabajo original publicado ca. 1540-1585).
- SANTAMARÍA, F. J. (1942). *Diccionario general de americanismos, Tomo III*. Editorial Pedro Robredo.
- SARDELLI, M. A. (2008). 3. *Creencias populares, supersticiones y fraseología en Italia*. Biblioteca Virtual Cervantes. 13 de diciembre de 2024. https://cvc.cervantes.es/lengua/biblioteca_fraseologica/n3_sardelli/sardelli.htm
- SEGATO, R. (2012). *El femigenocidio, ¿De qué se trata?* Fundación Iberoamericana para el desarrollo. 06 de febrero de 2025. <http://www.fundacionfide.org/comunicacion/noticias/archivo/81564.html>
- SEGATO, R. L. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Tinta Limón. (Trabajo original publicado en 2006).
- SERNA, J. DE LA (1892). *Manual de ministros de indios para el conocimiento de sus idolatrías y extirpación de ellas*. México. Imprenta del Museo Nacional. (Trabajo original publicado en 1656). [Archivo PDF]. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/6632>
- SERVICIO DE INFORMACIÓN AGROALIMENTARIA Y PESQUERA (2017). *Rumiantes: los que sí clasifican*. Gobierno de México. 11 de noviembre de 2024. <https://www.gob.mx/siap/articulos/rumiantes-los-que-si-clasifican>
- SIL INTERNATIONAL (s.f.). *Confusión en el uso del nombre Huasteco*. 12 de junio de 2024. <https://mexico.sil.org/es/publicaciones/confusion-de-nomenclatura/confusion->

huasteco#:~:text=La%20etimolog%C3%ADa%20de%20%E2%80%9Chuasteco%E2%80%9D%20y%20%E2%80%9Cla%20Huasteca%E2%80%9D&text=Huax%2Dtlan%20significa%20'lugar%20de,regla%20general%2C%20huax%2Dtecos

SILVER, C. G. (1999). *Strange and Secret Peoples. Fairies and Victorian Consciousness*. Oxford University Press.

SIMEÓN, R. (1992). [Traducción J. O. de Coll]. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana redactado según los documentos impresos y manuscritos más auténticos y precedido de una introducción*. Siglo veintiuno editores. (Trabajo original publicado en 1885).

SOLARES, B. (2007). *Madre terrible. La diosa en la religión del México antiguo*. Anthropos.

STARHAWK. (1997). *Dreaming the Dark: Magic Sex and Politics*. Boston Beacon Press. (Trabajo original publicado en 1982).

SUGIYAMA, S. (1998). “Maguey Bloodletting Ritual” [Ilustración]. En K. Berrin (Ed.), *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacan*. University of Washington Press, 119.

SZOBLIK, K. (2008). La *Ahuiani*, ¿flor preciosa o mensajera del diablo? La visión de las ‘Ahuianime’ en las fuentes indígenas y cristianas. *Itinerarios*, Núm. 8, 197-214.

TAPIA, J. (2020). *Mitología inca. El pilar del mundo*. Plutón Ediciones.

TENA, R. (2012). *La religión mexica*. Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

TORRES, C. (2021). *Brujas, radicales, feministas: así era W.I.T.C.H, el grupo activista que revolucionó los 70.* El Español. 21 de enero de 2025.
https://www.elespanol.com/mujer/actualidad/20211207/brujas-radicales-feministas-witch-grupo-activista-revoluciono/631437452_0.html

TRÍO CANTORES DEL ALBA: TEMA. (28 de abril de 2019). *La Bruja de la Huasteca*. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=fRcRjcMbSHo>

TUGGY TURNER, D. H. (1991). *Lección 4*. Summer Institute of Linguistics (SIL). 29 de octubre de 2024. https://scholars.sil.org/david_h_tuggy/es/publicaciones/nahuatl_lecciones/4

TZIBTAH, B. (2014). “Mometzcopinqui”. [Ilustración]. *Paola Klug & Bruja Morena*.
<https://paolak.files.wordpress.com/2014/11/mometzcopinqui.pdf>

TZIBTAH, B. [@balamtzibtah]. (s.f.a). *Inicio* [página de Instagram]. Instagram. 6 de junio de 2024.
<https://www.instagram.com/balamtzibtah/>

- TZIBTAH, B. [Balam Tzibtah]. (s.f.b). *Inicio* [página de Facebook]. Facebook. 6 de junio de 2024.
<https://www.facebook.com/balamtzibtah/>
- VALADEZ AZÚA, R. *El cuitlacoche. El hongo doméstico de la milpa.* Arqueología Mexicana. 11 de junio de 2024. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-cuitlacoche-el-hongo-domestico-de-la-milpa>
- VALLE MOYA, M. C. (2020). “Las brujas del Angosto” en C. F. Rojas Gómez (Comp.), *Relatos y Leyendas de Comonfort*, 71-75. Archivo Histórico Municipal de Comonfort, Guanajuato. https://comonfort.gob.mx/boletines/Relatos_leyendas_comonfort/mobile/index.html#p=71
- VARGAS, M. (2023). *La creencia de las ‘tlahuelpuchi’, o brujas de Tlaxcala, es resultado de la fusión de culturas. El Sol de Tlaxcala.* 25 de noviembre de 2024. <https://www.elsoldetlaxcala.com.mx/doble-via/la-creencia-de-las-tlahuelpuchi-o-brujas-de-tlaxcala-es-resultado-de-la-fusion-de-culturas-10008892.html>
- VELA, E. (2010). *Jícaras y guajes.* Arqueología mexicana. 11 de junio de 2024. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/jicaras-y-guajes#:~:text=Los%20guajes,-En%20algunas%20regiones&text=En%20el%20M%C3%A9jico%20central%20se,%2C%20pipetas%2C%20coladores%2C%20etc>
- VELA, E. (2018). El rojo. *Arqueología Mexicana*. Edición especial, Núm. 80, 20-45.
- VILLA TANACA, M. L. [elcolegionacionalmx]. (11 de febrero de 2022). *Los genes del huítlacoche.* [Archivo de video]. YouTube. 13 de junio de 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=OMA-HrqUUu8>
- WALKER, B. G. (1988). *The Woman’s Dictionary of Symbols and Sacred Objects.* HarperOne.
- WOOD, S. (s.f.). *Tlahuipochtli.* Online Nahuatl Dictionary. 25 de noviembre de 2024. <https://nahualt.wired-humanities.org/content/tlahuipochtli>
- ZAVALA, M. (2001). Leyendas de la tradición oral del noreste de México. *Revista de Literaturas Populares*, Núm. 1, 25-45.
- ZOLA KRONZEK, A. Y KRONZEK, E. (2010). *The Sorcerer’s Companion: A Guide to the Magical World of Harry Potter [Diccionario del mago. Conoce todas las claves del universo de Harry Potter].* Broadway Books. (Trabajo original publicado en 2001).
- ZUNZUNEGUI, J. M. (2021). *El regreso de Quetzalcóatl. Una historia sagrada de México.* Grijalbo.

