



Primer acercamiento al estudio de la tonadilla escénica en la Nueva España durante el siglo XVIII: Edición de la letra de la tonadilla *a solo*:
*Ya tienes México Grande, sobre la crítica que se hace de las cosas de teatro*¹

REY FERNANDO VERA GARCÍA
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Introducción

La tonadilla escénica fue un género de música teatral breve — desarrollado en España en el siglo XVIII —² que solía presentarse justo después de los sainetes, esto en los entreactos de la comedia grande. Era una composición de arte menor con versos de siete y cinco sílabas, aunque también adoptó el octosílabo. La tonadilla escénica tenía dos funciones dependiendo del número de personajes: cuando actuaban en ellas más de dos, ésta podía relatar una historia popular, de marcado acento costumbrista al modo de sainete, o bien, cuando era entonada por un solo actor que interpelaba al auditorio con algún mensaje en particular, regularmente sobre aspectos de la vida cotidiana, del teatro o de tipos sociales.

¹ El presente trabajo está inscrito en una investigación de mayor aliento titulada *Teatro popular mexicano del siglo XVIII* desarrollada actualmente dentro del Programa de maestría y doctorado de la UNAM y ha sido posible gracias a una beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

² Sobre los antecedentes de la tonadilla, consúltese Rosario Pérez Mora (2008).

La tonadilla escénica — nombre acuñado por José Subirá (1928) y con el que toda la crítica concuerda hasta ahora — era ante todo una composición musical en la que la parte literaria quedaba relegada a segundo plano.³ Constaba de tres partes: entable, coplas y seguidillas. La primera de ellas funcionaba como introducción y podía ser una parte netamente musical, recitada o bien cantada por un personaje que, a modo de narrador, daba cuenta somera del tema de la obra, introduciendo personajes o señalando algún otro aspecto; las coplas correspondían al desarrollo y conclusión de la pieza; finalmente, las seguidillas eran la parte final cantada y bailada que no necesariamente debía guardar relación con el resto de la pieza. No se respetaba de manera rigurosa esta disposición e incluso podían aparecer otras partes correspondientes a bailes, recitados o canciones. Los asuntos tratados eran los de personas comunes o tipos fácilmente reconocibles, por lo que el lenguaje era coloquial. De la misma manera que otro tipo de teatro breve, la comicidad era una de sus particularidades más sobresalientes. Por el número de actores que cantaban en escena, las tonadillas fueron de uno (llamadas *a solo*), dos, tres y cuatro, aunque pudieron haber existido más personajes en la nómina de la obra y por lo tanto llegar a existir tonadillas a nueve o más si era necesario.

Según demostró Begoña Lolo (2008), hacia la segunda mitad del siglo xvii, la tonadilla escénica se había modificado radicalmente, pasando de ser una pieza de teatro musical breve a convertirse en una obra en un solo acto con música, baile, recitado y decorados que demandaba su propio espacio en los coliseos. El cambio se debió sobre todo al influjo de los espectáculos de gran formato como la zarzuela, pero sobre todo por la opereta italiana que, luego de la suspensión del edicto real de 1777 que la prohibía, fue uno de los géneros más representados en los coliseos madrileños, lo cual obligó al resto de teatros a utilizar la tonadilla como una estrategia para ganar público. A esta situación debió

³ Acerca de la instrumentación consúltese Joaquín Díaz (2008).

sumarse el hecho de que hacia 1780 en Madrid se habían dejado de montar entremeses, por lo que el espacio de todo el entreacto fue ocupado por la tonadilla. De este modo, concluye Begoña Lolo, no es de extrañar que los compositores aumentaran la extensión y la espectacularidad de la tonadilla, “con el fin de cumplimentar el tiempo de descanso que les había sido adjudicado en exclusiva y que su estilo y carácter variase al hilo de las nuevas modas que la ópera italiana había introducido, modificaciones que respondían a la necesidad de seguir buscando el favor del público en momentos de gran competencia” (2008: 44-46).

Esta situación hizo que la tonadilla estuviera emparentada casi desde su nacimiento con el sainete, pues no sólo ambos géneros compartieron el espacio del entreacto sino que llegaron a formar una mancuerna bastante compleja, al grado de representar en el imaginario del público la misma cosa, pues

los recursos, temáticas, estructuras formales, danzas, instrumentación, finalidad, carácter, etc., eran exactamente los mismos, lo que variaba era la forma en que se utilizaba cada género y sobre todo la organización interna. En el caso de los sainetes la música era utilizada de forma incidental y por lo tanto se iba aplicando en cada ocasión según la necesidad del argumento abordado e intencionalidad del autor [...] No hay que olvidar que en el sainete primaba el texto sobre la música, a la inversa de lo que sucedía en las tonadillas, las primeras eran obras de teatro a las que se ponía algún número de música en ocasiones, mientras que las segundas eran obras de música que utilizaban un argumento teatral. Por eso en las tonadillas independizadas la utilización de la música respondía a un plan prefijado y determinado por el compositor, el cual escribía una obra con una estructura formal basándose en un argumento teatral habitualmente de escasa factura literaria, pero que le permitía mostrar una gran riqueza y variedad de formas desde el punto de vista musical, particularidad que difícilmente podía realizar en obras de gran formato como óperas o zarzuelas más condicionadas por las convenciones formales (Lolo, 2008: 61-62).

El crecimiento del género de la tonadilla fue tal, que pronto se exportó a todos los confines del reino español. Se puede presumir que a la Nueva España llegaron tonadillas a partir de la segunda mitad del XVIII. Desde 1786 se observa un especial interés de los asentistas⁴ por representar tonadillas tanto “independizadas”, por llamarlas de algún modo, como las más tradicionales (*a solo*). Según consta tanto en las hojas de avalúos como en los programas conservados del Coliseo de México, el teatro musical breve, designado de manera genérica como “pequeñas”, o bien, bajo la categoría un tanto más vaga de “piezas cantadas”, tenía una buena presencia y aceptación por parte del público. Por la cantidad de obras musicales, particularmente las piezas cantadas, nos es permitido creer que la tonadilla era el sustento principal de las jornadas teatrales y por consiguiente lo que más ganancia generaba a los asentistas. Otro detalle interesante es que, a diferencia de la gran comedia, la tonadilla siempre estaba actualizada en relación con los estrenos de Madrid. Entre una obra nueva de los coliseos del Príncipe o de la Cruz y su posterior montaje en el Nuevo Coliseo de México mediaban uno o dos años, lo cual para la época era un tiempo breve. Muchas tonadillas escénicas fueron puestas en los listados de “pequeñas”, lo cual no necesariamente alude a su extensión sino a su función de entreacto y a la relación de inferioridad que guardaban con la comedia grande.

Para 1778 los sainetes, tonadillas y seguidillas montadas en el Coliseo de México pertenecían en su mayoría a obras de origen peninsular. Enrique de Olavarría y Ferrari señala algunos títulos:

⁴ Se le llamaba asentista a cualquier persona que tuviera alguna relación comercial con el gobierno. En el caso del Coliseo de México, el asentista era aquella persona que arrendaba el edificio del teatro y se encargaba de su funcionamiento. El asentista acondicionaba el teatro para su óptimo funcionamiento, programaba la cartelera anual, contrataba a las compañías de actores y orquestas de música, producía los montajes, dirigía las comedias y, algunas veces, si era competente para ello, escribía sus propias obras que incluían bailes y comedias.

Entre los sainetes en boga figuraban: *La máscara*, *El Abate hablador*, *El arcabuceado*, *El maestro de cantar*, *La Puerta del Sol*, *Los payos simples*, *El payo y la novia*, *El niño bobo*, *La tostonera*, *El paje a la greca*, *El petimetre afectado*, *La besuguera*, *La viuda*, *El marido celoso*, *Las majas celosas*, *El tecolote* y *Una tía y dos sobrinas*. En el repertorio de tonadillas, constan: *El amor buscón*, *La confusa turbada*, *Los mosqueteritos*, *El lance del ensayo*, *México adorado*, *El cuento del viejo*, *El emporio del Orbe*, *Atención, señores*, *Lo que pasa en los Cortejos*, *La maja naranjera*, *El amor de los hombres*, *Madrid de mi vida*, *Buenas noches, amado Coliseo*, *Viendo mis queriditos*, *Apoderación de las modas*, *La solterita* y *Paisanitos graciosos*. Del catálogo de seguidillas más en uso, extraigo los siguientes títulos: *Un majo de chupete*, *El mar proceloso*, *A dónde vais, suspiros*, *La dicha de que gozo*, *Cuando un amante adora*, *Queridos mosqueteros*, *A la fuente*, *Narciso*, *Aquí caigo rendida*, *No sé como me atrevo*, *Mi muerte con tu ausencia*, *Oh qué terrible pena*, *Estaba yo una noche*, *Ay de aquel que cautiva*, *Tengo una quinterilla*, *Pajarillos que en los campos*, *El dueño que yo adoro* y *Los dos son un fuego* (Olavarría, 1895: 39).

Algunos de los títulos señalados por Olavarría son en realidad sainetes. Esto se explica por la similitud que la tonadilla tenía con el género puesto en boga por Ramón de la Cruz.⁵ En los años posteriores muchos de los títulos puestos como sainetes por Olavarría aparecen en la listas de tonadillas y viceversa. Lo que sí parece haber sido un género distinto fue la seguidilla, pues estos poemas se cantaban invariablemente al final de uno u otro género y muchas veces no guardaban ningún tipo de relación con los temas de las obras.

Así pues, de los más de dos mil ejemplares (entre comedias y piezas breves, sin incluir partituras) con los que contaba el Coliseo de México en 1786, cerca de la mitad correspondía a teatro de género breve y esto sin incluir las “sacas de comedia” o partes sueltas de comedias que se cantaban o representaban en las pau-

⁵ Sobre la importancia que tuvo Ramón de la Cruz en la difusión y auge del sainete durante el siglo XVIII son sobradamente acertadas las ideas de Josep Maria Sala Valldau, particularmente aquellas vertidas en su libro *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La mueca de Talía* (1994).

sas a modo de entreactos y que tenían una función independiente. De este tipo de teatro no es posible saber cuáles eran tonadillas, seguidillas, entremeses y sainetes, pues para la fecha los términos eran intercambiables y su función era bastante similar, y de cualquier forma no se especifica en la lista. Pese a esto, la practicidad del copista que tomaba cuenta del inventario, dejó noticia de al menos tres títulos que sabemos que funcionaron como tonadillas escénicas. Se trata de *Juanito y Juanita*, *Iztacalco* y *El indio mizteco*. Sobre el primero no cabe mayor duda de que se trata del sainete de Ramón de la Cruz compuesto hacia 1778, impreso en Madrid en 1791 y que seguramente fue musicalizado; sobre el que, por cierto, pesó una prohibición en su totalidad a partir de 1799 (AGN Inquisición, vol. 1281, exp. 7, foja 26r).⁶

En el caso de los dos títulos restantes son de auténtico cuño novohispano y forman parte de la gran revolución del género lírico breve que hacia la mitad del siglo XVIII marcó todo el terreno del teatro hecho en nuestro territorio. El texto de *El indio mizteco* no ha sido aún localizado, pero no sería extraño que se tratara de una tonadilla, pues es semejante a otros títulos que en efecto lo fueron como *Los indios cantores* o *El casamiento de los indios*⁷ y que formaban parte siempre del mismo número. Por su parte, *Iztacalco* es el apócope de la tonadilla *El paseo por Iztacalco*, recientemente editada como manifestación de teatro conventual (cf. Sten y Gutiérrez, 2007). Hay razones de peso para creer que el documento editado por María Sten y Raquel Gutiérrez Estupiñán sea en realidad una versión adaptada para teatro conventual de una obra popular (hoy perdida) representada en el Coliseo de México hacia 1786. La primera sospecha de que se trató originalmente de una tonadilla es que en los avalúos del Coliseo tanto del año de 1786 como

⁶ Cf. Alejandro Ortiz Bulle-Goyri (2011).

⁷ En otro sitio, he editado esta obra como una mojiganga que después llegó al repertorio de teatro para muñecos (cf. Vera García, 2015).

de 1787 el mismo título forma parte de las listas correspondientes a *pitipiezas*⁸ y tonadillas (AHINAH, Colegio de San Gregorio, vol. 153, rollo 17). La otra sospecha, también advertida por las editoras contemporáneas, es el elemento musical presente en la obra. En efecto, los personajes hacen alusión a música y baile, que seguramente estaban presentes en su versión de coliseo (Sten y Gutiérrez, 2007: 63). Finalmente, en cuanto a la estructura, se conservan dos de las tres partes de una tonadilla, correspondientes al entable y las coplas. Falta la seguidilla final, pero dado el último de los diálogos, dicho por el personaje de El Payo, es evidente que la tuvo: “El final del coloquio parece indicar que era el preludio para otra obra, pues El Payo dice que va a hacer un ‘juguete’, para quitar la mala impresión que su ‘tosco entendimiento’ haya podido causar a las monjas” (Sten y Gutiérrez, 2007: 57).

Por su parte, el avalúo de libretos correspondiente a 1787 demuestra que el Coliseo de México poseía más libretos y hojas sueltas de teatro musical breve que de grandes comedias. De los casi dos mil libretos sólo alrededor de medio millar correspondían a comedias. Incluido en este porcentaje están también la zarzuela titulada *Las Segadoras de Vallecas* (1768) —considerada la primera zarzuela plenamente castiza, con música de Antonio Rodríguez de Hita y libreto de Ramón de la Cruz— y una ópera titulada *San Estacio o la dicha en el precipicio*, de autor hasta ahora desconocido. Hay también once bailes escénicos y varias docenas de partituras de música de las que destacan seis sinfonías de Gaetano Brunetti y otras seis más de un autor francés de nombre Valmalder. Así pues, el mayor porcentaje lo tienen las tonadillas, sainetes y seguidillas que suman entre todas alrededor de mil quinientos títulos. No obstante, de éstos, varios aparecen repetidos. Como ya lo indicamos, debido a la plasticidad del género es

⁸ Galicismo de *petite pièce*, género de la tradición teatral francesa consistente en una pieza breve en un solo acto de carácter cómico. Su homólogo hispánico sería el sainete de Ramón de la Cruz. Al respecto es muy ilustrativo el capítulo de Nathalie Bittoun-Debruyne “De otras lenguas y otras risas” (2008: 594-626).

posible que los títulos estuvieran adaptados para funcionar unas veces como sainete y otras como tonadilla.

La mayor parte de las tonadillas son de origen peninsular, aunque hay títulos que nos hacen creer fueron escritos en el territorio de la Nueva España como es el caso de *Las chichiguas*, *La chocolatera*, el ya referido *Paseo de Iztacalco*, *El majo embozado o el Tecolote*, *México Corte del alma*, *México del alma*. También existen otros títulos que aunque de origen peninsular, debieron haber sido ejecutados tomando necesariamente en cuenta al público criollo y mestizo que asistía al Coliseo, pues su título nos hace creer que implicaban cierta interacción: es el caso de piezas como *Mosqueteritos amados*, *Escúchenme, señores, la tonadilla*, *Un juguete, caballeros*, *Mis mosqueteros*, *Mis caballeros*, *Mosqueteritos del alma mía*, *Supuesto que ya me toca*, *Esta tarde, señores*, *No será ya, señores, yo cosa extraña*, *Mosqueteros de mi vida*, *Aquí mosqueteros míos*, *Aquí tenéis mosqueteros*, *Mosquiteros, hablemos claro*, *Atención patio*, *Mis queriditos míos*, *Atención todito el mundo*, *Señores señores*, *Amados míos*.

La cartelera de 1790 especifica los siguientes títulos como tonadillas: *El cuento de la verdad*, *El feliz hallazgo de la tirana*, *La corrección de vicio*, *Mosqueteritos amados*, *Silencio tengan*, *La malicia popular*, *El tribunal de las quejas*, *La queja de los mosqueteros*, *La rueda de la fortuna*, *La indeterminable*, *La peregrina viajante*, *Allá va, mosqueteros*, *Los esclavos del mundo*, *El amor propio de la nación*, *La peregrina adivina*, *Los trajes*, *Qué letargo inhumano*, *Los preocupados*, *La nieta de Lucía*, *La petimetra hipócrita*, *Las gracias de las andaluzas*, *Gustosa a vuestras plantas*, *La dama [...]*, *La insurrección*, *Las cosas del pueblo*, *El pronóstico*, *Elena de mis confusiones*, *El per[r]o*, *Qué maldita vida*, *Las quejas contra el amor*, *Caballerito*, *El peluquero*, *La simplicita*, *¡Señores!*, *El pajarito*, *El feliz hallazgo*, *La España antigua*, *Los quejosos*, *Los frenos trocados*, *Silencio tengan*, *La cortesana pastora*, *La jardinera*, *Tengan silencio todos*, *La anatomía* (AHINAH, Colegio de San Gregorio, vol. 151, rollo 10).

Durante este año, la figura del indio estuvo ausente; sin embargo, se mantuvieron los títulos de obras en las que el cantante debió dirigirse al público local, y además, como era de esperarse,

hubo títulos de tendencia didáctica, propia del neoclásico: *La corrección del vicio*, *La malicia popular*, *La insurrección*. Vale mencionar que la mayoría de estas tonadillas eran “nuevas”, musicalizadas por los más afamados músicos de su época y montadas, por consiguiente, muy a menudo en los coliseos de la capital de la metrópoli; sirvan de ejemplo los siguientes títulos: *El cuento de la verdad* fue compuesta en 1786 con música de Jacinto Valledor; *¡Qué letargo inhumano!* (1780), *El tribunal de las quejas* y *La peregrina adivina* (1782), *La España antigua* y *La anatomía* (1784), *Los preocupados* (1786), *El pronóstico (s/f)*, todas tonadillas a solo musicalizadas por Blas de Laserna; *La peregrina viajante* (1776) y *Los esclavos del mundo*, *La petimetra hipócrita* (1781), con música de Pablo Esteve; *La cortesana pastora*, cantada en el coliseo del Príncipe en 1784.⁹

Durante el mes de agosto de 1791, se representaron los siguientes títulos de “piezas pequeñas”: La tonadilla sin fecha y con música de Blas de Laserna *Los porfiados*; el entremés, probablemente musicalizado, *Zancajo y Chinela*, obra de Sebastián de Villaviciosa y que en territorio novohispano gozó de gran popularidad al grado de figurar en el repertorio de maromeros y compañías de muñecos;¹⁰ las tonadillas *Las modas*, *Las cortesías*, *El casamiento de los indios*, *Los indios cantores*; los sainetes *La manta*, *El valiente arrepentido*, *El almacén de novias*, *Los Butibambas*; *La Dido* y *El Crispín*, obras que podrían ser sacadas de otras piezas mayores, a saber *Dido abandonada*, de Vicente Rodríguez de Arellano y el melólogo *El Crispín*; por último, se montó la folla basada en pasajes de *El francés en Londres* y *La máquina de Gar[...]*. Durante ese mismo mes, se representaron las siguientes “piezas cantadas”, es decir estrictamente tonadillas escénicas: *El que vive apartado*, *Los pareceres opuestos*, *Dí, sirena engañosa*, *El objeto que adoro*, *Oficial, maja y tuno*, *Los cortejos*, *Una hermosa mañana*, *La aguardientera* y

⁹ El interesado en la tonadilla escénica española debe consultar los monumentales trabajos que a lo largo de su vida realizó el musicólogo José Subirá Puig (1882-1980). Será también enriquecedor revisar los numerosos trabajos de la doctora Aurèlia Pessarrodona Pérez. Asimismo, conviene consultar Núñez (2008).

¹⁰ Sobre esto véase Vera García (2013).

volante, El estío, La llavecita, Todo cuanto se emprende, El abate hablador, La peregrina adivina, La maja constante, Pesares y tormentos, Los cortejos venidos, Viendo, mis queriditos, La dama desengañada, Cuando la aurora viene, Las mañas de una casada, La España antigua, La calcetera, Entre congojas y ansias, Los amantes desconfiados, Desengaños de quejosos, ¡Ay, mosqueteros!, Aleve, ingrato dueño, El enemigo de las mujeres, El azote en la disculpa, Una hermosa mañana, El desdén, Los usías, Los avaros y La maja constante (AHINAH, Colegio de San Gregorio, vol. 151, rollo 10).

De nueva cuenta, las listas de tonadillas del año 1791 nos muestran que, en materia de espectáculos escénicos, el Coliseo de México estaba al día con las piezas más gustadas en Madrid. Además de esto, la revisión de los títulos supondría un gusto exclusivo por temas castizos, pero debe tenerse en cuenta que en la ejecución de las piezas debió existir una notable diferencia. Además, no debe restarse importancia a que vuelven a aparecer figuras propias del territorio como fue el caso de los indios. En efecto, aunque la gran mayoría de títulos corresponden sobre todo a piezas madrileñas, hay un buen número de obras que no se han podido localizar aún y que no sería extraño fueran propiamente novohispanas, ya fuese por auténtica factura o por adaptación local como fue el caso de *Zancajo y Chinela* que en 1805 aún circulaba por el territorio con notables variantes en relación con su original peninsular de 1663. Otro detalle interesante es la confirmación de la mutabilidad de los géneros breves, que podían compartir la función del entreacto, como fue el caso de las "sacas" *La Dido* y *El Crispín* utilizadas al parecer como sainetes y sin duda con un acompañamiento musical.

Para el año de 1792, se representaron cerca de tres centenares de "piezas pequeñas" con música (tonadillas, bailes escénicos, entremeses y sainetes), de las cuales sabemos con toda seguridad que al menos noventa son tonadillas escénicas. Los títulos son los siguientes (AHINAH, Colegio de San Gregorio, vol. 151, rollo 16):¹¹

¹¹ La información básica de estas obras fue tomada de Faustino Nuñez (2008).

Título	Año	Tipo de tonadilla
<i>Los indios cantores</i>	ca. 1786	Desconocido
<i>El casamiento de los indios</i>	ca. 1786	Posteriormente reconocida como mojiganga. Tonadilla a 9
<i>La sombra chinesca</i>	1791	Desconocido
<i>El poeta</i>	1791	Tonadilla a dúo
<i>La anatomía</i>	1784	Tonadilla a solo
<i>Los celos infundados</i>	1786	Desconocido
<i>El enemigo de las mujeres</i>	1790	A dúo
<i>El abate enamorado...</i>	Sin fecha. Vigente aún en 1815 (<i>Diario Noticioso</i> No. 6 del 5 al 7 de agosto de 1815)	A dúo
<i>La burladora burlada</i>	1786	Tonadilla a tres
<i>La criada sirvienta y barbero</i>	1777	Tonadilla a dúo
<i>La astucia del amigo</i>	Sin fecha	Tonadilla a tres
<i>La mujer insufrible</i>	1786	A dúo
<i>El trueque de los amantes</i>	Sin fecha	Tonadilla a cuatro
<i>La mexicana astróloga</i>	Desconocido	Desconocido
<i>El viajante</i>	Sin fecha	Tonadilla a dúo
<i>La peregrina viajante</i>	1776	A solo
<i>La venida del novio</i>	1787	A dúo
<i>El cotejo de los tiempos</i>	1790	A solo
<i>La dama desengañada</i>	1786	A dúo.
<i>Los pareceres opuestos</i>	1786	A dúo
<i>La mujer disfrazada</i>	1777	A dúo
<i>El novio simple</i>	1781	A tres
<i>El amor propio de las naciones</i>	ca. 1787	Desconocido
<i>El encuentro nocturno (El galanteo nocturno)</i>	1788	A tres
<i>Los caracteres opuestos</i>	1786	A dúo

<i>La boda del criado...</i>	1788	A dúo
<i>El desdén</i>	Sin fecha	A dúo
<i>Pastor y pastora</i>	1763	Tonadilla a dúo
<i>La irónica</i>	Sin fecha	A solo
<i>Los esclavos del mundo</i>	1781	A solo
<i>El tutor y la pupila</i>	1790	A tres
<i>La costurera</i>	Sin fecha	A solo
<i>Yo vine a vuestras plantas</i>	Sin fecha	A solo
<i>Los porfiados</i>	Sin fecha	Tonadilla general
<i>La jardinera</i>	1776	Desconocido
<i>El chasco del perro</i>	1769	A tres
<i>El mundo al revés</i>	ca. 1797	A tres
<i>La maja constante</i>	Sin fecha.	A solo
<i>Muchas trampas descubiertas</i>	Desconocido	Desconocido
<i>Soy Pachita, señores</i>	Desconocido	Desconocido
<i>La quinta parte de los gitanos</i>	Desconocido	Desconocido
<i>México, ¡que dichosa [corte]!</i>	Desconocido	Desconocido
<i>El hermano conventico</i>	Sin fecha	A dúo
<i>La frutera</i>	1775	A seis
<i>El paje escritor</i>	1786	A dúo
<i>La crítica del teatro</i>	ca. 1784	A solo
<i>El hidalgo lugareño</i>	Sin fecha	A dúo
<i>Los duendes</i>	1791	A dúo
<i>Oficial, maja y tuno</i>	Sin fecha	A tres
<i>Los preocupados (El sistema de los preocupados)</i>	1786	A solo
<i>La simplicita</i>	1786	A solo
<i>El encuentro del pastor</i>	Sin fecha	A tres
<i>Yo viene a vuestras plantas</i>	Sin fecha	A solo
<i>El enfermo burlado [por el practicante]</i>	1783	A tres

<i>Confusa, turbada (Admirada, confusa y pasmada)</i>	Sin fecha	A solo
<i>Las casualidades</i>	1783	A solo
<i>Los caracteres opuestos (Los pareceres opuestos)</i>	1791	a Duo
<i>El viudo y las criadas</i>	Sin fecha	A tres
<i>El pastor malicioso</i>	Sin fecha	A tres
<i>La crítica de los boleros</i>	1789	A dúo
<i>El encuentro nocturno. (El galanteo nocturno)</i>	1783	A tres
<i>La recluta</i>	Sin fecha. Vigente aún en 1806 según consta en el <i>Diario de México</i>	Anónimo
<i>La malicia popular</i>	1784	A solo
<i>El trueque de los amantes</i>	Sin fecha	A cuatro
<i>Los enviados del pueblo</i>	1784-1785	A tres
<i>El médico chasqueado</i>	Desconocido. Vigente aún en 1806, según consta en el <i>Diario de México</i>	A tres
<i>La anatomía</i>	1784	A dúo

De este nutrido listado, la mayor parte, que corresponde a obras hechas entre 1786 y 1791, pertenece al prolífico músico navarro Blas de Laserna (1751-1816); el segundo sitio, por cantidad, lo ocupan las tonadillas del barcelonés Pablo Esteve (1730-1794 o 1801), que fueron musicalizadas entre 1776 y 1789. El resto lo ocupan obras de Isidro Laporta, Luis Misón, José Castel, Pedro Felipe Aranaz y Vides y varias otras tonadillas anónimas y de probable autor local tanto en la letra como en la música. Esto último lo sugieren los títulos ya mencionados *El casamiento de indios*, *Los indios cantores* y, ahora también, *La mexicana astróloga* y quizá *Soy Pachita, señores*.

Por los títulos podemos advertir que hubo muy poco en este tipo de teatro musical breve del esperado didactismo moralizante de las políticas ilustradas. Se logra apreciar un marcado

gusto del pueblo por los temas de amor lacrimógeno y *sentimentalón*, de exposición de costumbres y de escarnio social, pero sobre todo temas que daban pie a acciones de naturaleza licenciosa si no es que incluso un tanto lasciva.

En lo que respecta a cuestiones del espectáculo, la mayoría de las obras no exceden los tres personajes, lo que sugeriría un alto grado de responsabilidad de los actores-cantantes para garantizar el éxito de las piezas. Ahora bien, durante el año de 1792, Gerónimo Marani fue el asentista del Coliseo de México. Marani era de origen italiano, proveniente de una familia de gran raigambre en el teatro, estrictamente en la disciplina del ballet. Durante su gestión figuraron ocho actores encargados del canto y trece encargados del baile. Marani fue de los hombres de teatro que mejores noticias tenía sobre las modas europeas, por ello no es extraño que en materia de música teatral breve, haya sido el afamado Blas de Laserna quien ocupase mayor terreno en nuestro territorio (Ramos Smith, 1994).

Para el año de 1793, el Coliseo de México estaba administrado por el mayordomo del Hospital Real de Naturales, José del Rincón, quien tomó la iniciativa de traer a bailarines y cantantes de los coliseos de Madrid, así como de continuar con los bailes escénicos pese a una discusión sobre los beneficios económicos que traían consigo (Olavarría, 1895: 155-165). Sin embargo, de los ocho cantantes del año precedente, la nómina se redujo a 5, mientras que los bailarines fueron 4 miembros de la familia Marani y no parece que se hayan contratado otros. En cuanto a las piezas breves, se representaron durante febrero de ese año los siguientes títulos: las tonadillas *El valiente arrepentido*; los sainetes *El almacén de novias*, *La segunda parte de los abates locos*, *La visita del duelo*, y una folla compuesta por partes líricas de *La casa de posadas*, *Perdona la Enferma*, *Antojos de las preñadas* y *la Avaricia castigada*. En lo que respecta a piezas cantadas, durante ese mismo mes se representaron los siguientes títulos no montados hasta entonces: de Blas de Laserna *El testamento* (1788), *El amo sorprendido* (sin fecha), *Las casualidades* (1783) *La costurera* (sin fecha), *Los duendes* (1791); de Pablo del Moral *El cotejo de los*

tiempos (1790); finalmente de autor no identificado *Cierta amiga mía*, *Los comercios del mundo*, *Las panaderas majas*, *Qué terribles congojas*, *La calcetera*, *El peso*, y una *Despedida de temporada* (AH-NAH Colegio de San Gregorio, vol. 152, rollo 16).

No ha sido posible encontrar registros sobre las temporadas teatrales correspondientes a los años 1794-1804, no obstante podemos asumir que se mantuvo la misma dinámica de repetición de obras anteriores mezclada con algunas piezas novedosas. En cuestión de teatro, el inicio de siglo no será muy distinto que la mitad del XVIII:

Los programas del Coliseo de México eran variados. A veces había una comedia con danzas y canciones en los entreactos; otras se representaba una "folia" [...]. Pocas de esas piezas eran originales. En su mayoría se trataba de obras dadas en España. Gozaban de popularidad los dramaturgos españoles del siglo XVII y especialmente de la segunda mitad del XVIII (Wold, 1970: 96).

Esta continuidad del teatro no revela un estancamiento o decadencia en el gusto del público, sino una acentuación en ciertos componentes probados de los dramas, sobre todo la parte musical. En el teatro de inicios del XIX convivirán las obras de tipo realistas y de costumbres con las obras de magia y las comedias históricas. Para inicios del siglo se ha establecido perfectamente la ópera y la zarzuela en los tablados mexicanos, no por nada el Coliseo de México fue el primer recinto de Norteamérica en dar cabida por primera vez a la ópera (Wold, 1970: 92). No obstante este panorama, el género de música teatral breve siguió siendo lo más consumido por la sociedad novohispana durante la primera década del siglo XIX (e incluso durante buena parte del periodo independiente), prueba de ello es que se incrementó el salario de "cantores y cantarinas" (Wold, 1970: 103-104) y surgieron figuras notables como La Inesilla o Agustina de Montenegro y otras figuras más cuyos nombres no sabemos, pero que tuvieron un grado tal de especialización en el arte del canto interpretativo que incluso formaron carrera en la metrópoli.

Sobre esto es interesante señalar que desde 1788 comenzó a ser visible un flujo constante de actores y actrices entre Nueva España y la metrópoli, hecho que quedó plasmado en una tonadilla a tres de Blas de Laserna titulada *Los cómicos de México o los indios de México*.

Entre 1806 y 1821 la nómina de cantantes del Coliseo de México se mantuvo en una media de 8 por temporada con salarios que iban desde los 250 pesos anuales hasta los 3000 (Ramos Smith, 1994: 242-255). Los géneros líricos tomaban fuerza. En la medida en que crecían las quejas del público ilustrado sobre el comportamiento de las clases populares durante la comedia, crecían en efecto los géneros líricos y espectaculares como la comedia de magia. La tonadilla mantuvo su apacible popularidad, aunque dejó lugar a comedias de mayor factura y conciertos de música, lo mismo que alternó con bailes escénicos y sainetes, sones y fandangos. Ciertamente se mantuvo en el gusto del público, pero hubo mayor dilatación en estrenos de tonadillas nuevas, pues para 1825 seguían en escena obras del siglo anterior. De una primera revisión del *Diario de México* he obtenido los siguientes títulos: El 4 de noviembre de 1805 se representó *La novia astuta* por Dolores Munguía y José Estoracio. Esta obra fue cantada en Madrid por María Pulpillo hacia finales del XVIII. El 8 de noviembre del mismo año se montó la tonadilla general a cuatro *La casa de los locos*, de Blas de Laserna. En 1806 se representaron diversas tonadillas, pero no se mencionaron los títulos, salvo por *Oros son triunfos*, obra madrileña de autor desconocido y la tonadilla a dúo *El majo celoso*, compuesta por Blas de Laserna en 1796. Durante ese año se encargaron de las piezas cantadas Inés García, *La Inesilla*, Dolores Munguía, Andrés Castillo, María Dolores Carpintero. El 30 de mayo de 1810 se representó *El médico chasqueado*. Debemos asumir que la convulsa situación política del territorio durante la primeras décadas del XIX interfirió notablemente con el desarrollo habitual del teatro, de modo que para 1825 sólo se han podido rastrear dos títulos de tonadillas: la anónima *Los pastores enfermos* y *El maestro inglés*, compuesta en 1786 por Blas de Laserna y que llevaba, tomando

en cuenta la situación del territorio mexicano, el irónico subtítulo de *Fin de fiesta*.

Un aspecto bastante llamativo en el estudio de la tonadilla es que siempre estuvo vinculado con los bailes escénicos, pero durante el siglo XIX fue con aquellos que tenían ritmos propios del territorio, tal como lo demuestran los siguientes anuncios:

La comedia. *La viuda generosa*. Las seguidillas por señora Josefa Cárdenas, el *Sonecito de la indita a tres*. (*Diario de México*, 27 de mayo de 1806).

La comedia. *La presumida y la hermosa*. Una tonadilla por la señora Inés García. El sainete de *La vanidad corregida*, por los señores Dolores Carpintero y Andrés del Castillo y un sonecito del país. (*Diario de México*, 15 de junio de 1806).

Esta cercanía de los ritmos mexicanos, o mejor dicho, del “país” en la tonadilla escénica es un elemento que debe tenerse muy presente, pues no se limitó a los montajes del Coliseo Nuevo de México, sino que se dio al interior de piezas madrileñas, tal como lo ha sugerido Faustino Núñez que ha encontrado en tonadillas españolas ritmos mexicanos como el zarambeque y la zapatuya (Núñez, 2008: 232-241). En lo que respecta a nuestro territorio, la tonadilla escénica es de vital importancia para la comprensión de otros géneros musicales como los sones, jarabes y fandangos. A mediados del siglo XX, Vicente T. Mendoza, sin dar muchas pruebas de ello, afirmaba que la tonadilla tuvo una importancia capital para el desarrollo de la música tradicional mexicana, pues dejó un riquísimo tesoro de cantos y bailes españoles que al ser imitados y asimilados produjeron en el transcurso del siglo XIX el núcleo principal de músicas genuinamente mexicanas (Mendoza, 1956: 58-59). Esta misma idea fue retomada por Conrado Gilberto Cabrera Quintero quien escribió: “En la música, el final del Virreinato fue testigo de la aparición de la tonadilla, un género teatral importado de España, principalmente de Cádiz. La tonadilla en sus diversas formas —la caramba, las bendiciones— fue importante ya que de este género derivó princi-

palmente la música mexicana de todo el siglo XIX" (Cabrera Quintero, 2005: 74). Recientemente, las investigaciones de Antonio García de León Griego parecen confirmar, en efecto, que el teatro de periodo virreinal en general, pero particularmente la tonadilla fue el origen de muchos ritmos y bailes del territorio:

En la efervescencia de la época, los antiguos corrales de comedias, que se remontan a los inicios de la vida colonial, se transformaron en coliseos y teatros, a los que llegaron las compañías gaditanas, que habían establecido el circuito de cantarinas, actores y cómicos bufos cuyos itinerarios seguían la ruta Cádiz-La Habana-Nueva Orleans-Veracruz-Puebla-México, trayendo las últimas novedades de Europa y el Caribe: las danzas y chungas andaluzas, los minuets, las contradanzas caribeñas, los puntos y habaneras, el teatro bufo, etcétera. Sus influencias se mezclaron aquí con los *sones de la tierra*, y alimentaron la vieja tradición de la tonadilla escénica, que hasta ahora está encallada en muchos de los estribillos y motivos del son, desde Nuevo México hasta Yucatán. Y es que ya para esa época, Cádiz se había convertido en el eje del comercio español hacia América y en un centro irradiador de las compañías teatrales que viajaban por las principales capitales de la América española, convirtiendo al teatro en un agente mediador entre la cultura popular americana y la tradición "cultura" europea. Así, la tonadilla siguió alimentando las diversiones sociales, que se convirtieron después en "tradicionales", dejando una profunda huella en el folclor (García de León, 2006: 16).

El desarrollo y auge de la tonadilla escénica en nuestro territorio demuestra, por una parte, que el teatro colonial fue mucho más vasto y complejo que la repetición de modelos europeos y, por otra, que ha habido una prolongación del prejuicio ilustrado sobre la calidad del teatro de nuestro país. En el periodo colonial el teatro estuvo a la vanguardia tanto en técnicas de montaje como en obras, y más aún, la mezcla de los ritmos del territorio permitieron montajes auténticos.

La letra de la tonadilla *a solo*: *Ya tienes México Grande, sobre la crítica que se hace de las cosas de teatro*

Parece ser que esta tonadilla pertenece a los últimos años del virreinato, entre 1812 y 1821. Enrique Olavarría y Ferrari afirma que fue una de las piezas con las que Inés García, *La Inesilla*, famosa actriz de la primera década del XIX, cantó al virrey Calleja en una reunión privada celebrada en 1813 (Olavarría, 1895: 1367 y 1886). Sin la intención de querer desmentir al célebre cronista teatral, lo cierto es que la tonadilla pudo haber sido anterior al periodo mencionado. Por ejemplo, en 1786-87, el coliseo de México contaba con tonadillas tituladas de manera similar y que es probable trataran temas muy parecidos: *México, corte del alma, México, qué dichoso* (AHINAH, Colegio de San Gregorio, vol. 153, rollo 17). Cabe también la posibilidad de que aquello que cantara La Inesilla al virrey Calleja para celebrar su reciente triunfo sobre los insurgentes, haya sido una variante que circulara en forma suelta de la tonadilla que ahora presentamos. A esto se añade el hecho de que la crítica de “las cosas de teatro”, pudo ser un tema bastante socorrido en la tradición hispánica de la tonadilla *a solo*, pues, en 1782, Blas de Laserna compuso precisamente una tonadilla *a solo* que lleva el título de *La crítica del teatro*, cuya letra, en cuanto a la intención, es muy similar a la que aquí editamos.¹²

De cualquier forma, lo que deseo destacar es que la pieza es del periodo novohispano. Lo primero que me orilla a considerarla como tal es la referencia que se hace de México aún como una corte: “Y de este modo,/ y de esta suerte,/ será estimado,/ y hallará siempre/ que esta *corte* es/ donde todas las gracias/ se ven patentes”; además de esto, se hace alusión a ritmos bailables

¹² La partitura indica que la tonadilla fue ejecutada con violines, oboes y trompas y que fue cantada por María Pulpillo. El documento original se encuentra en el Fondo Antiguo de la Biblioteca Nacional de España. Se puede acceder al documento a través de la página de la Biblioteca Digital Hispánica, en la siguiente liga: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000106399&page=1>

propios de la época (bolera, seguidillas), así como a los géneros teatrales en boga durante la segunda mitad del siglo XVIII:

unos quiere[n] por lo usía,
otros quieren por lo majo,
otros patético aman,
otros, alegre es su agrado.

Ahora bien, pudo haberse tratado de una obra por encargo, representada durante algunos días en el Coliseo precisamente a raíz de algunas críticas por parte del público, y por ello no trascendió más allá de su estreno, aunque sin duda tuvo cierto éxito, pues sabemos que se hicieron copias. El título con el que ha llegado a nosotros no es exactamente el original, sino la forma en que se le conocía en la época. Dado que se trata de un género musical, las letras de las tonadillas no eran exactamente lo más importante, como sí lo era su música, misma que pudo haber variado. En este caso, la letra de esta tonadilla podría explicarse según dos funciones básicas: “la *propriadamente teatral*, destinada al seguimiento del texto durante las representaciones; y la *extrateatral*, relacionada con una posible afición del público por este género más allá del escenario, hecho que vincula estos libretos con la literatura impresa de raíz popular publicada en forma de pliego suelto” (Pessarrodona Pérez, 2006: 30). Para Nueva España sabemos que estas posibilidades eran realmente un hecho, es decir, los libretos eran copiados en una primera instancia para uso de los actores quienes, después de memorizarlos, muchas veces terminaban vendiéndolos a los aficionados o haciendo sus propias copias para después representarlas con muñecos o en funciones privadas (Olavarría, 1895: 60). También se dio el caso, por supuesto, de que el mismo asentista del Coliseo se dedicara a la venta de ejemplares tanto manuscritos como impresos. Fue ésta una práctica muy común que se extendió y masificó en época independiente con la llegada de la industria de la impresión y la edición.

De acuerdo con los títulos de tonadillas, podemos concluir que muchas de ellas tienen por tema los asuntos mismos del teatro y que eran cantadas con la intención de provocar al público durante la ejecución, haciendo parodia o escarnio de los comportamientos y caracteres tipificados de la sociedad. Precisamente es ésta la intención del texto, más allá de la evidencia de “las cosas de teatro”; es decir, no se trata de una crítica formal, sino de una provocación casi burlesca del comportamiento del auditorio, cuyos dispares gustos hacen muy difícil la labor de los actores y músicos:

Llega a las bancas uno y oye atento
 mil pareceres —entre gustos ciento—,
 el capricho sugiere mil ideas
 que unas son muy lindas y otras son muy feas.
 A donde que gusto vario,
 manifiesta en las gentes lo voltario:
 unos quiere[n] por lo usía,
 otros quieren por lo majo,
 otros patético aman,
 otros, alegre es su agrado.
 Unos, pasos de gorjeo;
 otros, el manejo y garbo;
 unos, fuerte; otros, piano.

En cuanto a las características formales, *Ya tienes México grande* es un ejemplo muy bien logrado de tonadilla escénica. Tiene un entable en el que se expone el tema que tratará la obra y que asumimos debió haber sido cantado, toda vez que existe una acotación inmediata siguiente que indica el cambio a “recitado”; las coplas en las que se desarrolla la “crítica de las cosas del teatro” se ven interrumpidas por dos “boleras”, es decir, por dos periodos de canto y baile escénico; finalmente, la seguidilla da término a la obra, no sin interrumpirse por otra bolera, ensalzando las bondades que la “corte” mexicana tiene para aquel que hubiese decidido dedicarse al teatro.

El manuscrito original se compone de 111 versos de métrica variable (7, 8 y 5 sílabas). Hay indicaciones a lo largo de toda la obra de que muchos de los versos deben repetirse, y en algunos casos la indicación vale en realidad para la estrofa completa. No obstante, al revisar la disposición de los versos y el ritmo que establecen entre sí, se puede advertir que la pieza posee una regularidad interna que responde a los valores métricos propios de la tonadilla española, a saber, coplas de 4 versos en donde los impares son de 7 sílabas y los pares, de 5, con rima preponderantemente asonante. Es patente que el autor intentó seguir este patrón métrico, pese a los ripios y las repeticiones constantes. Aurèlia Pessarrodona Pérez, al hacer el catálogo de tonadillas impresas en Barcelona durante el siglo XVIII, notó este mismo fenómeno de la repetición que podría parecer innecesaria, pero que en realidad es una marca que indicaba las repeticiones de versos en la versión musicada (Pessarrodona Pérez, 2006: 9).

De este modo, atendiendo las indicaciones del copista, la obra se compone de 179 versos, en donde predomina la forma poética de seguidilla, es decir, la combinación de versos de 7 y 5 sílabas con rima asonante. Existen además, tres pasajes que corresponden a *boleras* españolas, dos de los cuales están en las Coplas y el último en las seguidillas epilogales. La aparición de esta forma poética sugeriría que en la ejecución de la pieza hubo baile escénico. Por lo anterior, se puede deducir que la pieza duró entre 20 y 30 minutos.

La edición

El documento se encuentra manuscrito en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, dentro de la colección de Obras Antiguas y Raras. Dado su estado de conservación, no es posible revisar el original, sino su versión microfilmada (Colección Lafragua 591). Desde época virreinal, las partituras de las tonadillas solían separarse de sus libretos por razones de catalogación; aún así, mu-

chas de esas notaciones, según noticias del doctor Óscar Armando García, se conservan actualmente en el fondo reservado de la Biblioteca Nacional.¹³

Debido a que uno de mis principales propósitos es el rescate documental de obras dramáticas novohispanas para su apreciación desde una perspectiva contemporánea, he actualizado la ortografía y la puntuación a las normas actuales, dejando, sin embargo, la particular sintaxis de la época. Entre corchetes aparecerán los añadidos que corresponden a algunas indicaciones que según la lógica del texto debieron seguirse, así como las repeticiones de versos indicadas por el copista original. Enumeré los versos y separé el texto por coplas. En nota al pie se encuentran los comentarios explicativos.

Letra de la tonadilla *a solo*:¹⁴

Ya tienes México Grande, sobre la crítica que se hace de las cosas de teatro

Entable

[*Cantado*]

Ya tienes México Grande
México grande,
auditorio noble amado
noble amado,

5 a recibir las piedades
[las piedades]
a tu más humilde cuidado
humilde cuidado.

¹³ Esta información me fue brindada de manera personal en una entrevista con el doctor García. No ha sido posible verificar la información.

¹⁴ Esto significa que era ejecutada por un solo cantante. Sería el equivalente a los monólogos puestos de moda durante el siglo XIX.

- 10 No quisiera ser molesto,
 porque hombre, sólo
 cantando, es menester
 sea muy bueno,
- muy bueno (*parola*)¹⁵ buenísimo
 [buenísimo]
- 15 para darle gusto al patio
 gusto al patio.¹⁶
- Mas para mi tonadilla
 mi tonadilla,
 el asunto que he tomado
 que he tomado,
- 20 es la crítica que se hace
 [que se hace]
 de las cosas del teatro
 cosas del teatro.
- 25 ¡Atended, oyentes míos!,
 [¡oyentes míos!]
 ¡oí[d]lo pues apasionados!
 [¡apasionados!]
- 30 De la Música diré
 [música diré]
 lo que les escucho a varios
 escucho a varios:
- [*Recitado*]
 Llega a las bancas uno
 y oye atento
- 35 mil pareceres – entre

¹⁵ Debe entenderse que lo que sigue es hablado, teniendo, sin embargo, el acompañamiento musical.

¹⁶ *patio*: 'platea'. En un teatro a la italiana, o sea un coliseo, el patio correspondía a la parte baja más cercana al escenario en el que existía una sillería para algunos cuantos espectadores. Era, por lo regular, el espacio más económico.

gustos ciento.

El capricho sugiere
mil idéas
que unas son muy lindas y
40 otras son muy feas.

A donde que gusto vario
gusto vario,
manifiesta en las gentes
lo voltario:

45 Unos quiere[n] por lo usía,¹⁷
otros quieren por lo majo,¹⁸
otros patético¹⁹ aman,
otros, alegre es su agrado.

¹⁷ Según el diccionario de la Real Academia, síncopa de *usiría*, es decir, *vuestra señoría*. Es también una forma de tratamiento que se le daba a coroneles y capitanes de las fuerzas armadas. En los listados de libretos con los que contaba el Coliseo de México en 1786 aparecen algunos que hacen referencia al término, tales como *Un usía muy lleno*, *Un usía muy tierno*, *Naranjera*, *usía y majo*, *El usía y los payos*. Es muy probable que se tratara de piezas en las que uno de los personajes fuera militar y, por consiguiente, la historia estuviera plagada de reminiscencias al ámbito castrense. Esto es posible por la naturaleza costumbrista de muchas piezas del teatro colonial.

¹⁸ Vale tanto por comedias costumbristas de majos y majas como todo tipo de teatro breve. El *Diccionario de autoridades* de 1734 define la palabra del siguiente modo: "hombre que afecta guapeza y valentía en las acciones o palabras. Comúnmente llaman así a los que viven en los arrabales de esta Corte." Se refiere a Corte y Villa de Madrid. Durante el siglo XVIII, el término fue tremendamente exacerbado y fue con el que se designaba a las clases populares de jóvenes que afectaban libertad y guapeza, muchos de ellos, concurrentes asiduos de los coliseos.

¹⁹ Se refiere a la comedia sentimental madrileña, de origen francés, género típico del siglo XVIII. Es un tipo de comedia ambientada en espacios urbanos, con temas tremebundos que mueven a la compasión y el sentimentalismo. Peyorativamente fueron llamadas comedias lacrimosas. Seguían en mayor o menor grado las reglas de composición de la preceptiva neoclásica. Uno de los ejemplos mejor logrados de este tipo de comedias es *El delincuente honrado*, de Gaspar Melchor de Jovellanos.

50 Unos, pasos de gorjeo;²⁰
 otros, el manejo y garbo;²¹
 unos, fuerte; otros, piano.
 ¡Ay señores!, yo quisiera
 acertar, acertar...
 ¡Pobre Mariano!

Coplas

1^{as.}

55 Si se canta tonadilla
 [tonadilla]
 con Música de primor
 de primor,

60 dicen luego ya nos cantan
 [nos cantan]
 sin duda lamentación
 lamentación.

2^{as.}

65 Si se canta cosa alegre,
 [cosa alègre]
 con su gustosa invención,
 invención,

70 dicen que es muy ordinaria,
 [ordinària]
 y ajena de la razón
 [de la razón]

3^{as.}

Si el cantarín canta grueso,
 [canta gruëso]

²⁰ El *Diccionario de autoridades* define “gorgeo” como un quiebro en la voz, lo que correspondería con el efecto musical que se conoce actualmente como *trino*.

²¹ En este contexto, se refiere a la habilidad y destreza en la ejecución de los instrumentos musicales.

dicen que es un berracón
un berracón,²²

75 que mejor que sainetero,
sainetëro
supiera ser cargador
ser cargador.

4^{as}.

80 Si tiene acaso delgada,
[acaso delgada]
el que ejecuta, la voz,
[ejecuta la voz]

dicen este hace mal gallo,
[hace mal gallo]
85 gallina fuera mejor
[fuera mejor]

Bolera²³

Queriditos del alma,
bien considero
que... pero no se halla
90 [no se hälla]
sin tener pero,
y en esta vida,
en la mas bella cosa,
hay su cosilla.

Coplas

5^{as}.

95 Si la sainetera es
[sainetera es]
amante de su recato,
[de su recato],

²² De *berrear*: 'dar alaridos estridentes, desentonar, desafinar'.

²³ Se trata de un aire musical popular cantado y bailado con ritmo ternario y grandes gesticulaciones.

- 100 dicen qué cosa tan fría,
[cosa tan fría]
es estatua en el teatro
[en el teätro]
- 6^{as}.
Si la que canta echa airosa
[echa aïrosa]
105 su poco de aire de taco,²⁴
[aire de taco],
- dicen que es desenvoltura
[desenvoltura]
y más que garbo, descaro
110 [garbo y descaro].
- 7^{as}.
Si se prende, presumida
[presumida];
si no viste bien, pingajo
[bien pingäjo];
- 115 si anda aprisa, ¡qué carrera!
[¡qué carrera!];
¡qué nieve!, si anda despacio
[si anda despacio]
- 8^{as}.
Si canta alto, desentona
120 [desentöna];
no se oye, si canta bajo
[si canta bajo]
- Si risueña, es una loca
[es una loca];
125 si seria, habrán regañado
[habrán regañado].

²⁴ Es decir, un sonido suave, pero indeseado. Según el *Diccionario de autoridades*, la voz taco: "Significa también un cañutillo de madera, con que juegan los muchachos, metiendo unos tacos de papel, y apretándoles con un palito salen, causando el aire algún ruido."

Bolera

- Mas el medio del mundo
 es sin remedio,
 que el un medio se ríe
 130 [medio se ríe]
 dël otro medio.
 Y en el teatro
 no hay su malo sin bueno;
 [malo sin bueno]
 135 bueno sin malo.

Seguidillas

- Es México el espejo
 a donde aprende,
 [Es México el espejo
 a donde aprende...]
- 140 Es México el espejo
 a donde aprende,
 [Es México el espejo
 a donde aprende...]
- 145 Es México el espejo
 a donde aprende...
 todo el que del teatro
 siga la suerte.
 [Es México el espejo
 a donde aprende...
 150 todo el que del teatro
 siga la suerte.]

Si quiere por lo serio,²⁵
 le darán leyes,²⁶

²⁵ Es decir a los géneros serios, básicamente la tragedia. No obstante, para la segunda mitad del siglo XVIII, es difícil encontrar piezas que no mezclaran recursos de diferentes géneros. El siglo XVIII es por antonomasia el siglo del espectáculo tragicómico, situación especialmente adversa para la crítica ilustrada. Así pues, por "serio" se entiende la comedia de grandes lances espectaculares con tintes trágicos que trataban de honor y gloria, pero también de batallas y episodios históricos (cf. Sala Valldaura, 2012).

²⁶ No sólo se refiere a las normas de composición de la preceptiva neoclásica, sino con mayor propiedad a las técnicas específicas para la representación de cada tipo de obra (cf. Ramos Smith, 1994).

- 155 las lunetas y palcos²⁷
que hasta el deseo
exceden.
- 160 Si quiere por lo majo,²⁸
[por lo majo]
en cazuela y mosquete²⁹
[cazuela y mosquete]
- verá la sal del mundo,
[del mundo]
la crudeza más fuerte
[más fuerte].³⁰

Bolera

²⁷ Dentro del Coliseo, eran los asientos más caros, generalmente ocupados por miembros de las clases acomodadas y por consiguiente se entiende que para ellos estaba destinada la representación de obras “serias”.

²⁸ Véase nota 18.

²⁹ Es decir, la parte del patio (platea) del Coliseo. Eran las localidades más baratas en la época. En la parte más próxima al escenario se situaba la cazuela, espacio reservado exclusivamente para mujeres. Podía contar con sillería, pero no necesariamente había garantía de ello. Inmediatamente detrás de esta zona, se ubicaba el mosquete, espacio generalmente sin sillería que estaba reservado exclusivamente para varones. Parte de las obligaciones del asentista del coliseo era cuidar que estos dos espacios se mantuvieran separados, de modo que sus asistentes no pudieran relacionarse entre sí, aunque tal precaución valía de muy poco, pues era común que ambas partes terminaran comunicándose, unas veces para el galanteo y otras más para hacerse bromas subidas de tono.

³⁰ He considerado que la frase fue tomada de *San Mateo* 5:13 “Vosotros sois la sal de la tierra”, que aludiría al populacho (mundo), en particular a su mal comportamiento. No obstante, la doctora Caterina Camastra me ha sugerido la posibilidad de que “crudeza” se haya empleado como sinónimo de “majo”, sobre todo considerando que existe la palabra “crudo” (*crúo*, a lo andaluz) como un cuasi-sinónimo de “majo”, de ahí que, atendiendo al campo semántico de la majeza/crudeza/guapura/bravura/bizarria, en realidad se esté describiendo a los mosqueteros de manera entre halagadora (valientes) y burlona (fanfarrones). Por el contexto histórico considero ambas posibilidades válidas. A propósito de esto, un antiguo cómico del Coliseo, Ignacio Miranda, afirmaba que precisamente los géneros breves, aquellos propios del populacho, eran la prueba de fuego para cualquier actor, más aún si estos se daban en la plaza pública (Archivo Histórico del Distrito Federal, Fondo Ayuntamiento, Diversiones Populares, vol. 797, exp. 21).

- 165 Si quiere corregirse
 los defectos que tiene,
 en las bancas escuche
 los consejos prudentes.
 Y de este modo,
 170 y de esta suerte,
 será estimado.

Seguidillas

- Y hallará siempre
 que esta corte es el centro
 más excelente
 175 [más excelente],
- donde todas las gracias
 se ven patentes,
 donde todas las gracias
 se ven patentes.

Bibliografía citada

- BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie, 2008. "De otras lenguas y otras risas". En *Historia del teatro breve en España*, ed. Javier Huerta Calvo. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 594-626.
- CABRERA QUINTERO, Conrado Gilberto, 2005. *La creación del imaginario del indio en la literatura mexicana del siglo XIX*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- DÍAZ, Joaquín, 2008. "Instrumentos musicales en la Tonadilla". En *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVII*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 104-116.
- GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio y Liza RUMAZO, 2006. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: Consejo

- Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Veracruzano de Cultura / Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento.
- LOLO, Begoña, 2008. "Sainetes y tonadillas con música en el Madrid del siglo XVIII (1750-1760). Una revisión del Género". En *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 41-62.
- MENDOZA, Vicente Teódulo, 1956. *Panorama de la música tradicional de México*. México: Imprenta Universitaria.
- NÚÑEZ, Faustino, 2008. *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*. Barcelona: Ediciones Carena.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de, 1895. *Reseña histórica del teatro en México*, vol. 1, 2a ed. México: Imprenta, Encuadernación y Papelería La Europea.
- ORTIZ BULLE-GOYRI, Alejandro, 2011. "Esplendor de las formas cómicas breves en el teatro novohispano: entre la ilustración, los fulgores de la Independencia y la expresión del populacho". En *Teatro y vida novohispana. Siete ensayos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- PÉREZ MORA, Rosario, 2008. "El villancico de tonadilla, un digno antecedente de la tonadilla escénica". En *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid / Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 89-104.
- PESARRODONA PÉREZ, Aurèlia, 2006. "Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII". *Recerca Musicològica*, XVI: 17-63.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria, 1994. *El sainete en la segunda mitad del siglo XVIII. La muca de Talía*. Lleida: Universita de Lleida.
- _____, 2012. "El teatro del siglo XVIII", en *El teatro en la España del siglo XVIII. Homenaje a Josep Maria Sala Valldaura*, ed. Judith Farre, Nathalie Bittoun-Debruyne y Roberto Fernández. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 19-43.

- STEN, María y Raquel GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, ed., 2007. *No solo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas (siglo XVIII)*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM / Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego, BUAP.
- SUBIRÁ, José, 1928. *La tonadilla escénica*. 3 vols. Madrid: Tipografía de archivos.
- RAMOS SMITH, Maya, 1994. *El actor en el siglo XVIII. Entre el Coliseo y el Principal*. Colección Escenología. México: Grupo Editorial Gaceta.
- VERA GARCÍA, Rey Fernando, 2015. *Perfil y muestra del teatro para muñecos en México*. Tesis de Maestría. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- WOLD, Ruth, 1970. *El Diario de México, primer cotidiano de Nueva España*. Madrid: Gredos.

"¡Madre santísima, no es nadie!"

Relatos de aparecidos en la ciudad de Morelia

Escuchar y contar relatos es una tradición de suma importancia para la preservación de la memoria en la mayoría de las culturas. A partir de éstos se configuran tanto el espacio como el imaginario colectivo, cubriendo de significados las calles, caminos, casas, monumentos o plazas: la historia de un lugar no está completa sin las voces que lo cimientan y edifican. Por eso es relevante prestar atención a las historias que rondan estos sitios.

Nos sentimos atraídos por la cantidad de narraciones que existen en la ciudad de Morelia acerca de fenómenos sobrenaturales; específicamente, relatos de aparecidos. En este contexto, los entendemos como aquellas narraciones exclusivamente orales, tanto en su génesis como en su enunciación, cuyo tema involucra situaciones paranormales. Es decir, donde hay un ente desconocido que altera y transgrede la cotidianidad, como puede apreciarse en el relato *El fraile del mercado de San Agustín*, donde el espíritu del santo doctor de la Iglesia se hace presente para castigar a un rico propietario quien, en su afán de construir un mercado, derrumbó las capillas del camposanto agustino.

En los relatos reunidos en este texto hay personajes de distintas épocas: los hay coloniales, contemporáneos e incluso atemporales. Sin importar su momento histórico, permanecen circulando en la tradición oral. Los relatos se han esparcido de tal manera que sus historias han llegado hoy en día hasta narradores de distintas edades y grupos sociales demostrando que, a pesar de tratarse muchas veces de relatos de lejanas épocas, perviven y se actualizan en las nuevas generaciones y vinculan a los espacios de la ciudad con sus moradores. Ellos son nuestros conocidos, amigos y familiares. En algunos casos, personas a las que llegamos gracias a un tercero que las recomendó por contar muy bue-

nas historias; en otros, personas que estuvieron dispuestas a interrumpir su rutina diaria como vendedores de alimentos, vigilantes, estudiantes, etcétera, para hablar con un completo desconocido que se acercó a ellos preguntando si sabía o recordaba alguna historia de aparecidos.

Los criterios utilizados para la transcripción y edición se basaron en los establecidos por el Laboratorio Nacional de Materiales Orales (LANMO). Los distintos fragmentos narrativos y conversacionales fueron identificados y aislados, asignándoles un subtítulo que los definiera; se buscó que dicho subtítulo fuera acorde a la temática tratada en el relato y que fuera muy descriptivo. En ocasiones, el título fue una frase dicha por el propio narrador. Como en una obra dramática, se marca el nombre del interlocutor antes de su intervención en mayúsculas. Transcribimos utilizando la puntuación gramatical, pero también marcando las pausas de los interlocutores al hablar.

En algunos casos la escritura de ciertas palabras no corresponde a las normas de la Real Academia Española ni de la Academia Mexicana de la Lengua, pues la prioridad es que refleje la realidad del habla de nuestros narradores. Es el caso de la contracción de "para" en "pa", que aparecerá sin comillas. Otros casos: pus (pues), ta (está), mijo (mi hijo), pa ca (para acá), pa lla (para allá), ora (ahora), orita (ahorita). Igualmente con otras formas de las palabras, como el caso de "nadien", la cual aparece en el título de nuestro artículo.

En la transcripción original del material buscamos la fidelidad al representar el habla de los conversadores e incluimos todas las intervenciones de los participantes sin omitir titubeos, repeticiones u otras cuestiones prosódicas. También fueron registradas entre corchetes las interacciones semipasivas del entrevistador, las cuales incluyen vocalizaciones como "mjm", "mmm", o frases como "ya veo", "qué bien", etcétera. Cuando aparecieron apodos, éstos se transcribieron con mayúscula inicial, incluyendo el artículo al principio en caso de tenerlo. Además incluimos algunos tratamientos como "don", "doña", "fray", etcétera, que los narradores utilizan a lo largo de sus relatos.

En cuanto a la edición del material, en primer lugar, las transcripciones fueron complementadas con fichas en las que se registran los datos del acto comunicativo y de todas las personas involucradas en las entrevistas, esto con el fin de entender mejor el contexto en que se dieron. Se registran datos como el nombre y edad del entrevistado, su profesión u oficio, su lugar de origen, etcétera; también los datos contextuales como el lugar y la hora de la entrevista y la manera en como encontramos a los narradores de los relatos.

Para el presente texto se eliminaron las indicaciones técnicas de transcripción, así como algunas marcas orales, bajo el criterio de que la lectura del texto fuera clara. Sin embargo, se dejaron aquellas que enriquecieran el discurso y dieran muestra del hecho oral en general, pero también del particular. Es decir, conservando las marcas del discurso buscamos mantener la voz de cada una de las personas entrevistadas. Debe recalarse que se eliminan algunas repeticiones, partículas y fragmentos para darle coherencia al relato, pero nunca se agrega nada. Esto tiene como finalidad la de obtener un texto lo más fiel posible, además de legible y ameno dentro de los parámetros de la escritura.

A todos aquellos narradores que compartieron con nosotros las historias que se presentan en el siguiente corpus (muchas de ellas rescatadas de los círculos familiares de los propios narradores) les agradecemos su tiempo y colaboración sin los cuales no hubiera sido posible conjuntar los relatos que dan forma a esta investigación.

Este breve corpus fue recopilado, transcrito y editado por:

FÁTIMA CELESTE ACOSTA LÓPEZ
VÍCTOR MANUEL AVILÉS VELÁZQUEZ
MARICRUZ BARRERA CHÁVEZ
BEATRIZ CRISTINA BELLO ÁNGELES
SAÚL COLUNGA LÓPEZ
JOSÉ ROBERTO GONZÁLEZ CORTÉS
ARTURO DONIZETTI HERNÁNDEZ PADILLA
ANA ROSA MEDINA MUÑOZ

CINDY LAUREN MÉNDEZ MÁRQUEZ
ERÉNDIRA ALEJANDRA ORTEGA MEDINA
XANAI ORTIZ DÍAZ
BERTHA CITLALI REYES BALTAZAR
J. ROBERTO RICO CORTÉS
ARIZBE GABRIELA RUIZ JUÁREZ
THALÍA SERVÍN CHÁVEZ
LEONARDO DAVID SOTELO CHÁVEZ
JORGE ANDRÉS TRINIDAD GONZÁLEZ
ERIK JOSUÉ TRUJILLO CASTILLO
MARTHA FERNANDA VÁZQUEZ CARBAJAL

1. [Sale la mano que pide comida]

Pues pon tú, que era un señor de mucho dinero que vivía en esa casa, en donde está ahorita la UNAM, el Centro Cultural de la UNAM,¹ entonces se supone que su esposa se murió. Su esposa se murió y pues lo dejó viudo, y pues dejó a sus hijas sin madre. Entonces ya las hijas, bueno, tenía nada más una hija. Entonces el señor se vuelve a casar y ya se vuelve a casar el señor, y la madrastra pues trataba súper mal a la hija. El señor viajaba por meses: se iba de Morelia² y viajaba por meses. La madrastra se aprovechaba y dejaba a la niña encerrada sin comer ni nada en uno de los cuartos.

Entonces dicen que exactamente a las doce de la madrugada, o media noche pues, ya tú pasas por la calzada, y se supone que sale la niña, o sale la mano, que pide comida. Porque como a la niña la dejaba encerrada, esa ventanita, las que están en la calza-

¹ Se refiere a la casona colonial que se encuentra frente al bosque Cuauhtémoc, en la esquina entre la avenida Acueducto y la calzada Fray Antonio de San Miguel, popularmente conocida como calzada de San Diego.

² Morelia es la capital del estado de Michoacán, se localiza al occidente de México. Según el censo de INEGI, 2010, cuenta con 729 279 habitantes.

da, en las ventanitas pues sacaba la mano y pedía de comer. Y sólo así fue sobreviviendo hasta que ya no pudo más y apareció ya muerta. Porque pues ya no comía bien, o sea, nada más sacaba la mano y pedía, y muy poca gente hacía caso, porque creían que estaba loca.

Y pues ya murió la niña, y el señor llegó y todo, y se supone que pues ya se divorció de la señora, pero la niña murió.

Entonces dicen que se aparece todas las noches en la calzada pidiendo comida.

*Ariana Rodríguez Aviña, 23 años.
Pasante de nutrición.*

2. [Leonor]

Cuentan que esa parte era un convento. Había una persona joven que se llamaba Leonor, que se enamoró de un soldado o algo así. A ella no la dejaban que platicara con él, no la dejaban salir y sólo se le veía por una parte de su casa, por una ventanita donde ella platicaba pero nunca la dejaban salir. Y no sé qué pasaría, pero ella falleció ahí. No le daban libertad de salir a la calle, siempre estaba encerrada, me parece que era en la época posterior a la Revolución, ya en los treintas o cuarentas, que ella murió en esa casa y cuentan que después, en la noche, la veían rondar por ahí, en la parte de la casa donde estaba. Cuentan que sacaba la mano por una ventana para que la ayudaran.

Esto fue allá, ahí por donde están las tarascas,³ ahí cuentan la leyenda de Leonor, que la vieron varias personas después de su muerte y la veían penando por ahí, no sé si sería un castigo, no sé qué pasó y eso es lo que cuenta la leyenda.

Juan Ávalos Herrera, vendedor de nanches.

³ Según Juan Ávalos, en el actual Centro Cultural Universitario, de la UNAM.

3. [La muchacha y el taxista de los siete templos]

Pues hace mucho tiempo, un taxista estaba en el turno de la noche, estaba alrededor de todo Morelia y en una de sus rutas él cayó ahí por el panteón municipal.⁴ Ya era de noche, pero creo que era un día festivo, entonces era normal que muchos visitantes fueran al panteón ese día o esa noche; así que él dijo que iba a ver si había un cliente, y efectivamente había una muchacha bonita. Según me acuerdo creo que era una muchacha bonita: que si la subiera, que si la subiera y que la recorriera, diera el recorrido de los siete templos.⁵

Entonces el taxista le dijo que sí, y empezó el taxista a ir a los templos. Empezó con el templo de Las Rosas, empezó con la Catedral, y así sucesivamente se fue yendo hasta los siete templos principales de Morelia.⁶ Con el paso del tiempo, la muchacha pus estaba muy calmada, se veía muy serena y todo eso, y el taxista le empezó a preguntar que por qué los siete templos. Entonces la muchacha le dijo que era porque el siete era un número significativo para ella. En la última parada, en el último templo, ella le dijo que no tenía dinero con qué pagar, pero que tenía que ir al último templo, se tenía que bajar y de nuevo ir hacia el panteón municipal. Le dijo:

— Pero te doy un collar y te doy una dirección, esa dirección a la cual tú tienes que ir para recoger el dinero que te debo y a cambio le das este collar a la persona que te reciba.

⁴ El panteón municipal de Morelia se encuentra en la calle La Paz, colonia Morelos, al sur de la ciudad. Abrió sus puertas el 9 de octubre de 1885.

⁵ El recorrido de los siete templos es una actividad tradicional que se realiza el Jueves Santo, proviene de Roma e implica la visita de los siete templos principales de un lugar. En cada templo se reza y se leen pasajes bíblicos.

⁶ En Morelia los siete templos que se visitan comúnmente son: La Catedral, San Agustín, Las Cruces, San Francisco, Las Monjas, Las Rosas y La Merced. Todos se encuentran en el Centro Histórico de la ciudad.

Entonces el taxista le dijo que sí y la llevó al último templo, la esperó y todo, y cuando volvió al panteón municipal pues la dejó normalmente. La dejó y el taxista se fue con su ruta otra vez.

Días después, el taxista fue a la dirección donde le había escrito. Toca la puerta, lo reciben y dice:

—No, pues, este... tengo un collar, esta muchacha me lo dio y me dijo que usted me iba a pagar el servicio de taxi que yo le hice noches anteriores, porque la fui a llevar a los siete templos...

Entonces la persona que supuestamente lo recibió se quedó sorprendido porque le dijo:

—No, pues, este... la dueña de ese collar lleva siete años muerta, y la noche que usted dice que la vio, esa noche, pues cumplía años de fallecida. Así que pues le pago, pero pues no sé, no sé cómo usted pudo conseguir el collar y todo.

Entonces el taxista pues por lógica se asustó. Y pues ésa es la historia de la muchacha y el taxista de los siete templos.

*Guadalupe Guerrero Vallejo, 18 años.
Estudiante.*

4. Había retado a la niña

Verás, yo he tenido la suerte o la dicha o desdicha, no sé... de que en casi todas mis casas siempre me ha tocado, ya sean fantasmas o demonios. Te contaré una que yo creo que ha sido la que supuestamente, a comparación de mis padres, ha sido la más fuerte, pero que en realidad yo no recuerdo por ciertas situaciones.

Te voy a contar primero cómo era la casa: era, digamos, una casa linda, pero en realidad... bueno, resultaba que esa casa... yo estaba como en primero de secundaria o algo así, o sexto de primaria, no sé. El chiste es que en esa casa habían dos niños, como de época colonial parecía. El niño estaba vestido de shortcito, boina, y la niña con un vestido largo. A mi parecer habían más de dos niños. El chiste es que en esa casa mi hermana y yo siempre sufríamos de pesadillas, y una noche estábamos bien, y me

desperté de la nada; entonces me dieron ganas así de jugar muchísimo y dije: “bueno”. Entonces nada más agarré la muñeca... ah, no es cierto, agarré mi peluche que traía y... bueno, el chiste es que yo me salí al pasillo y estuve ahí sentada un rato. Eran como las tres, cuatro de la mañana o algo así. Entonces me quedé en el pasillo. Después no recuerdo nada de lo que pasó. Como entre cuatro y cinco de la mañana mis papás se pararon porque escucharon muchos ruidos en el pasillo. Entonces, cuando se despertaron, me vieron jugando a mí con muñecas y me dijeron:

– Lizeth, Lizeth.⁷

Y yo no respondía, y yo jugando. Entonces, cuando mi papá me agarró, o sea, vio que no era yo, dijo:

– Ésa no es mi hija.

Entonces estuvo tratando de que reaccionara, y después de unos minutos reaccioné y le pregunté:

– ¿Qué?, ¿qué hago aquí?

Y mi pa dice:

– No, ya nada, ya vete a dormir.

Y ya me fui a dormir y sólo recuerdo el día siguiente, pero no recuerdo esa parte. Después de un tiempo que nos mudamos de esa casa y todo el show, mi papá me dijo que esa noche había retado a la niña, que había agarrado una de mis muñecas y le había dicho a la niña, porque ya habíamos tenido contactos anteriores con ellos, entonces sabíamos, agarró la muñeca, la puso en medio del pasillo y le dijo:

– Órale, te dejo aquí una muñeca para que juegues con ella.

Entonces esa fue la noche en la que me paré a jugar... y que no recuerdo para nada... Ésa es una de muchas.

Liz, 21 años.

Estudiante de danza en Bellas Artes.

⁷ La entrevistada da golpes con las palmas de las manos, imitando a sus padres.

5. [La niña no les hacía nada]

A mí donde sí me tocó ver una muchachita fue en el Planetario, ¿te acuerdas, hija?

Era una muchachita que vestía ropa como del siglo XX,⁸ ¡chiquita! ¡Allí en ese Planetario!⁹ ¡Allí en la cafetería donde tenía yo rentado!¹⁰ De repente yo volteaba y veía una niña allí, pero hasta su peinado era de ese siglo.

Y dicen pues que allí era como unos jardines muy negros, ahí de gente muy rica, que sí pudo ser que allí hayan habido muertos o algo de eso. Pero de eso yo sí la llegué a ver así, pero era pues como una persona normal, o sea, no se veía deformada ni nada. Yo incluso la primera vez pensé y les empecé a platicar allí a las muchachas, digo:

– ¡Ahi venía una niña que venía disfrazada, así y así.

Y dice:

– Ay, ¿a poco ya la vio usted, señora Rosy? Es que ya la han visto otras personas.

Le digo:

– Pero pus no hace nada, nomás pus de repente la ves y de repente ya no la ves.

Ahí tenía yo uno de esos módulos de garrafones de agua.¹¹ Eran como seis garrafones así, y allí se paraba. Pero de repente la veías, luego de repente volteabas y pus ya no estaba. Y sí, no hacía nada, pero sí se veía su mirada triste, así como triste, como... Pero su ropa era pues, su ropa, su peinado era de esa época, de esa época... Fíjese que pudo haber sido... ¿Sabe?, pues ya de tantas cosas que uno ya no sabe si creer o ya no creer. Pero yo sí, esa niña sí la vi. Y me dijeron pues que sí, que la veían. Pero que no

⁸ Que llevaba una vestimenta antigua.

⁹ Se refiere al Planetario de Morelia ubicado al sureste de la ciudad, en el cruce de avenida Ventura Puente y avenida Camelinas.

¹⁰ Como dato autobiográfico, la entrevistada trabajaba en una cafetería cercana al Planetario.

¹¹ Estructura metálica que se utiliza para acomodar los garrafones de agua.

hacía daño, que no le hablaba a nadie ni la asustaba ni nada, nomás la llegaban a ver así: como de repente la veían y luego de repente ya no la veían; pero no, no les hacía daño ni nada, pues.

Doña Rosy, cocinera.

6. El cuarto de Concha

Mi abuelito vive en una casa en el centro, muy vieja, ahí en la calle de Morelos Sur a una cuadra de la Casa Museo de Morelos,¹² y desde chiquita siempre me ha dado miedo porque siempre cuando iba escuchaba ruidos aunque no hubiera gente, o escuchaba pasos como taconazos en el piso de arriba, o que alguien subía las escaleras cuando no había nadie. Una vez fui a visitar a mis abuelitos, yo tenía como trece años, iba saliendo de la secundaria y pasé a verlos, pero no estaban todavía; como que habían salido a comer o por una nieve, no sé, habían salido y todavía no regresaban. Entonces estaba sola la casa y yo pensé que no se iban a tardar mucho y me quedé ahí a esperarlos. Antes vivía mi tío en el segundo piso de la casa, pero esa vez que fui, mi tío ya se había cambiado y todo el segundo piso estaba deshabitado. Y ya, yo me quedé ahí totalmente sola. En la casa no había nadie más, y sí tenía algo de miedo por lo que ya me había pasado, pero de todas maneras ahí me quedé esperándolos y me puse a hacer tarea. Saqué mis cosas y estaba yo en la cocina. Y a un lado de la cocina hay un cuarto que es donde mi abuelito tiene sus libros y su computadora —es como su oficina y ahí tiene también a su secretaria, se llama Concha— y todos le decimos el cuarto de Concha, está justo a un ladito de la cocina. Entonces yo estaba ahí haciendo mi tarea y de repente escuché como sonidos, como lamentos que venían de ese cuarto y empecé a asustarme. Junto a

¹² Se refiere al Museo y Archivo Histórico Casa de Morelos ubicado en la calle Morelos Sur 323, col. Centro.

ese cuarto hay unas escaleras de madera que dan hacia el segundo piso y que suenan mucho cuando alguien sube o baja, y de repente también escuché pasos de alguien que subía o bajaba las escaleras, pero obviamente no había nadie en la casa. Me asusté mucho, le llamé a mi mamá y le dije que estaba muy asustada y que no sabía qué hacer, me dijo que me saliera a la calle y que cuando llegaran mis abuelitos ya me volviera a meter. Entonces me salí, pero no quería pasar por el cuarto de Concha donde había escuchado los lamentos. Me fui para la cochera por otra puerta para no pasar por ese cuarto. Y cuando estaba en la cochera —de todas maneras hay una puerta de cristal que da a ese cuarto— y cuando salí a la cochera voltéé para allá y vi que había como una figura, era como una sombra muy muy oscura, pero se veía claramente la silueta de una persona que estaba junto a la mesa donde mi abuelito tenía su computadora. Casi no vi mucho porque en cuanto vi eso, grité, y ya me fui corriendo a la calle: estaba muy muy asustada. No podía ni siquiera abrir la puerta de la calle porque me temblaban las manos, y temblaba toda, pero ya salí y esperé a que llegaran mis abuelitos.

*Araceli María Alanís Corral, 20 años.
Estudiante.*

7. [El duende]

En la casa donde actualmente vivo —ahorita ya es una finca de tres plantas— pero cuando yo recién me vine con mi esposo estaban dos cuartitos y no teníamos barda atrás, pues íbamos empezando. Entonces mi esposo trabajaba en el mercado de Abastos¹³ y él se tenía que ir a las tres o cuatro de la mañana. Y entonces un día que él se fue, se me ocurre pasarme al lado que él dormía. Después de que se fue yo tenía la luz prendida, la

¹³ Zona comercial ubicada al este de la ciudad de Morelia.

dejaba así porque me daba miedo después de que él se iba. Primero me tocaron la ventana en el primer cuartito, y yo grité que quién y no me contestaron. Y ya iba así como tratándome de dormir cuando sentí que me empezaron a mover la cama. Y yo estoy consciente de que vi un duende y brincaba, como cuando un niño está brincando en la cama. Y que la movía y la movía, y que yo estaba espantada, y que yo le gritaba a mi esposo, pero yo no me podía parar, no me podía mover, y estaba muy asustada. Y brincaba y brincaba. Y yo me acuerdo que él era chiquito, verde y tenía una risa bien diabólica, así como bien burlona, como... hasta las mejillas se le... una sonrisa muy grande que sí daba miedo. Yo me acuerdo que yo gritaba y gritaba, hasta que yo le dije que se fuera a la chingada, pues eso fue lo que yo dije.

Y ya no lo vi, ya me pude mover, pero ya no supe ni a dónde se fue ni nada. No vi que caminara, ya de repente me pude mover, y ya no lo vi. Eso fue lo que me pasó.

*Fátima Sofía Carmona Núñez, 29 años.
Ama de casa.*

8. ¡No manches!, se metió un señor

Yo estaba en... ya había entrado a la prepa. Todas las tardes nos reuníamos con mis amigos y jugábamos en el Nintendo, porque yo tenía Mario Kart y Smash, entonces jugábamos los cuatro. Mi mamá nunca estaba en la casa en la tarde y mi papá tampoco, no había nadie. Un día estábamos jugando y era con el horario de invierno, donde se hace noche más rápido, y pues como mi cuarto estaba hasta la orillita hasta el final, pues nos encerrábamos en el cuarto desde como las cuatro de la tarde, cinco de la tarde, que mi mamá se había ido. El chiste es que pues se empezó a hacer de noche y toda la casa estaba oscura, porque no habíamos prendido ni la luz de la calle ni de ningún lado. La puerta estaba abierta así como que súper tantito nada más, era una rendijita donde salía luz y se veía. Estábamos jugando bien felices y estábamos ahí sentados, entonces se nos ocurrió voltear y cuando

volteamos vimos un señor parado en la puerta, todos nos quedamos con cara de “¡no manches!,¹⁴ se metió un señor”, pero pues las puertas estaban cerradas y mi cuarto era el único que daba al patio. El chiste es que nos quedamos todos paniqueados¹⁵ porque habíamos visto un señor. Pero yo nunca creí, bueno, francamente yo no creí, bueno, el que nos asustó a nosotros, no creo, y sigo sin creer, que sea una persona mala, siempre lo tomé como que era mi abuelito cuidándome. Yo por eso no le tenía miedo, pero mis amigos sí se murieron de miedo.

*Anónimo, 21 años.
Estudiante.*

9. [La novia de la carretera a Pátzcuaro]

Yo oía pues de esa muchacha que dicen que salía vestida de novia ahí sobre la carretera a Pátzcuaro.¹⁶ Se venía para acá, pero entre las casas la veían allá.

Y luego, esa señora decía que por ahí pasaba la novia. Decía:

— Aquí se atraviesa y se pasa a ese cuarto.

Le decíamos:

— ¡Ay, Julita!, ¿pos cómo que se va a aparecer?

Dice:

— Sí, yo la he visto. Yo a veces estoy aquí rezando, pasa y se va.

Luego otros vecinos la veían, se venía, atravesaba todo, era puro llano todo ahí. Se atravesaba y salía hasta acá, hasta esta otra calle. Mas no sabemos por qué sería ni nada. Nada más, pues, la veían y mucha gente la vio. Dicen todavía:

— ¡Ahí viene la...! ¡Se va a salir la novia! ¡Va a salir la novia!

¹⁴ “no manches”: en este contexto se trata de una expresión de incredulidad.

¹⁵ *paniqueado*: ‘asustado’.

¹⁶ Se refiere a la antigua carretera Pátzcuaro-Morelia.

Nada más en la noche, después de las once de la noche. Pero esa señora la veía en el día.

Decían antes:

—Será un borracho. Estaría borracho el que la vio.

Pero no, porque seguía gente viéndola.

*Irma Hernández Yépez, 60 años.
Comerciante.*

10. [El fraile del mercado de San Agustín]

Lo que les voy a contar sucedió en los años de 1750, cuando recién se estaba construyendo la ciudad de Morelia. En ese tiempo estaba lo que es el convento de San Agustín,¹⁷ que fue uno de los primeros edificios que se hicieron en la, en la ciudad, en lo que es hoy la plaza de San Agustín, que es donde está el mercado de comida. En ese entonces era un huerto del convento de San Agustín. Cuenta la historia que un rico señor de la época decidió hacer allí un mercado para quitarle a los agustinos esa propiedad que era el cementerio de ellos. Lo usaban propiamente como cementerio, y resulta que él ordenó que se tumbara todo eso y que se demoliera, tumbaran las capillas. Todo se destruyó y se empezó a construir allí un mercado que después fue lo que se llamó el Mercado de los Agachados. Pero mientras se construía eso, cuenta la leyenda que ese señor se iba a jugar baraja con sus amigos en un callejón aledaño al monasterio, y se retiraba a su casa que era dos calles delante de donde hoy es el mercado de San Agustín, pues él tenía que cruzar por allí. Ya se sabía el camino de memoria, y aunque a veces iba tomadito por los alipuces¹⁸ que se echaba en compañía de sus amigos, bueno, pues él ya se iba, según.

¹⁷ Hoy exconvento de San Agustín, ubicado en García Obeso 162, en el Centro Histórico de Morelia.

¹⁸ *alipús*: 'bebida alcohólica'.

Resulta que en cierta ocasión lluviosa estaba la tierra muy fangosa, muy lodosa, muy difícil de cruzar. Mas, aunque él sabía el camino de memoria, no se le hizo difícil y agarró camino. Entonces de pronto empezó a escuchar ruidos extraños en sus alrededores. Él pensó que eran los relámpagos y la lluvia que caía. Cuál fue su sorpresa cuando de pronto vio que un fraile se le apareció en el camino. Lo llamaba, y él tembloroso, le dio miedo, pero sin embargo como era hombre, como luego dicen, “de armas tomar”, se hizo de valor y fue a donde lo llamaba el fraile. El fraile le dijo que por qué destruía su propiedad. Él entonces reconoció en ese fraile a san Agustín, el cual le dijo:

— Te voy a castigar por tu bien, hijo.

Y quitándose el cordón que ceñía su cintura con el hábito, le dio un cordonazo. Este señor, al sentir el latigazo del cordón, salió corriendo como pudo de esa área y cuenta la leyenda que se volvió loco. Nunca recuperó la salud. Y aún seguía diciendo que sentía el latigazo de san Agustín en su espalda, y así murió ese señor. Posteriormente allí ya se hizo el mercado que les digo: el Mercado de los Agachados. Actualmente es el mercado de comida de San Agustín. Eso es lo que la gente cuenta.

*Antonio Ríos Navarrete, 53 años.
Electricista.*

11. [Una amiga peculiar]

Cuando mi hermana Paloma estaba chiquita, ella solía decir que tenía muchos amigos que mis papás pensaban que eran amigos imaginarios. Les platicaba de una niña con la cual jugaba, de un señor que había estado mucho tiempo en la cárcel. Ellos mucho tiempo lo tomaron como simplemente imaginación. Y un día ella les dijo que iba a jugar con una viejita que siempre se sentaba a tejer debajo de un árbol. Y pues ellos le dijeron que estaba bien.

En ese entonces estaban rentando un lugar. Y ese mismo día llegaron las personas que les rentaban, que eran una señora y su

hija. Entonces, pues, entre la plática les contaron esto de mi hermana, que solía señalar lugares donde no había nadie y decir que ahí había personas. Y entonces ellas, antes que les dijeran mis papás que ella veía a una viejita atrás de la casa, les comentaron que su mamá de la señora, o sea, la abuelita de la muchacha, siempre se sentaba en la parte de atrás a tejer debajo de ese mismo árbol.

Entonces, cuando le comentaron esto de mi hermana, se quedaron muy impresionados todos y también asustados. Entonces decidieron bendecir la casa y, después de que bendicieron la casa, mi hermana jamás volvió a platicar de esa señora.

Alondra Rosana Jiménez.

12. [El misterio de la niña]

Esta es una historia que me pasó a mí, y fue en una oficina, una casa que rentaron para oficina a las alturas de la secundaria... ¿federal uno?, creo que es la uno, la que está por el Acueducto, a una cuadra de ahí, hay unas casas por esa zona.

Esa casa en aquellos años era una oficina que se llamaba CECOGRET¹⁹ y la usaban como para vender material didáctico, cosas así, pa la escuela: software interactivo, productos que a nadie le gustan... pero los maestros creen que son útiles. Yo... me gustaba ir allí porque tenía internet, era la novedad.²⁰ Esa oficina, pues te digo, iba yo por el internet y me quedaba en alguna de las computadoras que no estuvieran utilizando; era de dos plantas, así que en el segundo piso me quedaba yo, y las secretarias y cosas así estaban abajo.

En el momento que se fueron a comer, solamente estaba yo y una secretaria. Yo estaba en la computadora del piso de arriba,

¹⁹ No sabemos a qué se refieren estas siglas.

²⁰ El relato sucedió alrededor del 2004.

y ella abajo. Yo no hacía ruido, así que ella dijo: "Ah, pues ya me voy a la chingada".²¹ Y se le hizo fácil levantarse, cerrar la puerta y apagar el interruptor por afuera, que había una ventana. Entonces yo, mientras estaba en la computadora, solamente escuché el "wuuu" de cuando se va toda la luz en la casa. Y: "Ah chingao,²² pues, ¿qué pasó?". Entonces lo siguiente que escucho es cómo cierran la puerta con llave. En el momento en el que bajo, me doy cuenta de que, pues, de que estaba encerrado, y que se había ido la tipa luego luego, así que se quedó una penumbra bien silenciosa, bien gacha en la casa.

Nunca había estado ahí en ese lugar solo, pero el hueco que hace el silencio como tal, a pesar que era de día y estábamos pues en una colonia no muy callada, lo sentía muy pesado, pero...

Mi instinto de supervivencia en ese entonces me dijo que tenía que restaurar la luz. Pero como no sabía cómo y dónde estaba la fuente de poder en esa casa, tenía que explorar un poco, así que ya cuando por fin descubrí dónde estaba, había unas cajas pesadísimas de material didáctico apiladas: una enfrente de otra como montaña, y no podía. Yo era un niño en ese entonces. Tenía yo once años y eran muy pesadas para mí las cajas.

No, no sé cómo le habrá hecho la tipa esta para moverlas luego luego y salirse inmediatamente antes de que yo pueda bajar, pero... o sea, yo recuerdo que fue todo muy rapidísimo, así que solamente escuché el apagón de las luces, y que ella cerró la puerta y se fue, casi en diez segundos, ni de reaccionar me dio tiempo.

Como igual estaba yo arriba en mi asunto con la computadora, creí que se pudo haber ido la luz, y no le di importancia a que se haya ido, solamente cuando escuché que cerraban la puerta ya fue cuando reaccioné y bajé.

Ah, y aparte como era material didáctico, no podía aventar las cajas para llegar a la luz, así que me tocó hacer como alpinismo

²¹ En este caso, la frase puede entenderse como "Ya me voy".

²² *chingao*: del participio masculino del verbo chingar, en este contexto funciona como una interjección de asombro o confusión.

con las cajas para poder llegar al otro lado y en un huequito que había, poder meter la mano y llegar a la luz.

Cuando encontré dónde estaba la fuente de poder e intenté mover las cajas para allí poder prender los switches, me di por vencido porque: “¡Ash, están muy pesadas y no las puedo aventar porque podría romper algo!”. Me di por vencido y dije:

– Mejor me espero a que vengan por mí, no pueden tardar mucho.

Pero al momento de esperar en silencio en ese lugar, en el segundo piso se escucharon pasos de alguien corriendo de un cuarto a otro, lo cual me sacó de súper pedo.²³ ¿Cómo describirlo? Estás parado en un cuarto y escuchas que arriba de ti hay pasos y se van al cuarto de enfrente pero del lado de arriba.

¿Sí has escuchado cuando alguien camina arriba de ti en otro piso? Que son como pasos ahogados: cú, cú, cú, cú. Tonces algo así se escuchó, pero de poquito a más recio, casi casi como si estuviera caminando y empezara a correr hacia el otro lado. Al momento de escuchar eso yo me puse pálido. Y obviamente mi instinto de supervivencia me dijo: “Tengo que salir de aquí y para salir de aquí necesito energía”.

Tonces cagado del miedo me fui a las cajas y me salió energía yo creo que del susto porque pude mover todas las cajas a un lado sin que se cayeran. Tuve que estirar aun así el brazo mucho para llegar al interruptor, pero logré encenderlo, y al menos ya había luz, porque a pesar de que era de tarde, con las luces apagadas se veía un poco oscuro, pero ya con las lámparas blancas era un alivio. Así que al menos el resplandor de los focos hacía un poco de ruido en ese hueco silencioso.

Y me dispuse a llegar al, al segundo piso para prender la computadora y usar el *messenger* pidiendo auxilio, pero evidentemente me daba miedo subir porque allá arriba había escuchado los pasos. Así que empecé a subir con cuidado, era una escalera en espiral y empecé a subir de poco en poco. Al momento de llegar

²³ “Sacar de pedo”: expresión común en la jerga mexicana. Significa causar confusión.

arriba había dos cuartos como en una especie de sala pequeña; o sea, dos cuartos, una puerta a un baño, y el otro cuarto. Otros dos cuartos donde estaban las computadoras, así que en lo que iba subiendo, la puerta del baño estaba cerrada, pero recuerdo yo bien que había una pelota como de tipo yoga de plástico, que la tenían allí guardada porque no se había vendido.

Tonces estaba en el baño. El baño no servía tampoco, pero estaba allí guardada, e inflada. Así que iba subiendo y todo normal, pero cuando estaba llegando arriba, empezó a botar la pelota.

La puerta estaba cerrada, así que yo no la veía, pero empezó a hacer ese ruido que hacen las pelotas de plástico cuando rebotan, como: "tuquín, tuquín, tuquín". Empezó a botar y dije: "Uh, en la madre". Así que corrí, corrí sin importarme la pelota que brincaba detrás de mí, encendí la computadora, y... maldito *windows*, *windows* dos mil o no, equis, dos mil o equis pe, ya no me acuerdo, creo que era equis pe.

Empezó lentísimo y luego, para colmo, el internet tardó en... total fue una espera en nervios en lo que se prendía la computadora y la pelota dejó de botar. Dejó de botar y se escucharon los "tuc tuc tuc tuc", los rebotitos chiquitos que hace cuando la dejan caer, y ya. Prendió la computadora, abrí los programas y, en lo que se abrían lentamente, los pasos otra vez, de un cuarto a otro: "ta ca ta ca ta ca ta ca ta", y yo: "Aaaah". Tonces se abrió el *messenger*, y la única persona que estaba conectada a esa hora era un hermanastro y por suerte pues ya lo contacté, le dije que que le hablara a mi mamá, que estaba encerrado, que viniera por mí, y ya me dijo:

— Ah, sí. Deja veo.

Y ya, que porque nadie tenía llaves, entonces tenían que ir por ellas. Se pusieron en contacto y venían por mí. En lo que venían, me quedé todo como pollo temblando en el cuarto de la computadora. Y por suerte no se escucharon más que esos pasos después.

Al momento de llegar alguien, bajé corriendo, le dije la situación y nos fuimos felices con el misterio de la niña, porque después me dijeron que, según eso, otra empleada había visto una

niña en ese lugar, pero no saben. Ya no supe si me estaban bromeando o no, pero quedó la conclusión de que era un ente femenino pequeño.

*Elfego Álvarez González, 24 años.
Cineasta.*

13. [El señor de la casa]

Ahí en mi casa²⁴ se cuenta que el antiguo dueño de la casa, esposo de la señora que nos renta a nosotros, se suicidó en el patio, en el patio de nuestra casa, en el patio trasero. No sé cómo muy bien, no nos han dicho. Dicen que se pegó un balazo, otros dicen que se colgó. La verdad no nos hemos atrevido a preguntarle a la señora, pues quién se atreve a preguntar eso.

Pero sí se siente así, como que una vibra medio rara en la casa, de repente. Yo duermo, pues, en mi cama, está pegada al pasillo, y en la noche se escucha así como que alguien anduviera caminando, no sé. La cocina: se escuchan así ruidos raros, como que mueven las sillas, como si pusieran un vaso de agua en la mesa y cosas así.

Una vez, lo que le pasó a un hermano es que él, en su cuarto, dice que ahí antes sí se escuchaban muchas cosas, dice que últimamente ya no, pero antes, una vez, dice que él estaba acostado en su cama y que estaba cobijado, y de repente sintió como que alguien se hubiera sentado en la cama, y pus él sí pensó que era mi otro hermano y se destapó, y no, no había nadie. Se espantó y se tapó todo. Dice que se quedó bien callado para ver qué escuchaba, y dice que escuchaba como una respiración debajo de la cama.

²⁴ Calle Camelia 316, col. Las Flores, zona centro.

Una vez estaba solo, llegué de la escuela a la casa y no había nadie. Me puse a hacer mis cosas, me cambié, me puse a comer. Ya cuando entré a mi cuarto, escuchaba así como un lamento chiquito, y dije: "ha de ser al lado". Y resulta que me estaba acercando a un ropero y un mueble, y se escuchaba más fuerte. Me iba acercando, y como que se escuchaba en un rinconcito el lamentito, y no, pues me saqué de onda y que me salgo de la casa. Ya hasta que no llegó alguien me volví a meter.

Sí, son varias cosas pues las que pasan. A mi mamá no le pasó, sino a mi papá, mi papá ya falleció. Le dijo una vez mi papá que vio algo en la casa, pero algo muy feo, y le dijo a mi mamá:

— No te digo porque si te digo te vas a querer ir de la casa.

Y nunca le dijo, nunca, se lo llevó a la tumba mi papá. Quién sabe qué vería.

A Daniel,²⁵ pues no a Daniel precisamente, sino que igual, a su novia, cuando eran novios, iban ahí a la casa, pues, y en el mismo cuarto que pasó lo de la cama y todo eso, mi cuñada, esa vez estaban ahí en el cuarto, creo que se quedó a dormir ese día. Y dice que también estaba escuchando muchos ruidos en la cocina, pero que ese día escuchó como que alguien estaba platicando. Pensó que éramos uno de nosotros, y se levantaron a ver, y no, pues no era nadie.

Sí son muchas cosas lo que se escucha en esa casa. Yo a pesar de todo lo que escucho, no soy miedoso, porque, como dicen: "No creer, hasta ver".

También unas cosas que pasan en la noche es que nosotros tenemos una puerta trasera que da al patio, una vez escuché así como que le dieron un golpe, pero muy fuerte pues, y yo pensé que se había caído algo, y me levanté y me fijé, y nada. Y así se escucharon varios días. También la puerta principal, pues, se escuchaba así como que le llegaban a dar un golpe y se iban.

²⁵ Su hermano.

Pero así de llegar a salir, pensar en salirnos, pus no, como que más bien ya nos acostumbramos a escuchar cosillas así. También nos dicen que hagamos una limpia, que echemos agua bendita, ya sabes pues, las, las soluciones, pero pus no.

Armando Avilés Bautista, estudiante.

14. [La niña en el escalón veintitrés]

La que sí te puedo contar es que de niño, aquí en lo que era, en mi casa, en mi cuarto... Mi cuarto está en la parte de atrás de la casa, tiene como un pequeño, pus, un pequeño cuartito, llamémoslo de alguna manera, debajo de unas escaleras. Haz de cuenta que sí, este ha sido siempre mi cuarto, pero de niño me acuerdo mucho que escuchaba cadenas en la noche, pero cadenas pesadas arrastrándose. No sabía yo lo que eran, y pus yo de niño, pus ya ves que no le tomas tampoco tanta importancia, dices: "ah, una cosa equis ya". Pus me ponía a jugar, me ponía a todo, de repente empezaba a sentir que me, poco a poco empezaba a sentir una presencia pesada aquí en mi cuarto, del cuartito ese que te digo que está debajo de la escalera, sentía que me observaban. Hasta que llegó un punto en el que ya no resistía o ya no me gustaba y empezaba a gritar:

—¿Qué es lo que quieres? ¿Qué buscas de mí?, o ¿qué quieres de mí?

Mis papás pus ya sabían eso y de repente empezaron, ya sabían, pues ya les había platicado, pero en un principio, pus, no pensamos que fuera gran, algo, más bien como alguna, idea pues de... atrás, en la parte de atrás, siempre habían tenido un criadero de dobermans, digo, de gran danés, perdón, pero los tenían, los tienen en la azotea, o sea, no puedo escuchar las cadenas, aún ahora cuando están encadenados no se escuchan las cadenas cerca de mi cuarto. Luego, con el tiempo mis papás cuando subían las escaleras, exactamente en el escalón veintitrés, sentían así

como un, que los jalaban hasta el, como que los jalaban, pues, hacia abajo. De repente, un día, dejó de sentirse eso, así de la nada.

Eso fue cuando yo tendría unos cinco o seis años, menos. Total, pasaron varios años y más o menos por ahí de cuando yo tenía ya unos dieciséis, diecisiete, me levanté una vez en la madrugada al baño y cuando salí al pasillo de mi casa, haz de cuenta, podrías decir que es un pasillo largo... pus no largo, pero un pasillito, y al fondo de ese pasillo desde saliendo de mi cuarto del lado de la mano izquierda está un, está lo que viene siendo el estudio, es un espacio donde guardamos todo, libros, cajas, con cosas, y así, más que estudio, una como bodega. Cuando es luna llena, entra, se ilumina un poco más, se ve así como si estuvieran alumbrando desde afuera, pues; si no hay luna llena todo el resto del mes está oscuro, es boca de lobo. Pero haz de cuenta que me levanté al baño, pues, y volteo, nomás me quedo viendo, así de repente pus sentí como que me, se me ocurrió, que allí en el pasillo que voy viendo la figura de una niña parada, así como en la película de *El Resplandor* casi casi, sí, la neta. No me acuerdo si sí fui al baño o me regresé a dormir, la verdad no, sólo recuerdos, imágenes y shock. Y, ya, pus de repente, se me escondían las cosas, desaparecían juguetitos o mis llaves o así. La más canija que llegó a pasar fue de que llaves, pues, las que tenía cuando estaba en la secundaria de aquí de la casa, de repente un día desaparecieron y pus así como: “ah, ¿qué, qué onda?”. Pus no las encontraba, busqué en todos lados: en mi cuarto, donde se ponen las llaves, no estaban. Yo siempre las había colgado detrás de un ganchito que le clavé a la puerta de mi cuarto, siempre las ponía ahí, para tenerlas a la mano. Pues te digo que duré como mes y medio, dos meses, sin llaves, y un día me manda mi mamá que le bajara unos zapatos de ahí de su cuarto, y las llaves ¿no van estando adentro de esos zapatos?, de la caja de los zapatos que mi mamá tenía, pus, como también más o menos dos años que no se los ponía. Y bueno, este, de repente, también eso dejó de pasar cuando un día, hace como unos tres años, mi papá se despierta alterado en la noche, en la madrugada, pero despertar entre comillas porque seguía dormido, na más se levantó de la cama y a la pared le dijo:

– Adiós.

Y pus mi mamá, mi mamá espantada de:

– Pus, ¿qué traes?

– No, me estoy despidiendo de...

Mi papá diciendo dormido, contesta:

– No, pus me estoy despidiendo de la niña.

Pus una niña vestida, vestida de blanco y rodeada de un halo blanco. Y desde entonces ya se calmaron las cosas aquí. ¿Que quién habrá sido, qué esperaba, qué estaba buscando, qué fue lo que al final la calmó? Quién sabe.

*Adrián Ávalos Mejía, 24 años.
Estudiante.*

15. Su mano estaba bien fría

Sucedió de que ella entró a trabajar. Entraba a trabajar a las tres de la tarde. Aquí estaba el director en la dirección, estaba yo, estaba el Juli, estaban algunos compañeros todavía por ahí. Total, que ella entró acá a la cocina y como a los quince minutos empezó a gritar. A gritar, a llorar, así pero recio. Entonces yo escuché y le corrí para allá, y también el director.

Todos fuimos para allá, y estaba, la señora estaba temblando así del miedo. Así, bien pálida. Y yo le pregunté qué pasaba,²⁶ también el director, y no nos contestaba. Ya después dijo que, que se le había aparecido una persona atrás y que le tocó el hombro. Que su mano estaba bien fría. Entonces que la tocó y que se asustó, y no, que pues no se podía salir. Y empezó a gritar. Se asustó muy muy feo. Se puso a llorar de tal manera que ni el director ni yo la pudimos controlar.

²⁶ Él es el policía asignado para vigilar el Museo.

Después ahí pusieron una veladora, y creo que después trajeron a un sacerdote por ahí, pero creo que no funcionó tanto porque siguen asustando. O sea, siguen habiendo pues cosas así.

Pues fue una cosa muy horrible. El director ahí estaba y se dio cuenta, y mucha gente. O sea que aquí como que nadie se escapa.

*Magdaleno López Jacinto,
vigilante en el Museo del Estado.*

16. [Salida a Mil Cumbres]

En mi antiguo trabajo, el año pasado (ubicado en salida a Mil Cumbres),²⁷ yo trabajaba en un horario de cinco de la mañana a diez de la noche y a las diez comenzaba de guardia a trabajar cuidando el negocio. En el mismo lugar, una de tantas veces, era muy tarde y yo tenía que cerrar la puerta de la entrada principal, sería alrededor de las doce o un cuarto a las doce de medianoche, cuando estaba a punto de cerrar — está lo que es la carretera federal ahí, luego está el negocio —, observé un poco hacia la carretera y vi una niña como alrededor de ocho años. Iba caminando por toda la carretera con una bata blanca como de dormir. En ese momento pensé que posiblemente había habido un accidente o los papás de ella se habían peleado y ella salió a echarse a caminar, pues, desesperada. Eso fue lo que pensé, pero en ese momento le hablé, le dije:

— ¡Oye, niña! ¿A dónde vas?

La carretera estaba sola, no había ningún carro que pasara por ahí. Como a veinte metros está un puente. Entonces la niña iba caminando, yo le hablaba y no me contestaba. Jamás volteó a verme y llegando precisamente al puente está una lámpara, por donde aluza la pasada de los carros de la carretera, la niña ya

²⁷ Carretera Morelia-Toluca que pasa por la colonia Mil Cumbres cercana al cerro Punhuato en Morelia, Michoacán.

jamás pasó. Entonces yo considero que abajo del puente desapareció. Jamás la volví a ver en mi vida. Sí, esa es mi historia.

*Gerardo Chávez Álvarez, 26 años.
Guardia de seguridad.*

17. [Una mujer caminando]

Fue una madrugada, iba a recoger a un cuñado que venía de Estados Unidos al aeropuerto. Eso hace, aproximadamente, no sé, unos... entre ocho y diez años, tal vez. La colonia, eh, se llama... está entre Lomas de Punhuato²⁸ y Paseo de las Lomas,²⁹ ahí está. Ya venía sobre el Paseo de las Lomas, yo entonces vivía en esa colonia, Lomas de Punhuato. Entonces, vengo bajando una calle que está de bajadita y, antes de cruzar una calle, veo una mujer cruzar. Curiosamente iba hacia la... enfrente de mí iba circulando una calle hacia la izquierda, curiosamente, hacia donde yo tenía que dar vuelta también. Tonces me doy la vuelta y, por curiosidad, no insistente, pero volteo a verla así, al rebasar pues, lento, — como voy dando la vuelta, pues todavía iba lento — para rebasarla y... mirarla. Pues, digo, te despierta curiosidad a esas horas de la noche ver a una mujer caminando, normal, traía jeans, una blusa como rosa o algo así. Y volteo y la veo, normal, ella no voltea a verme ni nada de eso, yo viendo hacia el frente. Entonces, pues sigo avanzando y así, conforme la vi, sigo avanzando y la busco por el espejo, o sea, lo típico, ¿verdad?: no hay nadie más en la calle, está desierta. Y así como me dio curiosidad verla, así igual la busqué por el espejo y ya no la vi. Entonces, pues sí, se me hizo raro. Por un momento sí sentí cierto temor por... pensando que fuera algo, pues, sobrenatural.

²⁸ Al este de la ciudad de Morelia, junto al Parque Cerro de Punhuato.

²⁹ Calle en Lomas de Punhuato.

Pasó y al día siguiente, como pasé, te repito, era mi rumbo, por donde vivía, este, paso a verificar dónde, o sea, en dónde pudo haberse metido, en la esquina esa de donde te digo que yo di vuelta era un lote baldío, pero estaba alambrado, ya ves de esos lotes que... como malla, pues para que no... la gente entre o eche basura y todo eso, sí, totalmente rodeado de malla, pues. Y después seguía una pared, la siguiente casa era una pared larga y la puerta estaba un poco retirada. Por más que le busqué no, no encuentro a dónde pudo haberse metido, y tampoco no pudo haberse cruzado la calle porque, yo te digo, inmediatamente voltee a ver el espejo para verla. Y pus, ahí me quedó la, pues, la curiosidad y la duda.

*José González, 46 años.
Taxista.*

18. [Y se burlaba de mi niña]

Tengo dos niñas, dormían juntas, duermen juntas. Y, de repente, una de ellas se... algo le pasaba que se despertaba en la noche, se sentaba y se quedaba viendo para allá, viendo para acá y se volvía a dormir, no sé a qué se debía eso. Una de las noches pasó que se sentó igual — como ya estábamos nosotros acostumbrados a verla que se sentaba dormida —, y se sienta y se quedaba viendo el ropero, se quedaba viendo, se quedaba viendo. Ya, de repente, empezó así como a... como a sudar, a darnos muestras como de miedo, como que quería decirnos algo y no podía, no sabía qué decirnos. Se quedaba viendo fijamente los cajones del ropero, y mi esposa dice:

— Como que algo no está bien.

Ya va y la abraza, y le dice:

— ¿Qué te pasa? Cálmate. ¿Qué tienes?

Y ya empezó a sudar mi niña.

— ¡Es que ahí está un muñeco, ahí está un muñeco!

Volteábamos y apuntaba justo a los cajones del ropero. Nosotros no lo veíamos. Y mi niña:

— ¡Ahí está, se está riendo de mí, se está riendo de mí!

Y yo lo que hice fue darle la espalda al ropero y ponerme entre el ropero y ella y...

— ¡Ahí está, ira, ahí está!

Me esquivaba y apuntaba al ropero. La agarré y prendí la luz del cuarto, y pues yo no veo nada, ¡pues sabe! Ya lo que hizo mi esposa fue le... le apretó su cabecita hasta que empezó a tranquilizarse solita.

Ya para la mañana, ya cuando amaneció:

— A ver, ¿qué soñaste?

— Yo no soñé, allí había un muñeco, un muñeco de gorrita y tenía una bolita de color dorado en la punta, un muñeco chiquito barbón.

Pero justo, ah, no sé, tres, cuatro días antes yo vi en el mercado — porque yo vendía pan en el mercado —, vi unos muñequitos en unas cajas, unos... ahorita no me acuerdo cómo les llaman: unos gnomos. Vi unos gnomos, un señor que fue a vender gnomos. Había viejitos, unos no viejitos, pero unos rosas, unos morados, uno sentado, uno parado... ya me le quedé viendo a un muñequito y le digo:

— ¿Y estos como para qué son?

— No, pues cada uno tiene su función.

Me dice:

— Cada uno tiene su nombre, tiene su función.

Y a mí el que me llamó mucho la atención supuestamente decía que era para llevar armonía a la casa, y me le quedé viendo y yo sentía como que me hacía para acá, y sentía que volteaba a verme el muñeco. Y pensé: “voy a decirle a mi esposa a ver si llevamos un muñeco a la casa”. Pues curiosamente yo no les había dicho nada en la casa, ya hasta que mi niña empezó a decir eso fue que platicué con mi esposa, y le digo:

— ¿Sabes de que yo vi un muñeco así y asá?

Y, de hecho, había pensado yo tomarle una foto para que lo vieran, dice:

— Pues ya con esto, ya olvídale.

Me quedé pensando: "¿Cómo, cómo pudo haber pasado eso?", que yo apenas estaba pensando en traer un muñeco y ya mi niña lo estaba viendo en la... Pero curiosamente lo vio sentado en la agarradera del ropero, y dice que se estaba burlando y que movía sus patillas, y burlándose de mi niña.

*Óscar Hernández, 58 años.
Guardia de seguridad.*

19. Si don Elías ya se dobló...

Allá en la gasolinera de mi abuelo, donde yo trabajé pues muchos años, una vez me tocó ver cómo mataron un señor. Y en una ocasión, después, se remodeló la gasolinera y pus nos tocó quedarnos ahí toda la noche. Y haz de cuenta que, como a las cuatro, cinco... como a las tres, cuatro de la mañana ya se empezó a ir la gente. Yo me subí a la oficina a dormir un rato y oí ruidos y me asomo y vi al señor ese que iba caminando.

Pero ya estaba, pues, ya lo habían matado hacía como dos años. Dije: "Bueno, ¿este güey qué anda haciendo aquí?". Nomás que haz de cuenta que yo oí ruidos y pues me desperté, y pus me asomé y lo vi clarito al cabrón y salí... la verdad, salí con la fusca porque dije: "no vaya a ser el diablo y entonces sí". ¡Y no había nadie! Y estaba el velador y le digo:

— Oye, ¿pus qué onda?

— No, pus si yo estoy dormido.

Le digo:

— Pues si tú eres el velador, hijo de la chingada, ¿cómo vas a estar dormido? ¡Cabrón!

Así, pero así clarito, hasta con la ropa que usaba el señor, porque, o sea, lo mataron ahí, pero el señor vivía enfrente de la gasolinera. Era velador de un hotel que estaba ahí. Don Elías se llamaba y yo lo conocía bien porque ora sí que platicábamos y echábamos relajo y todo. Y se lo quebraron porque se... pues era

medio enamorado y se enamoró de una que ya estaba casada, y el que... el marido, pues delicado el güey. Se lo quebró allí, se lo quebró en la gasolinera.

Como yo estaba dormido oí los ruidos y dije: “¿Pues quién chingados anda todavía ahí?” Me asomo y lo veo, y... inconscientemente: “pues es don Elías”. Y ya me digo: “¡Ah, cabrón, pus si don Elías ya se dobló! ¡Cómo va a ser don Elías!”

Julio Tapia, 60 años.

Fuentes de consulta

INEGI, 2010. “Panteón municipal, un lugar histórico y con mejores servicios”. En línea: <http://www.morelia.gob.mx>

Bibliografía citada

SECRETARÍA DE TURISMO MUNICIPAL, 2015). *Convento de San Agustín*. En línea: <http://www.travelbymexico.com/morelia/activos/?nom=bmorconvagustin>

Los aires de Zumpahuacán

Del conjunto de relatos colectados en Zumpahuacán, Estado de México, en tres periodos (2008, 2010-11 y 2016), mostramos los que tratan de los “aires” o “aigres”.

El municipio de Zumpahuacán¹ se ubica al sur del Estado de México, en la colindancia con los estados de Morelos y Guerrero, a una altura promedio de 2000 msnm. Según el Censo general de población y vivienda (2010) cuenta con 16 149 habitantes distribuidos en 30 rancherías y comunidades. El 25% de la población económicamente activa se dedica a labores agropecuarias y a ellas se orienta el 60% del territorio del municipio de 200.3 kms. De esta superficie, el 68% no cuenta con riego y se siembra con tecnología incipiente maíz, calabaza y frijol para el autoabastecimiento. En las tierras de regadío se cultivan hortalizas y frutas, destinadas a la casa y al mercado local y regional. Sobre todo se cultiva flor, producto de exportación que ha impulsado la economía local de manera significativa, al igual que la fresa. Alrededor del 25% del territorio municipal es de agostadero y los productos (carne, lácteos) se destinan al consumo familiar y al mercado

¹ En el territorio de este municipio existen vestigios de asentamientos seminómadas 2500 años a. C. y de comunidades urbanizadas alrededor del año 600 a. C. Se ha fijado la presencia de los tecuanipantlecas de origen chichimeca y lengua nahua tras el derrumbe de Tula (1156), así como el posterior arribo de los matlazincas y, a principios del siglo xv, el de los mexicas, quienes finalmente dominaron la zona. Hacia 1530 el pueblo fue encomendado a Alonso de la Serna con la obligación de prestar servicios a las minas de Zacualpan. Pronto decayó debido las devastadoras epidemias y su población sólo se recuperó hasta principios del siglo xviii. La participación del pueblo en la revuelta vida política del siglo xix al parecer fue escasa, no así en el siglo xx, pues la comunidad se mostró afín a los grupos zapatistas (1910-1920) y manifestó cierta adhesión a la cruzada cristera (1926-1929) (cf. Hernández Rodríguez, 1997: 9-16; Casanova, 1999: 23-77).

local. De las zonas accidentadas se extrae el agave silvestre para elaborar mezcal en pequeños y rudimentarios alambiques, así como hojas de palma, materia prima de diversos objetos artesanales de consumo regional. Como sucede en la mayoría de este tipo de comunidades rurales de México, los indicadores socioeconómicos muestran un grado de marginación alto para el municipio. Esta penuria económica es el detonante del paulatino movimiento migratorio — en forma temporal o periódica — hacia la Ciudad de México y otras poblaciones grandes y medianas del Estado de México y Morelos, y, a partir de los años noventa, también a Estados Unidos.

La creencia en los aires, figuras de matriz indígena mesoamericana, está muy extendida entre los grupos indígenas y las comunidades rurales del centro y sur del país. Las variantes regionales entre estas entidades son notables pero la característica definitoria es que se configuran como seres sobrenaturales que agreden a los humanos.

Los aires se encuentran en constante interacción con el ser humano y sus actos no son sino una parte del vasto proceso de generación y regeneración del cosmos, afirma López Austin (1990: 476-478). En este movimiento actúan para obtener la materia vital, como cualquier ser vivo. Su principal sustento es el ser humano; de él sólo toma la “fuerza anímica”, acto que provoca que enferme y a la postre cause la muerte de la persona. De ahí que generalmente sean considerados como seres nocivos que se adhieren o penetran el cuerpo y lo dañan con enfermedades vinculadas en la medicina tradicional al humor frío y la humedad.

Casi siempre a la “enfermedad” propiciada por los aires se le denomina “susto” o “espanto” y se le define como la “pérdida del alma” en las comunidades mestizas o también como la pérdida de alguna de las “entidades anímicas” en las comunidades que mantienen la cosmovisión mesoamericana. En ambos casos, esta pérdida tiene su origen en una impresión fuerte y repentina, un “shock emotivo”.

En los relatos de Zumpahucán los aires obran fundamentalmente como causantes de enfermedades pues no aparecen vin-

culados al ciclo del maíz o a los cultivos tradicionales, aunque permanecen ligados al campo simbólico del agua porque habitan ríos, pozas, manantiales y se manifiestan en forma de fenómenos meteorológicos como la lluvia, el granizo, el arcoiris, el viento, “colas de agua” y torbellinos o como seres vinculados al agua, como la serpiente. Los aires atacan al ser humano cuando éste se introduce en su territorio.

Con frecuencia el ataque de los aires asume la figura del “enamoramamiento”, pues son sexuados (hay “aires macho” y “aires hembra”). Desean apropiarse de una persona de otro sexo seduciéndola, “enamorándola”. En este acto de “enamoramamiento” las personas enferman y, cuando los aires las retienen, se casan con ellas y éstas mueren. Pero también es posible que procreen con los humanos sin enfermarlos.

El ataque de los aires se desarrolla no sólo por la seducción. También castigan a quienes no acatan su voluntad. Cuando las personas entran en su territorio —el espacio donde el aire se ostenta como dueño del lugar— deben comportarse de manera apropiada para evitar que su intrusión dé lugar al “enojo” y al consecuente castigo de los aires. Es preciso, en el marco de relaciones de reciprocidad, obtener ritualmente su favor mediante súplicas, ofrecimientos, promesas, donaciones, permisos y prácticas sanatorias y preventivas de carácter ritual. Los aires, por otro lado, también explican la riqueza de ciertas personas. Se hacen pactos con los aires a cambio del alma.

Por último, la narrativa de Zumpahuacán tiene un especial relieve y un aire proteico y al mismo tiempo parcialmente individualizado que se ostenta como el rey y protector del poblado. Sus hechos han dado lugar a una variada gama de relatos con múltiples versiones.

MARCO URDAPILLETA MUÑOZ
Universidad Autónoma del
Estado de México

1. [El aire enamorado]

Creo que sucedió por San Pablo, ya tiene un buen de años, cuando la gente lavaba su ropa en los ríos, arroyos. Antis estaban bien limpios, no como ora; antis todos lavaban en el río.

Una muchacha taba lavando, cuando que ve que por el cerro viene un aguacero y ella pensó: “¡Ay!, me voy apurar, porque ya viene el agua y me va a mojar la ropa que ya tengo seca”. Y siguió lavando, pero más rápido, la poquita que le hacía falta. Entonces llovió pero si hasta como que el cerro se oscureció de lo fuerte que estaba, pero donde estaba ella, en la poza del río, nada más llovizó poquito, de esa agua que nomás refresca pero no moja. Bueno, siguió lavando y como que se alegró, porque así iba acabar rápido de lavar... bueno... pasó, ¿no? Pero después de un ratito que oye cómo alguien se aventó a la poza de abajo del río (estaba otra poza más abajito de donde estaba ella), entonces, voltió, le dio curiosidad, pienso. Vio que un muchacho bien bonito la veía, le hablaba, le decía que se fuera a bañar con él. La muchacha le dijo que no, pero él le insistía. Bueno, a la muchacha le dio miedo porque estaba solita, y juntó su ropa y se fue. El muchacho le decía que fuera a verlo, le insistía mucho, pero ella ni le hacía caso. Juntó su ropa y se jue, pero al subir una lomita que estaba en el río, de ahí se venía el río, la muchacha voltió y vio que el muchacho se convirtió en un culebrón grandísimo, pero señor culebrón, y después se hizo en arcoiris con unos colores bien bonitos y olía hartito a zoquiaqui.² La muchacha como pudo se fue a su casa, llegó la pobre muchacha a su casa. Sí, la muchacha se espantó, porque le agarró la temblorina, y después ya no pudo hablar ni moverse, se quedó así espantada. Sus gentes pensaron luego luego que le agarrarían los aires, porque venía de lavar, y otra cosa que le pasara en el camino que no, porque

² Es el acortamiento de la palabra náhuatl *xoquializtli* que significa “olor fétido”. En particular se hace alusión al olor del azufre o del huevo.

preguntaron, averiguaron y pues no estaba lastimada ni nada, nada más taba espantada, pues. Todos dijeron que a lo mejor fueron los aires que le agarraron porque vieron que el arcoiris salió de onde taba ella, ¿no? Bueno, pasó y su gente la empezó a curar de espanto, con las hierbas, pues. Después la muchacha empezó hablar y a ser como antis. Ya cuando pudo hablar esta muchacha les contó a sus gentes que el muchacho que vio en la poza la venía a ver ahí donde taba ella. Que cuando la curaban él lloraba porque le decía que se juera con él, que era un rey y que le iba a dar todo lo que quisiera pero que se fuera con él. Dici ella que le rogaba que se fuera con él, le suplicaba y que a él no le gustaba que la curaran que porque entre más la curaran, él se sentía mal y, que cuando se curara, él ya no iba a poder venir a verla y que cuando ella se curó, él ya no vino.

Si la muchacha aceptaba irse con él se iba a morir y vivir como reina, pero airecito, no se iba a ir con Diosito. Siquiera la muchacha no aceptó, si no se hubiera muerto. Son muy peligrosos los airecitos: se llevan a las gentes cuando se enamoran de ellos. Sí, pero esa muchacha no se jue, se curó.

*Anónimo, ama de casa, 44 años.
30 de noviembre de 2011.*

2. [El hijo de la airecita]

Les voy a decir una historia, a mí me la contó mi papá. Había una vez un muchacho que comenzaba la adolescencia, se empezaba a enamorar, a tener gusto por las mujeres, atracción. Ese muchacho anda buscado una mujer. Se cuenta que antes de utilizar drenaje, servicios públicos, se iban a bañar a los arroyos, a los lagos, a los pequeños arroyitos, donde hubiera una poza. El muchacho pensó: “a ver qué me encuentro”, y se fue por un río. Caminando, empezó a oír como cuando se están bañando. Se oye como que brota el agua, cómo se la avientan, juegan: “Aquí habrá algo”.

Vio unas muchachas y él, como todo ser humano y hombre, se le arrimó a una, le empezó a platicar, hablar, la quiso hacer su novia; le comentó eso y, bueno, le entró:

– Pero vas a venir a recoger tu hijo dentro de un año.

El muchacho se sorprendió:

– ¡Ah chiguagua! ¿Qué pasó aquí?

Pasó el año y se llegó la fecha en que lo citó aquella muchacha misteriosa, porque no sabía quién era ni de dónde era. Fue a la cita. Llegó a la poza del año pasado, apareció la muchacha y llevaba su pequeño hijo en sus brazos, casi recién nacido:

– Ten, te encargo a tu hijo, es tu hijo, cuídalo bien.

En aquel momento el muchacho como que despertó o reaccionó cuando se iba la muchacha. Al voltear ya no era una muchacha, sino que era una serpiente o culebra, pero no una serpiente ordinaria, sino que muy grande, espantosa; la serpiente se fue entre el agua. Entonces aquel muchacho acabó sorprendido. Él la vio como una mujer muy bonita, pero al regresar la mirada ya no era una mujer, sino que una serpiente moustrosa. El muchacho vio cómo se alejó esa serpiente y él también se fue. El niño no era un niño ordinario, era sobrenatural, tenía poderes.

Pasaron los años y pues el niño se convirtió en un gran hombre. Tuvo la inclinación por las fuerza armadas, por el ejército. Ahí tuvo muchos méritos, lo ascendieron a rango de general, es el máximo rango. En las guerras que había con quien estuviera obstruyendo la ley, en las balaceras, era como un poder muy misterioso: sin utilizar ningún chaleco antibalas no le traspasaban las balas; su piel era impenetrable como si estuviera blindada. Fue muy misterioso, se cree que sí fue producto de una mujer airecita.

Estas personas, los airecitos, pues, se podría decir que son almas en pena, que tal vez nunca tuvieron descanso, tal vez porque no se sabe la manera en que murieron o algunos otros creen que no los manda ni Dios ni el diablo, sino que están en un intervalo de Bien y el Mal, porque a veces pueden ser buenos o malos, según el tiempo y el lugar en el que se encuentren.

*Alberto Medina Mérida, 16 años, estudiante.
2 de noviembre de 2008.*

3. [La banda de viento de los aires]

Se oye como una banda que empieza como a tocar así a lo lejos, y yo hasta me he puesto así, como atención: “bueno, ¿a dónde se oye?, ¿qué banda?”. Pero es ahí en el arroyo, y se oye ahí en eso de Acamilpa y del otro arroyo, del que viene de aquí del terrón, hasta donde hace la vueltita. De ahí para abajo se escucha esa música cuando van a ser las doce, como cuarto para las doce. Había yo puesto como atención en esos días cuando iba yo a lavar, que por ahí se empezaba a escuchar. Y después, más al ratito, se oye como gente hablar; como cuando está uno en una fiesta, así se oye: la gente como que habla, y yo hasta decía: “sí, sin duda alguna éstos son los airecitos”.

Y me apuraba yo a lavar, y se oía bien, de ahí de esa piedra lisita de donde lavo, a esa piedra lisita de ese lado, del lado izquierdo, de a donde está esa piedra lisa, ahí se oye, pero adentro, así como para dentro se oye; de la poza, para dentro, así en el agua se oye qué cosa hablan... y hablan y hablan. No se entiende bien qué cosa hablan, pero se oye un habladero así adentro, como voces; pero haga de cuenta así como cuando está uno en una fiesta: que hablan y hablan y uno comenta una cosa, otra comenta otra y que ya no se escuchan ni qué cosa están hablando pero así se oye, como una fiesta, pero como a las doce o como cuarto para las doce [del día] y tarda harto rato.

Y, después, yo ya no me daba cuenta, como ya no se oía nada, pero bien me hacía yo lavando como dos horas. Cuando me iba yo al cuarto... como once y media, me iba yo a las doce. Y luego, así se empezaba a escuchar, así, como ese ruido que hablaban, pero luego a veces llegaba otra gente a lavar, o nomás así se quedaba, así, como que se me olvidaba, así como en un ratito que se me olvida y ya, ya no se oía nada. Pero es porque, según se comenta, que de ahí de ese arroyito para arriba, que ahí son las meras oficinas de los meros grandotes de los aires. Y para mí que sí es eso porque ahí en ese arroyito hay muchos lugarcitos muy misteriosos. Todo ese arroyito hasta allá donde empieza el mero

mero arroyito, es muy misterioso, como sombrero; pero es agüita bien buena, bien buena que está esa agüita y cómo limpia de bonito esa agüita.

*Adela Mérida Salinas, 44 años, ama de casa.
7 de agosto de 2011.*

4. [La señora a la que se llevaron los aires]

La mamá de Domingo y de Timotea que se fue llorando a lavar, y cuando regresó con su ropa ya regresó llena de fiebre y convulsiones, ataques... Y después que no se aliviaba y no se aliviaba, y le buscaron un curandero que se llamaba don José, y que ese don José dijo que lo que tenía eran aires, que ya la habían encontrado llorando los aires... el aire que se la llevó. Entonces dice que después les tomó la opinión, que si querían verla y que si tenían valor que se fueran con él pa que la vieran. Y después dice que ya se fue. Pero le llevaban dinero, llevaban dinero muy pequeño; llevaron los tamales bien pequeños; llevaron hasta el mole en una olla bien pequeña; llevaron, creo, tortillas también. Pero las cosas dicen que las hicieron bien pequeñas las tortillas, y después... ¡ah!, y que les advirtió el curandero que tenían que ser rodeados. El que se metiera, que tenía que ser rodeado de víboras, de culebras, pero que dijo que haga de cuenta que eran lombrices y que no se fueran a defender y que ni discutieran, ¿por qué?: porque dicen que se iban a quedar allá también encantados por discutir, por no estar de acuerdo. Aunque la vieran difunta que allá estaba viva y todo, que no le dijeran nada, no le hablaran, que allá la dejaran, que solamente el curandero sabía con quién la iba a pedir.

Y después dice que la fueron a pedir y que ya no la dieron, que era demasiado tarde porque dicen que ya no la querían allá, en su casa de ella no la querían. Pero el curandero fue a lucharle para que la regresaran, porque tenía todavía sus niños pequeños y estaba sufriendo mucho ella también por el dolor de los ataques

y la fiebre que le agarró. Entonces dice que ya no le regresaron, y dice que salió el señor José y mi tío Nicolás. El que lo estaba contando bien es mi tío Nicolás porque él se metió. El curandero se murió, la señora se murió también, ya no la regresaron, ya no la dejó el hombre... el aire, que porque había muchísimo hombre bien... bien parecidos, muy güeros güeros los hombres y las mujeres señoritas también. Por eso dice que el señor de esta vida que iba ir allá a que se metiera, que no discutiera porque ellos son aires. Ellos no son personas, que estaban ahí como personas; que allí estaba como una feria de alegría, allá; que había mucha alegría allá; que había en el agua como el mundo: había ancianitos, había jóvenes, había niñas, niños, pero todo eso eran a este mundo eran las víboras, pues... los aires.

Después dicen que ya se regresó bien triste el curandero con mi tío Nicolás, y se murió la señora, ya no la regresaron, y el curandero también se murió. Pero esas cosas de aires son bien... ¿cómo te dijera yo? Esas... Dicen que al final de los tiempos, el aire entrega las almas también; así dicen los antepasados. Así me decía mi tío:

— Esa alma, no creas de veras que se va a quedar allí, con el aire; porque también el aire depende de la obra de Dios, y el aire tiene que también dar cuentas de las almas que él avanzó. Él también las va a entregar, porque son almas, son cristianos.

Y ¿por qué?, yo le decía, yo pregunto:

— Bueno, tío, ¿ésas son perdidas ya desde aquí?, o ¿cómo?

Dice:

— No, esas almas dice la Sagrada...

Porque él tenía un libro que dice que se llamaba la Sagrada Historia y que allí lo veía; y que el que aguantaba leer ese libro que entonces allí se tenía, pero dice que cuánta cosa que exageradamente triste de esta vida que está pasando.

*Reyna Estrada García, 45, ama de casa.
24 de septiembre de 2011.*

5. [Las mujeres airecitas]

Les voy a contar un caso que a mí me pasó personalmente en un paraje que se llama Molonca, que es el barrio de La Ascensión, municipio de Zumpahuacán. Fue una tarde en que fui a juntar un poco de pastura allá en ese terreno que colinda con un arroyo, y fui a juntar un poco de pastura para los animales que tenemos. Entonces yo andaba juntando la pastura para que me la llevara y después ya me regresara. En eso, cuando ya me iba casi a regresar, yo sentí como una sombra que me seguía por donde iba y, después, en ese rato yo dije: “¿qué será?”

Entonces, yo dije:

— ¡No me asustes!, ¡yo ya sé que andas ahí!

Pero al decir eso como que sentí si se hubiera enojado más. Entonces ya había ajustado la pastura que yo me iba a llevar y la eché al hombro y me subí para arriba, porque en el terreno que estaba yo era más abajo, tenía yo que salir por el lado de arriba. Me subí y después, ya cuando iba llegando cerca, como a mitad del terreno, más sentía yo que me seguía más, más cerquita. Entonces, yo le dije:

— Ya me voy, no te enojés, no creas que me voy a quedar aquí, ya me voy para mi casa, ahí quédate, cuida.

Ya después, cuando iba yo a llegar a la tranca para salir del terreno, bien sentí que se quedó esa sombra, pero no era de una persona nada más. Yo bien siento que eran como tres mujeres; yo sentí su sombra como que eran de tres mujeres y hasta como que si las hubiera visto o presentido. No sé cómo explicar, que eran de color, morenas así como que las vi o las presentí o no sé cómo explicar esto; pero esas mujeres, según se dice por ahí, que en esos arroyos que pasan cerca del terreno — porque son dos arroyos que se juntan ahí en nuestro terreno — que según esos arroyos son como lugares donde se encuentran esos seres que fueron en un tiempo personas y que ahora después de muertas se convirtieron en airecitos que cuidan el arroyo.

Y pues ahí yo pienso que eso tal vez haiga sido: que esas personas cuidan ahí en ese terreno donde pues es nuestra propiedad.

De ahí donde yo dije que me siguieron hasta sacarme, pues, del terreno, yo bien sentí que de ahí se regresaron y yo me fui para el otro terreno donde tenemos los animales. Pues eso es todo lo que sentí, lo que percibí, pues.

*Adela Mérida Salinas, 44 años, ama de casa.
7 de agosto de 2011.*

6. [Los aires y las tormentas]

Bueno, y el mismo señor era muy historiador, ora ya falleció pero yo lo conocí muy bien. Era muy historiador y él me contaba otras historias más que me dejaban bien admirado y con simpatía; el señor Luciano, el difunto Luciano Brito Olivares. En una ocasión me estaba platicando por ahí, estábamos trabajando ahí en la milpa, andábamos beneficiándola, y me iba platicando y platicando tocante a los aires, que por qué en veces todos nos damos cuenta que cae el agua con hartos truenos, hartos viento, si es posible hasta granizo o aguaceros muy fuertes. Y él me dijo que cae así el agua que porque los que andan trabajando, los que andan regando, los que andan formando las nubes, los aigres, que andan bien enojados que porque son jóvenes y que se la pasan parrandeando toda la noche, por ahí tomando y se embriagan y todo eso, y hasta con chamacas andan por ahí en la noche.

Entonces, cuando llegan a su casa, ya bien desvelados y briagos, sus papás los regañan y los corren a trabajar, y ya cuando ellos se van, pero de mucho coraje, se ponen a trabajar y ahí están, forman las nubes, hasta se van arrastrando en los cerros, y unos tronidazos, unos aguaceros, unos ventarrones. Y ahí andan ellos trabajando pero completamente enojados y desvelados, y todavía briagos. Y, entonces, él me dijo:

— Así son. También allá en su reino de los aires hay de todo.

Y, entonces, pues yo como no sé, pues nomás me daba qué admirar y me simpatizaba; pero dice que así es. Bueno, está bien, si es así, pues está bien. Y, la mera verdad, como que sí lo creo

porque de todas maneras todos como seres humanos y como también los espíritus tienen su trabajo y así jue.

*Donato Medina Torres, 73, campesino.
23 de julio de 2011.*

7. [El señor que enmudeció por los aires]

Bueno, voy a contar lo que le pasó a mi abuelito, que ya tiene mucho tiempo, pero sí le sucedió. De que fue una mañana que se levantó y que iba al baño; bueno, fue y llegando nadie lo vio y se fue a acostar, pero que dijo mi papá:

– Oigan, ¿y su abuelito?

– Fue al baño.

Según vieron que salió al baño, pero nadie se enteró de que ya había regresado y que se había ido a acostar, sino que a dónde iría. Que después alguien dijo:

– Vayan a ver.

Entonces se fueron a asomar allá donde dormía y van viendo que está acostado. Se arrimaron y le hablaron, y él no se movía, no se movía y nomás se nos quedaba mirando. Después dijeron: “¿Qué es lo que tiene?”. Y le hablaban, le gritaban que qué le había pasado y no nos contestaba. Ya después a mi abuelita le gritaron y le dijeron que lo fuera a ver que qué era lo que le estaba sucediendo, y lo mismo. También ella le decía:

– ¿Qué es lo que tienes? ¿Qué es lo que sientes? ¿Qué te duele?

Y no le contestaba, nomás se le quedaba viendo. Entonces ahí nos dimos cuenta que estaba mal. ¿Qué es lo que le había pasado? Pasaron unos días así, después ella pensó:

– ¿Qué no le agarraría el aigre?

Después, en ese tiempo estaba una señora que según curaba de eso de los aigres. Después decidieron ir a ver a la señora para ver qué le podía hacer a mi abuelito. Entonces llegó y le dijo que qué le pasaba, y lo mismo: nada más se le quedaba mirando y no le podía contestar. Entonces dijo ella:

— ¿Saben qué? A este señor le agarró el aigre, pero necesito ir a hablar con los aigres para ver si todavía lo dejan, o qué es lo que quieren, qué es lo que piden para que lo puedan dejar, porque él ya no está aquí; aparentemente está su cuerpo, pero ya no, ya está allá con ellos, por eso ya no nos oye, ya no nos habla; ya está mudo, ahorita está mudo, por eso no puede hablarnos, a él ya se lo llevaron; pero si todavía no lo casan [los aires] tal vez me lo regresen.

Y que, según ellos, que los casan allá con una aigrecita que le gustó el señor. Entonces fue la señora a hablar y dijo:

— Espérenme, ahorita voy a hablar con ellos para ver qué es lo que arreglo con ellos.

Se fue, y está una poza muy grande también aquí en Zumpahuacán, que en esa poza en ese tiempo existía porque ahora ya no está como antes estaba, porque ya con el paso del tiempo ya no se ve como en aquel tiempo. Era una poza muy... hasta oscura se veía, grande, y decían, pues, de que a esa poza le habían puesto por nombre La Tragalona, que porque se tragaba las cosas y esa poza está en el barrio de Ascensión, aquí en Zumpahuacán.

Entonces esa señora fue a preguntar en esa poza y les dijo que qué es lo que querían, qué es lo que podía ella darles para que le regresaran al señor. Entonces dijo que, según ella nos contó, que les dijo los aigrecitos qué, pues, ellos querían, que si lo regresaban, porque todavía no lo casaban; pero [los airecitos] que lo querían casar con una muchacha que estaba ahí, pues, yo creo. Se supone que también son de las que se llevan así a base de que las enferman de aigre y se mueren, no los cuidan, no los curan, se mueren; y se van, según se cuenta, se van para allá con ellos. Esa muchacha querían casarla con ese señor. Tons, como dijo que todavía no estaban casados, que sí se lo iban a regresar, pero que ellos querían que les pagaran, y que ellos querían una fiesta. Tons ya regresó la señora y nos dijo qué es lo que pasaba, que querían fiesta y que les pagaran, y les dijo:

— Pues ahora ése es el trato y eso lo vamos a hacer mañana. Lo vamos ir a dejar a las doce del día. Quiero que, por favor, se apu-

ren, que hagan... Quieren [los aires] mole, tamales, tortillas calientes.

Y que quieren también doce — en aquel tiempo eran jarras — unas jarritas que era de barro, que querían cántaros, les decían en aquel tiempo “cántaros de tepache”. Y entonces también así es lo que nos dijo la señora, que querían también eso que les diéramos. Entonces al otro día después la señora llegó y nos dijo que si ya estaba todo hecho.

—Sí.

Que querían mole, tamales, tortilla. Todo hicimos, pero todo miniatura, chiquito, los tamales también así chiquitos les hacíamos. Las tortillas nada más se hacían con las yemas de los dedos. Ella trajo los cantaritos que dijo que de tepache. Y el tepache se prepara de piloncillo y con naranja, es lo que se le echa, y miel, y el que quiere le pone pulque. En aquel tiempo esa era la bebida que daban cuando pedían una muchacha. Entonces en esa vez que eso pasó, que eso pedían. Y la señora ya llegó con todo, con los cantaritos que se tenían que preparar y que pues querían, ellos querían seis cantaritos de tepache; y trajo una tapaderita chiquita, también así pura miniatura, para los tamales. Y también trajo para las tortillas, también ya sus platitos de barro que trajeron que porque querían una fiesta para que lo dejaran al señor, y dinero también trajeron, pero de monedas antiguas. Tenían que darle, pagarle al aigre para que lo dejaran al señor, y quería la fiesta.

Ya estaba todo, el mole y todo, y fuimos a ayudarle a la señora a que lo llevara a esa mentada poza Tragalona, que porque eso querían. Se fue la señora y ya nosotros nos quedamos lejecitos y nos dijo:

—Ahora aquí me esperan, yo voy a dejar lo que piden los aigres. Les voy ir a pagar. Ya me dijeron que me lo van a entregar, que ya no lo van a casar con la muchacha, que me lo van a dar.

Y para esto ya lo había curado ella desde el día anterior, y desde ese día que fuimos a dejar la comida también ya lo había pasado a curar, porque le dijeron que ellos querían a las doce del día la comida. Y entonces también ese día que le fuimos a dejar

la comida, se quedó mi abuelita cuidando a mi abuelito, porque no lo podíamos dejar solito, y le fuimos a dejar la comida y así nos quedamos lejos, y la señora se fue a dejarle la comida a los aigrecitos. Ya que se regresó, ya que salió de ahí de ese lugar donde estaba la poza, nos dijo:

— Ahora sí, vámonos. Ya hablé con ellos, ya dijeron que sí, que lo van a dejar, que ya no se lo van a llevar, que ya no lo van a casar. Así es que el señor va a vivir, sólo que le vamos a tener que hacer unas cuantas limpias por lo mismo de lo que le pasó.

Pero eso fue cierto porque ya después, fueron tres días después de que fuimos a dejar la comida; vino todavía tres días la señora a curarlo, a mi abuelito. Y tenía su boca chueca, se la hicieron su boca chueca por un lado. Le habían hecho su boca y no podía hablar, su boca estaba muy chueca, no podía hablar, mudo se había quedado de aquel día y no podía contestar, ni se movía. Taba tieso tieso, no se podía mover y con todos los remedios que trajo la señora, que supuestamente eran para eso, para librarlo de los aigres, pues sí, sí dio resultado porque después ya pasó de que se alivió como a los tres días de que le estuvo curando.

Ya su voz... empezó a hablar, ya nos empezó a platicar que cómo le había sucedido. De que también él nomás se acuerda que fue al baño, y que de ahí del baño cuando él regresó ya no podía hablar, ya no podía escuchar. Empezó de que ya también así de lo de la vista que le empezó a fallar, ya no veía bien. Y que después de eso ya no se acuerda nada... ¿Qué es lo que le sucedió?, ¿qué es lo que le pasaba? Dijo que ya no se acuerda qué es lo que le pasó, pero sí se alivió ya después de lo de su boca. Pasó muchos días para que le hubiera regresado al lugar normal donde tenía que regresar su boca. Pero sí, se alivió. Y eso fue de que le agarró el aigre.

*Adela Mérida Salinas, 44 años, ama de casa.
7 de agosto de 2011.*

8. [El espíritu de las grutas]

Hay un niño en mi escuela que se llama Samuel y se dice que su papá murió, murió cuando estaba chico Samuel; pero su espíritu se lo llevaron los aires a las grutas de Cacahuamilpa. Entonces se dice que el señor se aparece con un caballo blanco y alto, y se dice que hay muchos, muchos espíritus empautados.³ Entonces, en su cuarto, antes de morir les dijo que nunca abrieran su cuarto, y una vez alguien, por curiosidad, le abrió su cuarto, pues se dice que en la mesa estaba una culebra enredada en un ataúd, entonces, al abrir la puerta, la culebra se desapareció. Entonces se dice que hasta ahora tienen una culebra que les echa dinero.

*Germán Vásquez Hernández, 12 años, estudiante.
23 de febrero de 2008.*

9. [Atanasio y el Rey]

Yo sí hablé con su hermana. Estábamos en los cacahuates cuando empezamos a platicar y le pregunto:

—Oiga, ¿usted es la hermana de Atanasio, el difuntito?

—Sí, yo soy.

—Oiga, ¿por qué no me platica un poco de eso de que tamos comentando el día de hoy?

Y sí, de veras tuve la ilusión de estar... En ese ratito pasaron a llegar los compañeros que estaban cerca y le dijimos que nos platicara si no ese día, otro, pero queríamos que nos contara. Ese día ya era tarde, pero al otro día nos contó:

Mi hermano Atanasio era el sacristán de la iglesia y donde se quedaba escuchaba una voz. Él decía que le hablaba una persona,

³ Este adjetivo se refiere a la persona que ha hecho pacto con el diablo. Está registrado en el *DRAE* como palabra hondureña.

pero nunca veía nada; él buscaba por dentro y fuera del cuarto, pero no encontraba a nadie. La voz que oía le decía:

—Atanasio, soy yo, no te vayas a espantar, ¿no me ves a dónde estoy?, aquí estoy arriba de ti, ¿sabes quién soy? Soy el Rey, quiero hablar contigo: yo... mi pueblo, es el Pueblo Viejo y mi esposa, mi reina, la tengo en La Malinche. Mira, lo que yo quiero es que le digas a tu pueblo que necesito un niño de doce años que no esté bautizado porque me quiero renovar.

Él le platicaba al padre y a sus amigos que oía una voz:

—Yo escucho una voz aquí en esta pared, que dice ser el Rey. Esa voz me dice: “no te vayas a espantar, a las cinco de la mañana cuando subas tú a tocar las campanas allí voy a estar, quiero una repuesta”.

Atanasio subió al campanario a las cinco de la mañana para tocar las campanas y por el camino se iba acordando de la voz que escuchó, llegó, y al tocarlas no sonaron, el Rey estaba en ellas y le dijo:

—Mira, Atanasio, soy yo el Rey de aquí de Zumpahuacán; estoy convertido en una culebra y las campanas no suenan porque estoy enroscado en ellas. Quiero que mañana reúnas a tu pueblo y les platiques, te van a tomar a loco, que les voy a entregar la campana que está en Pueblo Viejo y a cambio quiero un niño de doce años, porque me quiero renovar. No vayas a mirarme porque te vas a asustar.

Atanasio por curiosidad volteó y vio un semejante culebrón, pero señor culebrón; era culebrota, y dice que vio cómo empezó así, así [con el dedo índice hace un espiral simulando el movimiento de la culebra al desenredarse de la campana] y se desapareció, se fue al aire en forma de remolino, se fue... se fue [levanta el dedo pulgar de abajo hacia arriba para dar a entender que la culebra se alejaba].

Atanasio era un señor humilde, sin pleitos, no tomaba. Les platicó las órdenes del Rey al padre, a su familia y a sus amigos, pero todos lo tomaban a loco. Ante tanta insistencia el pueblo lo escuchó y se fueron al Pueblo Viejo. Mucha gente creyó en él, mi papá fue, tu abuelo, todos fueron aquí, hartos dan fe.

Rascaron un agujero cerca del guaje y fue entonces cuando llegó un remolino y se metió en el agujero. Atanasio oyó una voz que le decía:

—Escuchen a Atanasio y escúchenme a mí, les pongo las campanas de oro en el campanario a cambio de un niño de doce años, porque me quiero renovar, reencarnar; además les doy toda la

riqueza que quieran: agua, tesoros, se los pongo encima para que los encuentren. Ora, si quieren ayuda, les puede auxiliar mi reina que está en La Malinche, sólo háganme ese favor tan grande que le pido al pueblo y tendrán todo lo que quieran.

Ya se veían las orejas de la campana, entonces empezaron las envidias con Tonatico, porque las tierras pertenecían a un señor de allá, pero las campanas, por mandato del Rey, deberían ser para Zumpahuacán. Por esta envidia se hundió la campana y los pobladores se desesperaron y se vinieron.

Días después, Atanasio volvió a escuchar la voz:

—Hermana, oigo la voz que me dice: “Atanasio, escúchame, quiero que trabajes por mí, consigue, por favor, el niño sin bautizar, si no lo haces te voy a llevar en cuerpo y alma”.

Mi hermano Atanasio a fin de todo falleció, porque lo molestaban en el campanario. Lo velábamos cuando se oyeron unas cadenas, después pasó un remolino y se vio un perro grande, como nunca se ven, con los ojos grandes y con una cadena, en ese momento el Rey se llevó a mi hermano en cuerpo y alma, sólo desapareció.

Y sí fue cierto todo eso porque lo manifiesta su mera hermana.

*Benito Silvano Mendiola Mérida, 54 años, campesino.
13 de abril de 2008.*

Bibliografía citada

- CASANOVA, Leobardo, 1999. *Zumpahuacán. Monografía municipal*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura.
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Rosaura, coord., 1997. *Zumpahuacán. Cuadernos municipales 10*. Zinacatepec: El Colegio Mexiquense.
- INEGI, 2010. XIII Censo general de población y vivienda. En línea: <http://www.beta.inegi.org.mx/proyectos/ccpv/2010/>
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, 1990. “Tamoachan y Tlalocan. La cosmovisión en Mesoamérica”. En *Temas mesoamericanos*, eds. Sonia Lombardo y Enrique Nalda. México: INAH / Conaculta, 476-488.

Las luces del cerro de Patalagana:¹ la relación entre los fuegos fatuos, las brujas y los tesoros enterrados

JORGE LUIS TORRES MAGALLÓN
ENES, UNAM Morelia

En 1760, en San Felipe, Guanajuato, el Santo Oficio de México procesó a la mulata María Guadalupe por cargos de hechicería. La denunciante, María de Jesús, hija de la acusada, aseguró haber visto a su madre y a otras mujeres cometer actos malignos, propios de quien tiene pacto con el Demonio. Entre lo que la denunciante declaró, se encuentra la presencia de un tesoro enterrado en una cueva, en donde ella dice haber visto unas luces.

Dize más: que su madre Guadalupe la llevó una noche a la cueva para que viera en ella mucho dinero que había allí enterrado; y que llegando al paraxe donde había muchas piedras altas, hizo su madre unas señas con las manos, como que partía con los brazos la tierra, y vio la que denuncia que, abriéndose la tierra, aparecían unas luces muy lindas, pero no vio el dinero.

Dize más: que sabiendo que señor Joseph de Molina andaba vuscando dinero enterrado, y que lo tenía engañado un Joseph Rosales, le dixo la que denuncia que ella sabía dónde estaba el dinero enterrado, pues se lo había dicho su madre, y que lo llevó al paraxe donde había visto las luces como si fuese un monumento² encendido, pero que no pudo dar con la boca de la cueva [...].

¹ Cerro en las inmediaciones de San Miguel el Grande, actualmente San Miguel de Allende, Guanajuato.

² "Llaman asimismo el túmulo, altar o aparato, que el Jueves Santo se forma en las Iglésias, colocando en él, en una arquita a modo de sepulchro, la segunda hostia que se consagra en la misa de aquel día" (*Diccionario de Autoridades*).

Y que a este montón [de brujas] la vio la que denuncia en dos ocasiones desde su cassa apiñadas en la cueba en muchas luces juntas, como verdosas, grandes, de el tamaño de una linterna, las que se levantaban de el suelo, y después sobre él se derramaban y mudaban quatro sitios estas luces, que eran lugares donde su madre le dixo que havía dinero. Estas dos ocasiones en que vio estas luces en el cerro, dice que en su cassa se juntaron con su madre otras sinco; y que, poniéndose todas alrededor de el fogón con los dedos se sacaban los ojos y los echavan en un plato blanco, y este lo ponían junto al tenamastle de la pared o piedra sobre quien ponen el comal. Y que cogiendo una untura amarilla (como la vio), se untaban por el pecho y pesqueso y baxo de los brazos. Y diziendo estas palabras: [subrayado:] sin Dios y Santa María, daban el volido y se desaparecían. Y veía en el cerro las luces donde juntaban otras varias (Granados Vázquez y López Ridaura, s/f: 12-13).³

Más allá del curioso ritual de sacarse los ojos e irse a volar, es particular el hecho de que las brujas tomen la forma de luces verdosas. ¿Qué son las luces que se describen? ¿Por qué aparecen sobre el lugar donde yace un tesoro enterrado? ¿Qué relación tienen estas luces con las brujas? Sin duda se trata de los llamados *fuegos fatuos*.

El fuego fatuo

El fuego fatuo (*ignis fatuus*) es un fenómeno natural que surge de las reacciones químicas provocadas por la descomposición de la materia orgánica, en particular del metano. Más que fuego, se trata de gases fosforescentes carentes de calor. Es un fuego “falso”, por esta razón recibe el adjetivo *fatuus* en latín y *foolish* o *false* en inglés (Newell, 1904: 44). Normalmente presentan un color verdoso, azulado o purpúreo. A veces aparecen bajo la forma de bolas de luz que revolotean (Walter, 2013: 141-142) y que vue-

³ El expediente original se encuentra en el Archivo Histórico Casa Morelos, Fondo Diocesano, Sección Justicia, Serie Inquisición, Caja 1238, Exp. 57.

lan a ras del suelo durante las noches de verano y otoño.⁴ Se piensa que al acercarse una persona el fuego fatuo retrocede y desaparece, reapareciendo finalmente en otra dirección.⁵ Sin embargo, ya sea que adopte la forma de una bola de luz o de una llama, el fuego fatuo parece presentar un movimiento permanente. Charles Dickens, en su cuento, *El grillo del hogar*, sustenta esta creencia: “[...] salió John de la estancia para ver si el mozo, que llevaba una linterna, que desde largo rato danzaba ante la puerta y la ventana como un fuego fatuo, había limpiado bien el caballo” (2003: 8). Debido a que este fenómeno se manifiesta principalmente en lugares húmedos, como pantanos, bosques y cementerios (sitios donde hay alto número de materia orgánica en descomposición), la gente le atribuyó características malignas, creyendo que las luces se trataban de espíritus errantes y almas condenadas que lanzaban maldiciones a los vivos. Sin embargo, ya sea que se busque explicar este fenómeno a través de la química, o bien del imaginario, Newell establece que los fuegos fatuos son un “aspecto de fe universal”, pues el ojo del ser humano crea visiones que muchas veces no corresponden con la realidad a partir de sucesos comunes, como la luz de una luciérnaga, el reflejo de una estrella en el agua, la luna en un bosque o el destello de un ojo contra la completa oscuridad (1904: 44). El fuego fatuo se clasifica en cuatro tipos dependiendo de la naturaleza del fenómeno. A continuación, se presenta la tipología elaborada por Newell.

Los *corpse-candles*

Los *corpse-candles* son los fuegos que preceden y pronostican una muerte, de manera que se manifiestan en las habitaciones de personas enfermas y avanzan con dirección al cementerio. Se cree que si los movimientos son bruscos, anuncian la muerte de un

⁴ *Century Dictionary*, 1889.

⁵ *Oxford English Dictionary*, 1889.

niño; si son lentos, la de un anciano. Estos fuegos son el reflejo de un evento futuro, pues representan las velas que portan las personas durante la procesión fúnebre (Newell, 1904: 43). Esta creencia pervive, con pequeñas variaciones — entre los vascos — como aparece en el testimonio de Francisca Iturrioz Zubillaga:

En un caserío de Bedaio, hoy deshabitado, falleció un hombre, y los vecinos del barrio se trasladaron de noche al domicilio mortuorio para llevar a cabo el rezo del rosario [...] Cumplida con esta piadosa costumbre y cuando se dirigían juntos a los caseríos respectivos, contemplaron una alargada llama de fuego que pasó sobre ellos y se introdujo en el caserío del muerto recientemente (Garmendia Larrañaga, 2007: 66).

Los indicadores de tesoros ocultos

En Europa central se cree que los fuegos fatuos indican la presencia de tesoros enterrados, particularmente en Austria (Mozzani, 2012: 737) y Rumania (Gerard, 1885: 132). Este tipo de fuego proviene, de acuerdo con Newell, de la antigua costumbre de quemar los cadáveres junto con sus pertenencias en las piras funerarias, de modo que el parpadeo del fuego fatuo representa el resplandor de la hoguera (1904: 43). Este tipo de fuego, al contrario de los *corpse-candles*, es el eco de un suceso pasado.

Otra explicación proviene del igualmente antiquísimo ritual de enterrar a los muertos con sus pertenencias o con monedas en determinadas partes del cuerpo, como aparece en el cuento, contemporáneo a Newell, *Anty Bligh*, de John Masefield (1905), en el que se prepara a un marinero para su entierro: “Así que le lavó todo el cuerpo en vino, y le puso en un sudario blanco, con una cruz de madera en el pecho, dos monedas de plata en los ojos y una caléndula dorada entre los labios” (Masefield, 2011: 437). De esta manera, una explicación más razonable sería que el fuego fatuo surge de la descomposición de los cadáveres, emergiendo del sitio donde yacen los restos de la persona y, por tanto, de sus pertenencias. Esta relación entre los fuegos fatuos y los tesoros ya se veía reflejada en la literatura del siglo XVIII, como en el

Cuento de la serpiente verde de Goethe, donde aparecen dos personajes en forma de fuegos fatuos que, al sacudirse, arrojan monedas de oro al suelo (Goethe, s/f: 5, 13). En la novela *Drácula*, cuando Jonathan Harker es conducido hacia el castillo por un misterioso cochero (que después sabemos que se trata del mismo Drácula), observa

una vacilante llama azul casi imperceptible. El cochero la vio al mismo tiempo que yo, pues detuvo de inmediato los caballos y, saltando a tierra, desapareció en la oscuridad. [...] De repente reapareció el cochero, tomó asiento y, sin decir palabra, reanudamos la marcha. [...] En una ocasión la llama me pareció tan próxima a la carretera que aun en la oscuridad que nos rodeaba pude observar los movimientos del cochero. Se dirigió rápidamente al lugar de donde surgía la llama — tan débil que apenas iluminaba a su alrededor — y recogiendo unas cuantas piedras formó con ellas una especie de dibujo (Stoker, 2012: 108-109).

Una vez instalado en el castillo, Jonathan le pregunta al conde “por qué el cochero desapareció en los lugares donde habíamos visto llamas azules. ¿Era cierto realmente que indicaban el sitio donde había oro escondido?” (2012: 120). El conde responde que en la región que Jonathan había cruzado la noche anterior se podía encontrar algún tesoro enterrado, pues “durante siglos ha sido campo de batalla de valacos, sajones y turcos” (2012: 120). Además, Drácula añade que era común que los patriotas enterraran sus pertenencias bajo tierra y se marcharan para evitar ser asesinados. Nótese que en este punto la novela difiere de lo propuesto por Newell, pues de acuerdo con el Conde, las personas no morían junto a sus riquezas, sino que huían, apartándose de ellas. Sin embargo, este problema tiene una respuesta espectral, como el mismo Drácula afirma:

Me explicó entonces que, según una creencia popular, en determinada noche del año — precisamente la noche pasada, en la que se supone que todos los malos espíritus campan por sus respetos — se ve una llama azul en todos aquellos lugares en donde hay un tesoro escondido (2012: 120).

Emily Gerard, en su artículo *Transylvanian Superstitions*, establece que la llama azulada “sirve para guiar a los mortales favorecidos⁶ al lugar donde esos tesoros están ocultos”⁷ (1885: 131). En *Drácula* los fuegos fatuos sólo se manifiestan una noche al año, pues como le informa a Jonathan una mujer en Bistríta, “es la víspera de San Jorge ¿No sabe usted que esta noche, cuando den las doce, todos los seres malignos de este mundo se harán visibles y ejercerán todo su poder?” (Stoker, 2012: 98). La luminiscencia está estrechamente relacionada con los espíritus, de tal modo que, según algunas concepciones, el alma es representada como fuego o como una luz (Newell, 1904: 43). Así sucede en la última acotación de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, al momento de la muerte de los protagonistas: “Cae don Juan á los pies de doña Inés y mueren ambos. De sus bocas salen sus almas representadas en dos brillantes llamas, que se pierden en el espacio al son de la música” (Stoker, 2012: 219). La llama que aparece en los lugares donde hay un tesoro oculto es el alma de la persona que está condenada a deambular hasta encontrar los medios para restaurar su riqueza a sus herederos legítimos (Newell, 1904: 48). Gerard apunta creencias similares en Transilvania, en donde sólo los familiares de quien ocultó el tesoro pueden encontrarlo (1885: 132). En la tradición oral de México se piensa que el espíritu dueño del tesoro oculto se le manifiesta en sueños a la persona indicada, de manera que sólo ésta pueda desenterrarlo.

⁶ Aquellos nacidos en domingo o mientras suenan las campanas (Gerard, 1885: 131).

⁷ Traducción del autor.

Los habitantes de lo inhabitado

Según concepciones religiosas tempranas, la tierra cultivada pertenecía a la esfera del hombre, mientras que lo desierto y lo salvaje pertenecen a espíritus que persiguen una vida similar a la que llevaban cuando vivían (Newell, 1904: 43). En la tierra no cultivada pueden apreciarse misteriosos brillos que, según Newell, son las lámparas o antorchas (lo que sea que tengan en la aldea cercana) empleadas por estos espíritus para trabajar en la oscuridad.

Los errantes/condenados

Este tipo de fuegos son espíritus no humanos o almas en pena de personas condenadas por razones éticas o rituales a deambular en la tierra, ya que les fue negada su entrada tanto en el Cielo como en el Infierno. Estos fuegos fatuos son los que más peso han tenido en el folclor europeo (Newell, 1904: 48). El término latino *ignis fatuus* agrupó a estos fuegos espectrales en una gran familia, pero cada región de Europa se ha encargado de bautizar el fenómeno de manera distinta. Asimismo, Europa forma un corpus de creencias populares más o menos uniforme (Newell, 1904: 46), por lo que muchas veces el mito asociado al fuego fatuo se trata, en esencia, de la misma historia con un nombre distinto. Los ejemplos más claros son las leyendas populares anglosajonas de *Jack-of-the-lantern*⁸ y *Will-o'-the-wisp*, que son las que han tenido mayor repercusión en la tradición literaria en lengua inglesa. De esta manera, *ignis fatuus* y *Jack-of-the-lantern* son en esencia el mismo fenómeno, sólo que el término latino le confiere al fuego fatuo un “aire de verosimilitud” (Newell, 1904: 42-43), mientras que los fuegos fatuos que aparecen en estas leyendas están asociados a mitos cristianos.⁹

⁸ Este es el mito detrás del rito del tallado de las calabazas de Halloween (Walter, 2013: 141).

⁹ W. Newell afirma que la mayoría de estas historias tienen como protagonistas a personajes con nombres cristianos, pues tienen un fin moralizante. Si bien en las historias

Como ya se ha establecido, las razones por las que las almas son condenadas a penar en la tierra pueden ser éticas o rituales. En el caso de *Jack...* y *Will...* son puramente éticas. El mito asociado a éstas sigue, en líneas generales, el siguiente esquema: se presenta al protagonista (*Will*, *Jack...*) y se hace hincapié en su mala conducta. Un día, el Diablo se le aparece para informarle que su vida debe terminar. Sin embargo, el hombre, a través de artimañas, logra prolongar su estancia en el mundo al engañar tres veces al Diablo. Una vez muerto, el hombre no encuentra asilo en el cielo por su mala conducta en la tierra, así como tampoco en el infierno por haber engañado al Diablo. Sin embargo, éste le otorga un carbón encendido del infierno para que ilumine su eterno deambular en la tierra (Newell, 1904: 39-41).

En el estado de Veracruz, México, hay historias sobre almas que cumplen su penitencia en la tierra, como en el testimonio de José Llanos, quien describe a un ente llamado “el candilero”:

Es una bola de fuego que sale, pues, en los parajes oscuros y hace volar, así a caminar movida por el viento, dijéramos a unos dos o tres metros de altura [...]. Aquí en la región hubo un ganadero, un ganadero que en su vida llevó una vida un poco desordenada. Como mujeriego y como criminal se le atribuían muchas muertes; venganzas y otras cosas. Hace como dos meses, para ser exacto lo mataron en los primeros días de junio, primeros días de junio, y por los lugares donde él tiene sus ranchos de agricultura ha dado

de *Jack...* o *Will...* los protagonistas no son cristianos, el mito ligado a ellos (principalmente la de *Jack...*) sí es cristiano. En el *Dictionnaire infernale* aparece un relato sacado de la crónica de la Abadía Gorwey. En él se menciona a una entidad (que según la entrada, Milton llama “el monje de los pantanos”) (*le moine des marais*), y que es otro nombre con el que se le conoce a *Jack-of-the-lantern*. De acuerdo con la historia, este espíritu quería seducir a otro monje llamado Sebastián (*Sébastien*), de modo que, cuando éste regresaba de la predicación de la fiesta de san Juan, fue conducido por la linterna del monje de los pantanos hasta un desfiladero, donde cayó y murió. Aparentemente, este hecho ocurrió en el 1034 d. C. En este tipo de relatos, los espíritus traen las luces consigo, como lo hace una “persona prudente en las noches oscuras”; en otros, la aparición está rodeada de fuego; en otros, el alma luminosa está contenida dentro del tórax del cadáver, por lo que el reflejo de las costillas lo asemeja a una lámpara (Newell, 1904: 45-46).

en salir mucho el candilero y la gente juzga que es el alma de él que anda penando por los muchos comportamientos que tuvo en el mundo. Principalmente la gente muy católica dice: — ¡Ay! ¡Ésa es la alma de Fulano! —. Ya ves. No debes de vivir mal porque tal es (Robe, 1971: 98-99).

Según Newell, este tipo de fuegos fatuos encuentra un malicioso placer en atraer a los viajeros nocturnos a través de los pantanos para arrojarlos al agua y ahogarlos (Newell, 1904: 142). En la novela *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, la nana de Jane le canta la siguiente canción: “Aunque me caiga al cruzar el puente roto/ o me pierda en el lodazal, atraída por los fuegos fatuos,/ mi Padre celestial, con promesas y afecto,/ acogerá en su seno a la pobre huerfanita” (Brontë, 2015: 35). Estos espíritus ejercen cierto poder hipnótico sobre sus víctimas. Esta característica fue empleada como figura retórica en la literatura europea del siglo XIX. En *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, el narrador describe la calle donde se encuentra ubicada la casa del protagonista:

[...] incluso el domingo, cuando velaba sus más floridas gracias, la calle brillaba, en contraste con sus adyacentes escuálidas, como un fuego en el bosque; y con sus contraventanas recién pintadas, sus bronce relucientes, su aire alegre y limpio atraía y seducía inmediatamente a la vista del paseante (Stevenson, 2011: 6).

Así mismo, Gustavo Adolfo Bécquer, en su rima XIV, compara los ojos de su amada con dos fuegos fatuos:

Yo sé que hay fuegos fatuos que en la noche
llevan al caminante a perecer;
yo me siento arrastrado por tus ojos,
pero a dónde me arrastran, no lo sé.

Newell, a principios del siglo XX, recogió el testimonio de un esclavo afroamericano de Baltimore, Maryland, quien narra una leyenda llamada *Jack o' my Lantern*, casi idéntica a la inglesa. Sin embargo, como observa Wirt Sikes,

en los estados sureños de la costa este de Estados Unidos se inviste al duende con horrible y exagerada peculiaridad. Lo llaman *Jack-muh-lantern* y lo describen como una horripilante criatura de metro y medio de altura, con ojos saltones y boca enorme, su cuerpo cubierto de largo pelo y que va brincando por el aire como un saltamontes gigante. Esta aterradora aparición es más fuerte que cualquier hombre y más rápido que cualquier caballo, y obliga a sus víctimas a seguirlo dentro del pantano, donde mueren ahogadas (1880: 18).¹⁰

Obra de seres malignos

Si bien Newell agrupa este tipo de fuegos fatuos junto con los *errantes/condenados*, las luces producidas por seres malignos merecen mención aparte por la importancia que han tenido en la tradición oral europea, así como en la literatura escrita. De acuerdo con Newell, estos fuegos fatuos provienen del Diablo, de animales diabólicos o de duendes (1904: 47). *Duende* es un “término genérico con el que se designa a los pequeños seres evanescentes que componen el universo de la tradición oral popular [...], los duendes son ectoplasmas, reflejos fugaces que no tienen sombra y no dejan rastro” (Centini, 2012: 11). Por esta razón, los fuegos fatuos se relacionan con algunos tipos de duendes, como los elfos y las hadas, en tanto que son “vapores”; además, el término “ectoplasma” sugiere adecuadamente una sobrenaturalidad. En la literatura europea, los autores parecen usar indistintamente los nombres de estos seres, incluso, algunas veces se mezclan, como en el ejemplo que otorga Jane Eyre cuando se mira a un espejo:

Me recordaba uno de esos diminutos fantasmas, mitad hada, mitad duende,¹¹ que en los cuentos nocturnos de Bessie salían de las

¹⁰ Traducción del autor.

¹¹ En el original inglés, se menciona las criaturas *fairy* e *imp*, respectivamente. Mientras que la primera se traduce como “hada”, *imp* no tiene un equivalente en español, por lo

cañadas cubiertas de helechos en los páramos, apareciéndose ante los ojos de los viajeros tardíos (Brontë, 2015: 24).

Sin duda, Brontë se refiere a los fuegos fatuos no sólo por mencionar a los duendes y las hadas, sino por las características que presentan: en primer lugar, aparecen ante los ojos de viajeros nocturnos; en segundo, aunque no es del todo clara la conexión que existe entre ellos (fuegos fatuos, duendes, hadas), todos parecen relacionarse con el agua (cañadas, pantanos...), como puede verse en el cuento *La noche del océano*, en el que el narrador menciona: “cientos de casas se erguían bajo las tinieblas húmedas, con sus amarillentas luces brillando a través de cristales empañados, como los ojos de un duende reflejándose en las cenagosas aguas de un pantano” (Barlow y Lovecraft, 2011: 53); también pudo observarse esto en el pasaje de *Jane Eyre* y se verá más adelante en la balada danesa de “El Rey de las aguas”. En tercer lugar, estos seres son, en general, malignos.

El cuento del Grial fue escrito en el siglo XII por Chrétien de Troyes. Esta obra no sólo es particular por tratarse del primer texto literario donde aparece el Santo Grial, sino porque tuvo diversas continuaciones que se presentaban como variaciones libres de la obra de Troyes. Estas continuaciones intentaban dilucidar el misterio del grial y al mismo tiempo añadían otros motivos de la mitología celta. En la tercera continuación, Perceval se encuentra con un árbol repleto de velas. Un personaje del cuento le hace saber al protagonista que se trata del árbol de los encantamientos en donde las hadas se reúnen. Así mismo, las velas que se ven en el árbol son una ilusión de las hadas para extraviar a los caballeros que no tienen fe en Dios. Walter concluye dos cosas: que en realidad se trata de una ilusión para alejarlos del Santo Grial y que las velas que aparecen en el árbol son en reali-

que se traduce comúnmente como “duende” o “elfo”, pues estas criaturas presentan características similares.

dad fuegos fatuos, idea que retoma del estudio de Brugger¹² (2013: 142). Dentro de *La dama del lago*, aparece la siguiente sentencia: “Siempre habita la desgracia en sitios frecuentados por hadas malignas” (Scott, 1830: 147). El árbol de los encantamientos, “donde se reúnen las hadas”, concuerda con esta creencia. Es probable que estos seres traten, en esencia, del mismo fenómeno visual, como se mencionó al principio de este trabajo, y que todos sean concebidos igual que almas en pena, como Walter afirma: “las hadas [...] son los aparecidos, las almas errantes, los espíritus aéreos. Mismos que en la tradición popular se denominan ‘fuegos fatuos’” (2013: 140-142). De hecho, en el imaginario celta se pensaba que las almas “eran demasiado buenas para ir al Infierno y demasiado malas para ir al Cielo; y por ello, primero se transformaban en seres mágicos como las hadas, pero poco a poco iban disminuyendo de tamaño hasta [...] [desaparecer] misteriosamente de la faz de la tierra” (Alonso Romero, 2007: 154).

El bosque en el imaginario medieval

Ahora bien, los celtas creían que en los bosques habitaban ciertos seres o “genios”, que desempeñaban la función de protectores de los bosques, como aparece en una sentencia de *La dama del lago* referente a las hadas: “[...] aunque sin ser positivamente malévolas, son caprichosas, ligeras de enojarse y celosas de sus derechos de color y de caza como todos los propietarios de selvas” (Scott, 1830: 180-181). Parece existir una confusión entre estos “genios” que probablemente sólo es terminológica. De acuerdo con los testimonios literarios orales y escritos, en los países europeos de raíces célticas a los fuegos fatuos se les identifica con hadas, duendes y demás criaturas del bosque, mientras que en los de tradición católica están más emparentados con brujas y demonios. De ahí

¹² Brugger, Ernst, 1929. *The Illuminated Tree in Two Arthurian Romances*. New York: Publications of the Institute of French Studies.

que a los fuegos fatuos se les conozca mejor por el nombre de “hada” (*sprite*) o “duende” (*goblin*) en los países del norte y oeste de Europa. Ya desde los tiempos celtas, “la selva por excelencia” era el bosque de las Ardenas, ubicado en los actuales países de Luxemburgo, Bélgica y norte de Francia (Le Goff, 2008: 39). La gran oposición que tenían los romanos entre ciudad y campo (*urbs-rus*) se trasladó a la Edad Media en la dicotomía cultura-naturaleza, “la oposición entre lo que es construido, cultivado y habitado (ciudad, castillo, aldea) y lo que es propiamente salvaje (mar, bosque...)” (Le Goff, 2008: 49). Así pues, el bosque representaba para el imaginario medieval un lugar salvaje (*silvática*, del latín *silva*), peligroso y fuera de los límites del mundo conocido. En este lugar habitaban diversas criaturas, como hombres del bosque (*Silvesterkläuse*) y los espíritus feéricos. Estos seres o genios del bosque, sin embargo, fueron adaptados e integrados al mundo occidental, como establece Lecouteux:

El paganismo y las creencias populares se presentan veladas, disimuladas [...] por la cristianización y luego por la literarización de los hechos antiguos. La literatura narrativa “civiliza” los genios, los traslada a la esfera de la civilización feudal, los convierte en gigantes, enanos y elfos, ondinas, dragones [...] y finalmente hadas (1999: 187).

El cristianismo, al comenzar su labor evangelizadora en Europa Occidental, se topó con la dificultad de convertir a todos aquellos pueblos paganos (celta, germano, escandinavo o eslavo) que, al ser rurales, “conservaban creencias y prácticas arcaicas” (Walter, 2013: 12). Como establece Higounet (1966), estos ritos se realizaban en los bosques, pues al ser lugares oscuros y aislados sirvieron de refugio para los anacoretas, siervos fugitivos, asesinos, aventureros, bandidos y practicantes de cultos paganos (como se cita en Le Goff, 2008: 40). Entonces, podemos concluir dos puntos: el primero es que el cristianismo recluyó estas prácticas paganas al bosque, y el segundo es que, en su labor cristianizadora, transformó los antiguos ritos paganos en obra del Diablo.

El Diablo y la llama sobrenatural

Como ya se señaló, el bosque es un lugar idóneo para la aparición del fuego fatuo, pues al igual que en pantanos y cementerios, hay gran cantidad de humedad y descomposición de materia orgánica. Es por esto que las creencias populares han relacionado las apariciones de pequeñas luces con los demonios y las brujas.

Un ejemplo es el que reporta Julio Caro Baroja, donde una mujer tolosana del siglo XIV declara que un pastor la obligó a hacer un pacto con un espíritu infernal. La ceremonia tuvo lugar a la medianoche en la linde de un bosque, en el cruce de dos caminos. La acusada sangró su brazo izquierdo en un fuego alimentado por huesos humanos y pronunció unas palabras extrañas que dice no recordar; de esta manera, el demonio Berit se presentó ante ella “bajo la forma de una llama violácea” (Caro Baroja, 2015: 141). Al parecer, lo sobrenatural se manifiesta a través de la luminosidad violácea-azulada. En *El monje*, Matthew Lewis cita una balada llamada *Alonso el Bravo y la hermosa Imogina*. En ella, la protagonista, después de haber perdido a su prometido en la guerra, vuelve a contraer nupcias a pesar del juramento que le había hecho a su difunto de serle fiel hasta la tumba. Cuando se encuentra en el banquete, nota la presencia de un aterrador caballero que resulta ser el espectro de Alonso el Bravo. Ante su presencia, las luces del lugar se volvieron azules (2013: 361).

De manera similar, en la novela *Los elixires del Diablo*, el monje Ambrosio menciona que el mayordomo del convento, a petición de los invitados, “sacó un sacacorchos de metal de su bolsillo y abrió el frasco sin hacer caso de mis protestas. Me pareció como si al saltar el corcho hubiera surgido una pequeña llama azul,¹³

¹³ Emily Gerard menciona que los fuegos fatuos recuerdan a los “espíritus del vino” (1885: 131). La autora no otorga ninguna explicación a esta creencia; sin embargo, la entrada de “Jack” del *Dictionnaire infernal* (6e éd., 1863) arroja algo de luz: “Le plus terrible de ces démons est celui qui fond son essence vivante dans les liqueurs fermentées, qui s’introduit sous cette forme liquide dans les veines d’un buveur, et y allume à la longue un incendie qui le dévore, en fournissant aux médecins un exemple de plus de ce qu’ils

que desapareció enseguida” (Hoffman, 2012: 72-73). El frasco en cuestión no debía abrirse bajo ninguna circunstancia, pues contenía el temido elixir del Diablo.

Caro Baroja registra otro testimonio. En 1521, Jean Boin, prior de los dominicos de Poligny, juzgó a una persona de nombre Pierre Burgot por un acontecimiento ocurrido en 1502. En su declaración, el acusado confiesa haber hecho pacto con el Diablo y haber asistido al *Sabbat*, en donde vio a varios desconocidos bailando, “cada uno de los cuales llevaba una candela verde, que lanzaba una luz azul” (Caro Baroja, 2015: 179). Molina Foix, en su introducción a *Drácula* de Stoker, afirma que en el manuscrito del capítulo descartado de Stoker, titulado “El invitado de Drácula”, existía un pasaje donde varios hombres lobo danzaban en el bosque con cirios de fuego azulado, referencia que Stoker había sacado de *The Book of Werewolves* de Baring-Gould (Stoker, 2012: 120).

Los fuegos fatuos y las brujas

En Pont-Audemer, Francia, las mujeres que habían pecado estaban condenadas a errar hasta el alba durante siete años bajo la apariencia de fuego fatuo (Mozzani, 2012: 737). En Letonia, se piensa que en lagos y cementerios habitan espíritus a los que se les atribuye un carácter maligno. En la tradición popular letona se les asignó el nombre de *raganas*: mujeres que salen de noche a lavar (Moon, 2015). Así mismo, se piensa que

aparecen como luces o fuegos fatuos, o bien, como espíritus en los cementerios, los lagos, las colinas, los pantanos y las grietas de las

appellent scientifiquement une *combustion spontanée* (“el más terrible de esos demonios es ése que funde su esencia viva en los licores fermentados, quien se introduce bajo esta forma líquida en las venas de un bebedor y que inicia a la larga un incendio que lo devora, proveyendo a los doctores de un ejemplo más de lo que científicamente llaman *combustión espontánea*” [Traducción de Daniela Cadenas León]).

rocas. En algunas regiones de Letonia, la gente cree que las raganas se sientan sobre las ramas de los árboles para cepillar su cabello. Si los humanos penetran en sus territorios y las molestan, gastan bromas y sustos a los intrusos: En Letgalia, tratan de hacerle cosquillas a la gente; en Vidzeme, las personas que perturban su lavado se ven obligadas a pasear hasta el amanecer (Moon, 2015).

Las brujas letonas comparten características con los cinco tipos de fuegos fatuos que mencionamos en cuanto a tres aspectos que pueden notarse en la cita anterior: su poder atrayente, su carácter maligno y su relación con el agua, como puede observarse en las raganas que lavan en el bosque. Otro ejemplo revelador, en el que se mezclan distintos puntos que se han expuesto en este trabajo, es el de la balada danesa “El Rey de las aguas”, contenida en la obra *El monje* de Matthew Lewis (2013: 331-334). En la canción, se menciona a una doncella que paseaba junto a la ribera de un río. En ese lugar habitaba el Rey de las aguas (al final, este nombre es sustituido por “el Duende de las aguas”), quien se dirige a su “madre-bruja” para que ésta le ayude a conseguir a la doncella. La bruja convierte al espíritu de las aguas en un caballero sobre un corcel. De esta manera, la princesa cede a sus encantos, y el espíritu logra ahogarla en el río al introducir su caballo en él.

La relación entre las brujas y los fuegos fatuos no es exclusivamente europea, también en México existen testimonios y cuentos de tradición oral, aunque mucho de estas creencias es de origen europeo. En Jalapa, Veracruz, se cuenta una leyenda acerca de un hombre que se casó con una bruja. Todas las noches, la bruja se convertía en una bola de fuego y volaba hacia el aquelarre: “Esa mujer todos los días, todas las nochis [sic], la ven que se sale una bola de lumbre y se va. Que salen unas nubes de humo y van hacia el cielo” (Robe, 1971: 100). De acuerdo con esta descripción la lumbre se trata de auténtico fuego, como lo indican las “nubes de humo”. En este punto es pertinente recordar que los fuegos fatuos son gases fosforescentes que no queman ni producen humo. Sin embargo, el testimonio es importante ya que se diferencia de las brujas convertidas en “luz verdosa” que aparecen

en el testimonio de María de Jesús, presentado al principio de este artículo. Ahora podemos verlo desde la perspectiva que se ha abordado en este trabajo.

Las luces del cerro de la Patagalana

Las luces que la denunciante, María de Jesús, describe en su testimonio como “verdosas, grandes, de el tamaño de una linterna”, aparecen en el momento en que su madre abre la tierra, en donde dice que hay dinero oculto. El hecho de que aparezcan sobre el lugar donde yace el tesoro es una clara muestra de que las luces en cuestión son fuegos fatuos pues, como hemos visto al principio de este trabajo, éstos también pueden tomar la forma de luces en movimiento (“que se levantaban de el suelo, y después sobre él se derramaban y mudaban quatro sitios estas luces”). Aunado a esto, las luces aparecen por la noche en el cerro, probablemente en un sitio boscoso, lugar donde las brujas llevan a cabo el *Sabbat*. En la declaración de María Guadalupe, acusada de brujería, ella señala que “quando se juntaban en el cerro, veían al Demonio en la figura de alguno de los ia tres dichos animales [perro, cabrito y guajolote] y que todas ellas le besaban el rabo” (Granados Vázquez y López Ridaura, s/f: 20). En el testimonio de su hija, María de Jesús, las luces aparecían en el bosque las mismas noches que en su casa se reunían las brujas. Como hemos visto, las luces indican el lugar donde yace el tesoro enterrado, pero sólo los indicados pueden alcanzarlo. Esto sucede con la denunciante, quien no pudo ver el dinero; sin embargo, su madre sí, pero sólo después de ingerir rosa maría y peyote.¹⁴

Que en las dos ocasiones que bebió la rosa maría y peyote, y que fue al cerro, con varias acciones que ella hacía con las manos se le abría la tierra, y vio mucho dinero, mas no llegó a tocarlo; y que para que otro no hallara el dinero encantaron el cerro poniendo

¹⁴ Plantas psicotrópicas que se usaban con fines adivinatorios.

una piedra grande y baxo de ella un muñeco con unos vidrios puestos en los ojos, y que sobre una peña colocaron un muñeco en cruz, que lo veian sólo ellas y no otro (Granados Vázquez y López Ridaura, s/f: 20-21).

Más adelante, María de Guadalupe declara que después de decir las palabras (“sin Dios y Santa María”) “iban bolando y se juntaban en el cerro de Patagalana, saliéndoles de el cuerpo, y principalmente de el peccho, una llama que cresía y se aminoraba según los brincos que daban de una parte a otra” (Granados Vázquez y López Ridaura, s/f: 20). Nuevamente aparece la conexión entre el fuego y las brujas que, a fin de cuentas, es una conexión casi natural entre éstas y las llamas del inframundo.

Conclusiones

El análisis que hemos elaborado en este trabajo apunta a la explicación de un fenómeno que, si bien sucede en México, proviene de la tradición popular europea que cruzó al Nuevo Mundo junto con los colonizadores. Newell llega a esta misma conclusión en su estudio de la leyenda *Jack-O'-my-Lantern*, de Maryland (1904: 41). Si bien el paralelismo entre los *ignes fatui* y las brujas ya existía en ciertas regiones de Europa, en México parece bastante extendida. En un caso inquisitorial del siglo XVIII, se hace mención de una pareja de españoles que, caminando de noche por la calle, observan unas luces; acto seguido, “se movió a pláticas de bruxas” (Flores y Masera, 2010: 41). En otro caso del mismo siglo, un español declara que no ignora que las brujas andan en forma de globos de fuego, “según la común opinión” (Flores y Masera, 2010: 41). Estos testimonios hacen pensar que ya en aquella época la figura de la bruja estaba estrechamente ligada con la luminosidad. En los relatos coloniales inquisitoriales, las apariciones de brujas en forma de luz son un motivo recurrente y, algunas veces, se relacionan también con las minas (Flores y Masera, 2010: 41-42). Como ya se mencionó, los fuegos

fatuos pasaron de un contexto pagano a uno cristiano, en el que se instauró una jerarquía que, como establece Caro Baroja, es paralela a la portada gótica de una catedral, en la que en lo alto y en medio se encuentra Dios, rodeado por ángeles y santos; debajo los mortales, mientras que en la parte inferior yacen los espíritus malignos, “que tienen formas horribles y repelentes o, por lo menos, enigmáticas” (Caro Baroja, 2015: 121). Debido a esto, las prácticas paganas quedaron relegadas a las zonas inhabitadas: el bosque es una de ellas. No es de extrañar que se relacionara a los *ignes fatui* (comunes en zonas húmedas y boscosas) con prácticas satánicas. El fuego fatuo también indica el lugar donde yace un tesoro enterrado y, muchas veces, también los restos de una persona. Sin embargo, las llamas ascendían desde el seno de la tierra, por lo que la conexión con el inframundo y el demonio era doble. En México, quizá por las distintas guerras que se libraron en los siglos XIX y XX, abundan los relatos de tesoros enterrados por bandidos y generales que los ocultaban para asegurarlos, justo como recuerda el conde Drácula que sucedía en su propia tierra. Es curioso que en México el tipo de fuego fatuo más popular (el que indica los tesoros ocultos) provenga de Europa central. Si bien los ingleses llevaron consigo a Norteamérica la historia de *Jack-O'-the-Lantern*, en la Nueva España, el proceso no parece ser tan claro. Es posible que algunos aspectos del relato que analizamos provengan de creencias de origen prehispánico; sin embargo, sería tarea de otro trabajo indagar estas creencias. El testimonio de María de Jesús es importante ya que arroja luz sobre los paralelismos entre las leyendas del centro y norte de Europa y los testimonios coloniales novohispanos.

Bibliografía citada

ALONSO ROMERO, Fernando, 2007. “La transmigración de las almas en el folklore del mundo céltico”. En *Pasado y presente de*

- los estudios celtas*, coord. Ramón Sainero Sánchez. España: Ortegueira, 147-168.
- BARLOW, Robert y H. P. LOVECRAFT, 2011. "La noche del océano". En *Mares Tenebrosos: una antología de cuentos de terror en el mar*, ed. José María Nebreda. Madrid: Valdemar.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, s/f. *Rimas*. AngelRed - Libros digitales. En línea: <http://190.186.233.212/filebiblioteca/Poesias%20y%20Poemas/Rimas%20-%20Gustavo%20Adolfo%20Becquer.pdf>
- BRÖNTE, Charlotte, 2015. *Jane Eyre*. México: Alianza Editorial.
- CARO BAROJA, Julio, 2015. *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- CENTINI, Massimo, 2012. *El libro de las supersticiones*. México: De Vecchi.
- DICKENS, Charles, 2003. *El grillo del hogar*. Biblioteca Virtual Cervantes. En línea: www.biblioteca.org.ar/libros/89405.pdf
- FLORES, Enrique y Mariana MASERA, coords., 2010. *Relatos populares de la Inquisición Novohispana. Rito, magia y otras "supersticiones"*, siglos XVII-XVIII. Madrid: CSIC / UNAM.
- GARMENDIA LARRAÑAGA, Juan, 2007. *Apariciones, brujas y gentiles: Mitos y leyendas de los vascos*. Donostia: Eusko Ikaskuntza.
- GERARD, Emily, 1885. "Transylvanian Superstitions". En *The Nineteenth Century*, 18: 128-144.
- GOETHE, Johann Wolfgang, s/f. *El cuento de la serpiente verde*. Biblioteca Digital ILCE. En línea: bibliotecadigital.ilce.edu.mx-7Colecciones/ObrasClasicas/_docs/SerpienteVerde.pdf
- GRANADOS VÁZQUEZ, Berenice y Cecilia LÓPEZ RIDAURA, coords. s/f. *Los fetiches de la Maléfica: expediente de la Inquisición*. En línea: <http://lmo.culturaspopulares.org/fetiched/imagenes/edicion-critica.pdf>
- HIGOUNET, Charles, 1966. "Les forêts de l'Europe occidentale du V au XI siècle". En *Agricoltura e mondo rurale in Occidente nell'alto medioevo*. Spoleto: Fondazione CISAM, 343-398.
- HOFFMAN, E. T. A., 2012. *Los elixires del Diablo*. Madrid: Valdemar.

- LE GOFF, Jacques, 2008. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa.
- LECOUTEUX, Claude, 1999. *Demonios y genios comarcales en la Edad Media*. Madrid: José J. de Olañeta.
- LEWIS, Matthew, 2013. *El monje*. Madrid: Valdemar.
- MASEFIELD, John, 2011. "Anty Bligh" En *Mares Tenebrosos: una antología de cuentos de terror en el mar*, ed. José María Nebreda. Madrid: Valdemar.
- MOON, Alanna, 2015. *Ragana, la bruja de las noches letonas*. En línea: <https://brujasmujeresancestrales.wordpress.com/2015/02/09/ragana-la-bruja-de-las-noches-letonas/>
- MOZZANI, Eloïse, 2012. *Le livre des superstitions*. París: R. Laffont.
- NEWELL, William Wells, 1904. "The Ignis Fatuus, It's Character and Legendary Origin". *The Journal of American Folklore*, 17: 39-60.
- ROBE, Stanley L., 1971. *Mexican Tales and Legends from Veracruz*. Los Ángeles: University of California Press.
- SCOTT, Walter, 1830. *La dama del lago*. Madrid: Imprenta de Moreno.
- SIKES, Wirt, 1880. *British Goblins: Welsh Folk-lore, Fairy Mythology, Legends and Traditions*. Londres: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington.
- STEVENSON, Robert Louis, 2011. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Madrid: Cátedra.
- STOKER, Braham, 2012. *Drácula*. Madrid: Cátedra.
- WALTER, Philippe, 2013. *Para una arqueología del imaginario medieval*. México: UNAM.
- ZORRILLA, José, 2012. *Don Juan Tenorio*. Madrid: Cátedra.

“Tus palabras me curan”: relatos sobre fe y enfermedad, el caso de la familia García Cibrián

*El ser humano ha aprendido a
habitar mundos mentales que
pertenecen a tiempos que no son
el presente y lugares que son la
sustancia de los sueños.*

John D. Niles

John D. Niles en *Homo narrans* explica la trascendencia de la práctica narrativa en la vida humana. Esos mundos que habitamos a través de nuestros relatos son lo que nos constituye, lo que construye nuestra identidad y le da sentido a la vida. A partir de la narración es que poseemos un pasado (Niles, 1999: 2) y considero que con ello podemos confiar en el presente y plantearnos un futuro, proyectarlo en la medida en que somos capaces de contar historias.

El siguiente trabajo expone los testimonios de la familia García Cibrián, su historia, y más aún, se constituye como otro relato, paralelo, donde vierto las consideraciones que me han llevado a su configuración escrita.

En octubre de 2014 hice mi primera visita a la cabecera municipal de Zapotlán el Grande, Ciudad Guzmán, Jalisco; viajé hasta allá para conocer la fiesta juramentada que la comunidad realiza en honor a San José. El momento que atrapó mi atención fue el *enroso*. Es el primer evento de la fiesta; en él se ofrendan tres grandes cortinas de flor de cempasúchil o enrosos montados sobre una estructura de carrizo y se cuelgan afuera de la Catedral, para entonces iniciar formalmente con los festejos para el santo.

Doña Cristina Cibrián y don Juan García, con quienes trabajé en otras dos estancias de campo, fueron encomendados para ser

devotos en 2015, es decir, mayordomos. Son ellos quienes se encargan de conseguir y preparar terrenos para sembrar flores; en sus manos está la organización del barrio y proponer la forma en la que se llevará a cabo el corte y la recolección. Celebran un novenario antes de arrancar las flores, con la intención de reflexionar acerca del significado de sus rituales, sus creencias y sus raíces; ofrecen comida y bebida a todos los que participan en las actividades. El día del evento encabezan la procesión de las cortinas hasta la casa de los mayordomos de la fiesta de San José para entregar su trabajo (los enrosos). Luego de ser aprobados, los cuatro mayordomos —los del enroso y los de la fiesta— se dirigen, junto con las imágenes de la Sagrada Familia, las personas que apoyaron y muchas cuadrillas de danzantes (que percuten con los pies y sonajas hechas con varas de madera y el fondo de latas de atún), hacia la Catedral para colgar las tres cortinas: una dedicada al niño Jesús, otra a la virgen María y otra a san José. Para mí, como investigadora, ser testigo de este evento, fue una experiencia sensorial imponente e impactante: los danzantes, el sonido de las percusiones, los colores que iluminan todo, el olor a cempasúchil y el de la comida, las bebidas tradicionales.

A partir de esto planeé mi regreso y en 2015 me presenté con la familia García Cibrián; como ellos eran los devotos en ese momento, procuré un acercamiento respetuoso que les diera a conocer mi intención de registrar la celebración. Les planteé mi interés por dedicarme al estudio del enroso y ellos se mostraron muy abiertos y aceptaron que formara parte de esa experiencia.

Me dediqué a ejercitar mi paciencia y fue la escucha activa mi base metodológica de las entrevistas, pues les pedí que me contaran sobre su historia de vida y su relación con el enroso. Al dejar que la plática llevara su propio ritmo pude pensar en la familia García Cibrián de otra manera, más humana. Tenía la sensación constante de que las conversaciones no seguían el curso que yo quería que tomaran: explicaban los motivos por los que se habían involucrado en el enroso, pero no describían a detalle la celebración en sí. De esta manera me enteré que la familia tiene más de

veinticinco años sufriendo las enfermedades de don Juan, quien había enfrentado momentos desagradables relacionados con la negligencia médica y la falta de un diagnóstico adecuado. Esta experiencia me condujo a darle un giro a mi trabajo.

Me preocupaba no tener suficiente material en las entrevistas sobre el enoso. Sin embargo, en el Seminario Experiencia en Trabajo de Campo, que desarrolla el Laboratorio Nacional de Materiales Orales (LANMO) en la ENES Morelia, se presentó la conferencia *El trabajo de campo y la tiranía del marco teórico. Algunas soluciones alternativas*. En su exposición, Jacques Galinier habló de los problemas a los que un investigador se enfrenta al llevar a cabo su labor con una idea predeterminada. El trabajo de campo define al marco teórico, lo que permite que el desarrollo de la investigación tome su curso necesario, sin trabajos e interpretaciones forzadas, ceñidas a una idea fija. La reflexión de Jacques Galinier determinó el eje a seguir en esta investigación.

Decidí replantear el tema del proyecto, averiguar qué tipo de relación existe entre la fe y la manera en que las familias afrontan la enfermedad de un ser querido, en un estudio de caso sobre los García Cibrián. Elegí utilizar como objeto de estudio los testimonios de Cristina Cibrián Chávez y sus hijos: Ana Cristina, Juan Carlos, María del Carmen, José Antonio y Martha Alicia, incluyendo sus relatos de vida. El proceso me llevó de una experiencia muy general —la fiesta en la que participan todos los miembros de una comunidad— a una particular: la historia de salud y enfermedad de don Juan y las implicaciones que tiene dentro de su núcleo familiar.

Para los García Cibrián es muy importante que su historia se sepa, que otras personas conozcan su testimonio para que, de ser necesario, estén prevenidos. Es decir, que mi trabajo sirva para aprender algo a través de ellos. La historia de los García Cibrián es dolorosa, conmovedora, pero sobre todo representa uno de los posibles escenarios de cualquier familia; por tal razón he decidido apelar a su petición y mostrar al público los relatos que la familia quiere compartir en un formato de fácil lectura. De esta manera suscribo lo dicho por John D. Niles en cuanto a que la narrativa

oral posee distintas funciones sociales; a través de lo que decimos nos es posible generar una visión de mundo, concebir, asimilar y digerir lo que nos rodea y nos aqueja para tomar otras acciones:

Enfatizo no sólo el valor normativo de los mitos, relatos heroicos y narraciones similares como un modo de promover cohesión social, sino también la capacidad de la narración de expresar cambios en la mentalidad que afecten a la sociedad a largo plazo, especialmente durante tiempos de estrés (1999: 31).

Este trabajo constituye un montaje interpretativo mixto, basado en mi investigación y en la recopilación de materiales orales¹ con la familia García Cibrián; compone un corpus organizado a partir del análisis y las coincidencias que existen entre los relatos. Incluye una selección de imágenes capturadas en el trabajo de campo y la edición de fragmentos de los testimonios. El montaje es la condensación del análisis y la interpretación de la manifestación ritual —el enroso— vertida en la vida de una de las familias que se han acercado a san José para pedir salud.

Inspirada en la práctica de mirar fotografías impresas para detonar pláticas y recuerdos, a continuación presento parte del corpus: una serie de imágenes capturadas en Ciudad Guzmán donde cada foto va acompañada de un fragmento testimonial. De esta manera se presentan dos discursos paralelos y vinculados: la imagen y el texto. Estos dos tipos de materiales se transforman en un solo artefacto, no necesariamente pensados para que la imagen ilustre al texto o el texto a la imagen, sino para demostrar que detrás de cada cosa que contamos se entrelazan varias historias de vida. Las fotografías representan aquello que vi de inicio, el colorido de la fiesta, las emociones y el proceso del enroso. Detrás de lo que se vive en la celebración y el ritual están las fa-

¹ El LANMO propone el término “materiales orales” para referirse a todas aquellas producciones de discurso que se generan en actos comunicativos en los que están presentes el emisor y el receptor en un mismo tiempo-espacio.

milias que unen la fe con sus vidas y que se representa en el siguiente corpus. Ambos discursos se contextualizan el uno al otro.

La edición de los relatos se pensó para que se mostrara el sentido del mensaje más que el acto comunicativo; para facilitar la lectura se conservan las palabras originales de los narradores, por lo que se omitieron los titubeos y las repeticiones. Los criterios de edición están basados en los planteamientos del LANMO.

CARMEN LUCÍA RODRÍGUEZ MONTES
ENES, UNAM Morelia

1. [Sentir profundo]



Retrato de una de las vecinas del barrio durante los rezos del novenario (Foto: Rodríguez, 20 de octubre de 2015).

A mí me dolió mucho, como esposa me dolió mucho. Cuando salemos del consultorio iba llegando otro señor peor que mi esposo, y en ese mismo sitio² me vine con mi esposo y me dijo el chofer:

² sitio: se refiere al taxi.

– ¿A dónde quiere que la lleve?

Y dije:

– Lléveme a la Catedral.

Y me trajo a la catedral de Guadalajara, y estaba un letrero en la puerta que decía: “Dios te está esperando”. Y leí ese letrero y le dije yo:

– Te vengo buscando.

Entré a la Catedral, busqué dónde estaba Jesús crucificado y fui y me hincué con él y lloré a mares ahí, sin que mi esposo se diera cuenta, y le dije:

– Señor, tú sabes lo que traigo, ya no te lo puedo platicar, pero dame fuerzas porque necesito de ti. Un médico de la tierra, que le diste el don de curar, dice que ya no puede, pero tú no me has dicho nada. Aquí estoy, espero un día traerte a mi esposo, porque tú me lo vas a dejar y me lo vas a curar.

Cristina Cibrián Chávez

2. [Chagüito]



Detalle de una especie más pequeña de cempasúchil que utilizan para elaborar collares y decorar las letras de los enrosos (Foto: Rodríguez, 20 de octubre de 2015).

Yo me acuerdo apenas, me acordaré que tendría como ocho años, o sea, yo he vivido la enfermedad de mi papá, porque pues mi papá tiene veinticinco años con esta artritis. Entonces, para mí, mi papá siempre ha estado enfermo, obviamente ya ha estado estable, pero pues siempre fue doctores, doctores. Entonces pues yo lo que más recuerdo así, era de que mi papá siempre ha estado enfermo. Ha habido momentos muy tristes, ha habido momentos en que yo a veces decía que ya me iba a quedar sin papá, porque yo lo veía a veces cómo sufría.

Ana Cristina García Cibrián

3. [La mirada]



Retrato de don Juan García durante la misa del enroso (Foto: Rodríguez, 21 de octubre de 2015).

La vida me ha dado mucho que aprender. Hoy en día quizás yo me podría arrepentir mucho, porque si yo hubiera sabido en

aquel tiempo que la droga, pus esa droga que a mi papá le daban, era mala, lo hubiera evitado, pero no sabíamos. La inocencia de la gente que no tiene es mucha en una enfermedad, porque a veces es luchar contra lo que no sabes, y te vas por lo primero que te dicen. La verdad sí es algo muy difícil el desconocimiento de las cosas.

Juan Carlos García Cibrián

4. [Ajustes]



Retrato de don Felipe, capitán del enroso, mientras prepara las imágenes para la misa (Foto: Rodríguez, 21 de octubre de 2015).

Cuando yo tengo nueve años, mi papá comienza a estar enfermo, entonces son poquitos los recuerdos de niñez, de alguna manera en la que convivimos con mi papá bien. Entonces hay algunos recuerdos que, por ejemplo, se borran porque de ahí en más empieza un camino a recorrer en cuanto a la enfermedad: médicos, ausencias de los papás, porque, pues, bueno, mi mamá por irse con el doctor. Ya te comentaba, ella andaba... donde le decían que

había un doctor bueno, ella se iba con mi papá. Entonces para mí, mis segundos papás fue ella [mi hermana mayor] y mi hermano el mayor. Ellos eran los que, al menos, a mi hermano el más chico y a mí, nos vestían, nos bañaban, nos mandaban a la escuela, nos daban de desayunar. Ellos se convirtieron como en los segundos en ausencia de mi mamá. Claro, mi mamá nunca dejó de estar pendiente de nosotros, pero su prioridad era el trabajo y era mi papá.

María del Carmen García Cibrián

5. [Horizonte]



Retrato de Martha Alicia García Cibrián al finalizar la misa del enroso (Foto: Rodríguez, 21 de octubre de 2015).

Sí hubo momentos muy complicados, yo creo que lo más difícil que hemos vivido como familia es la enfermedad de mi papá, y a mí sí es algo que me marca. De hecho creo que hasta el momento, a lo mejor es una etapa que no logro de repente superar en el

aspecto en que sí duele. Obviamente, como son recuerdos, más lejos que gratos, complicados de asimilar, porque entonces no vives, no tienes una infancia. Hubo momentos en que ella [mi hermana] me decía:

– Ya quisiera que mi mamá te hubiera pegado como me pegaba a mí.

Entonces de repente mi primer respuesta fue:

– Ya quisiera yo haber tenido a mis papás bien.

María del Carmen García Cibrián

6. [Florecer]



Retrato de Martha Alicia García Cibrián y doña Cristina Cibrián durante el encuentro con los mayordomos de la fiesta a san José (Foto: Rodríguez, 21 de octubre de 2015).

Hace tres años, este 22 de diciembre, fue una embolia muy fuerte. Muchos doctores nos decían que había unas personas que a la primera embolia se iban, y mi papá, gracias a Dios es su tercera embolia y gracias a Dios lo tengo con vida. Ha sido muy difícil,

muy pesado, pero a la vez también es una satisfacción para mí grande estar con él, cuidarlo, el tiempo que yo le dedico a él es algo que yo digo: "no a todos se les da esta oportunidad". Sí, te llegan los miedos, a veces yo platico, el tiempo que tú le dedicas a tus padres, que ellos se sientan que los quieres. Me acuerdo que el doctor, un doctor particular nos dijo:

– Este va a ser un equipo de cuatro personas.

Tanto venía siendo el doctor, una enfermera, la de terapia y principalmente la familia.

Ana Cristina García Cibrián

7. [San José]



Acercamiento a la imagen que se encontraba colocada en la casa de los García Cibrián (Foto: Rodríguez, 19 de octubre de 2015).

Con el tiempo, mi papá, pues me toca cuidarlo, me tocaba estar con él. Me preocupaba cuando, por ejemplo, que ya nos íbamos

a dormir y mi papá hacía de noche el día. Nos íbamos a acostar a las doce de la noche, y mi papá despierto, él no se podía dormir, y yo:

— Papá, ándale, ya duérmete.

Y él me decía:

— No tengo sueño.

Y yo a veces ya cabeceando por un lado de él, porque tenía que seguir el trabajo, nuestra vida normal tenía que seguir, aunque estaba mi papá enfermo teníamos que salir a trabajar. Entonces yo le decía:

— Papá, ya duérmete. Mira, papá, esto.

Y él me decía:

— No, no tengo sueño.

Se le iba mucho el sueño, nos daban cosas para que durmiera, pero pues no, pastillas para dormir, pero yo no quería darle pastillas. Porque vino un doctor y él me dio pastillas para que se durmiera, pero yo tenía que darle un cuartito y yo decía: “¿y si se me pasa la mano?”, dije: “ay, yo no quiero que me vaya yo a pasar de su pastilla y después no despierte”. Como que ese era mi miedo y yo decía: “no, no le hace que yo no duerma, pero que mi papá esté ahí”.

Ana Cristina García Cibrián

8. [Presencia]



Luego de bailar, los sonajeros y sus familias entran a la Catedral y se dirigen a las imágenes de san José y la Virgen para dar gracias (Foto: Rodríguez, 21 de octubre de 2015).

Esa vez que mi papá se puso malo, que mucha gente nos dijo, iba a los puestos:

–Oye, fíjate que fui a darle... para oficiar una misa para tu papá. O sea, para que vayan.

Le dije:

– Ah, sí, con mucho gusto.

Entonces así sí iba, porque también es una falta de respeto que nadie vaya, o sea, ofician una misa a favor de mi papá, la salud y que naiden vaya. Entonces la primera vez que regresé al templo después de no sé cuántos años, sinceramente, yo platicué con la imagen y le dije:

–Si es una prueba que tú me estás dando, le dije, pus perdóname. Y si tú supistes que me alejé de ti, te pido disculpas pero no me hagas esto.

O sea, ahí se me salieron, yo no aguanté tanto, ahí en pleno templo. Tenía agachada mi cabeza, ahí desahogué machín. Y varios llegaban y me daban la palmadita, pero no sabía quiénes eran, no sabía a quién tenía, porque mi mirada estaba abajo: mi cabeza estaba agachada. Y ésa fue la que más me llegó, sinceramente, dije:

– Pus perdóname, no era mi intención, le digo, tú sabes cómo soy.

José Antonio García Cibrián

9. [Contigo]



Retrato de don Juan García Cibrián justo antes de iniciar la caminata desde su casa a la catedral de Ciudad Guzmán para la colocación de los enrosos (Foto: Rodríguez, 20 de octubre de 2015).

Yo también he dicho: “quienes vivan con un enfermo saben la triste realidad, saben”. A veces nosotros vemos que aquella persona trata mal a un enfermo, o a veces no sabes tú por qué, o a

veces tienes tú que hablarles fuerte para que ellos te escuchen, y a veces ya están diciendo: "no, ya le está gritando". Pero no, solamente quien vive ahí sabe la realidad que hay.

Ana Cristina García Cibrián

10. [Por los caminos]



Grupo de danzantes que se dirigía a la plaza principal de Ciudad Guzmán (Foto: Rodríguez, 21 de octubre de 2015).

Obviamente hemos tenido rachas muy pesadas, pero como yo le digo a mi hermana, la más chica:

– Todos agarrados de la mano podemos.

E incluso hace tres años que la embolia más fuerte, me acuerdo que me abracé de mi hermana en el Seguro y le dije:

– El Seguro no nos ha vencido. Gracias a Dios, nos hemos traído a mi padre con vida, no ya en una caja.

Ana Cristina García Cibrián

11. [Vibrar]



Percusiones que, además de los pies, utilizan las cuadrillas de sonajeros para acompañar sus danzas (Foto: Rodríguez, 21 de octubre de 2015).

A raíz de todo lo de mi papá, creo que aprendí a ser más humilde. Es la enseñanza que me deja. A compartir no solamente lo material, lo económico, lo que Dios nos regala, sino a tratar de compartir tu historia o tu vida, porque no sabes cuándo alguien vaya a necesitar de algún consejo en algún hospital.

María del Carmen García Cibrián

12. [Devoción]



Sahumerio hecho con copal para finalizar el ritual del novenario (Foto: Rodríguez, 19 de octubre de 2015).

Un día me invitan a una misa de un novenario a san José. Ese novenario es del 20 de junio al 26 de junio, y me invitan a esa misa. Yo sentía que el sacerdote, su homilía de él me la estaba diciendo a mí: era mucha mi necesidad, era mucha mi desesperación. De ahí me nació el deseo de servirle a san José, desde ahí empecé yo a sentir ese deseo, porque Dios ya me había escuchado, me faltaba trabajar en algo para agradecerle a Dios. De ahí me nació hacer este enroso, entrar a la rifa de mayordomía. Desde entonces tengo entrándole a la rifa de mayordomía. O sea que de ahí mi vida ya fue san José, fue querer trabajar de un modo o de otro agradecida a Dios por medio de san José.

Cristina Cibrián Chávez

Bibliografía citada

NILES, John D., 1999. *Homo narrans*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

GRANADOS, Berenice, 2016. *La jícara y la sirena: materiales orales, ritualidad e iconografía en torno al lago-mujer Zirahuén*. Tesis de doctorado, México: UNAM-FFL / IIF.

*El Mágico que hizo pacto con el diablo, relato oral de Sshinda, narrador y juguetero otomí*¹

GABRIEL MEDRANO DE LUNA
Universidad de Guanajuato

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá

Sshinda falleció en su casa de Juventino Rosas, rodeado por su familia, el día 17 de febrero de 2018, cuando este artículo estaba prácticamente acabado. En él hablábamos de Sshinda en presente. Y en presente — porque para nosotros él y su arte siguen vivos — hemos decidido mantenerlo.

Entre el taller de Pigmalión y el gabinete de Fausto

Gumercindo España Olivares, quien se da a sí mismo el nombre de Sshinda — él lo pronuncia “Chinda”, o se llama a sí mismo “el Chinda” —, es un anciano otomí que nació, según la documentación que hay disponible, el 13 de enero de 1935, aunque algunos indicios apuntan a que el registro de esa fecha puede ser posterior a la fecha real de su nacimiento. Ha vivido siempre en el pueblo de Juventino Rosas, en el estado de Guanajuato, México.

Sshinda recuerda algo de la lengua de sus mayores, el otomí, pero se expresa en su ámbito familiar y social en español, y narra

¹ Agradecemos la ayuda en la transcripción de algunos textos a Jazmín Yvonne Mortera. También estamos agradecidos con José Luis Garrosa por sus indicaciones y correcciones.

sus relatos en español. Está considerado como uno de los artesanos constructores de juguetes más importantes, creativos y originales que hay en México. Y es un narrador excepcional, que domina un repertorio amplísimo de mitos, leyendas, cuentos, casos —incluidos los casos personales, los casos sobrenaturales y la combinación de ambos: los casos personales de asunto sobrenatural—, recuerdos, saberes de etnomedicina, informaciones etnográficas, historia oral, etcétera. Es, además, un especialista en etnomedicina —sanador, curandero— y un identificador y enemigo de brujas y de seres malignos muy reconocido dentro de su comunidad. En sus ideas y operaciones etnomédicas y apotropaias quedan trazas de rituales, creencias y modos de narrar que tienen que ver con prácticas chamánicas que entre las demás personas otomíes de su área de residencia están prácticamente extinguidas, creemos.

Uno de los méritos más notables de Sshinda es que es capaz de construir juguetes de madera inventados y pintados por él mismo. En ocasiones trabaja con otros miembros de su familia; en especial, con su esposa y con su hijo Orlando, quien es también un experto juguetero. Sshinda explica que antes de crear un juguete debe soñarlo. Sus artefactos están muchas veces dotados de resortes y mecanismos que permiten la articulación y el movimiento coordinado de los *monos* o muñecos, los cuales coinciden muchas veces con los que protagonizan sus relatos. Es decir, que muchos de sus juguetes, y de sus juguetes articulados y móviles, son representaciones de episodios que él considera relevantes de los relatos orales que sabe narrar.

Desde su infancia, Sshinda ha estado acostumbrado a ir a los campos o a los cerros por las maderas y por las piedras de las que extrae materiales, tintes y pigmentos. Después, en su taller, en el que le acompañan cientos de *monitos* en fases diversas de elaboración, construye sus juguetes, que ha vendido por millares —a cambio de cantidades de dinero realmente ínfimas— en plazas y ferias. O en su taller, al que siguen acudiendo mayoristas que después los comercializan —sacando beneficios enormes— en lugares lejanos.

Su espacio de trabajo es una mezcla de laboratorio de Pigmalión, el mitológico rey de Chipre, que durante años anduvo enfrascado en la construcción de estatuas que semejaban personas; y de gabinete de Fausto, el demiurgo que logró crear un homúnculo dotado de movimiento y que tenía el don de la conversación. Si Pigmalión y Fausto fueron capaces de insuflar movimiento y lenguaje en sus criaturas, Sshinda no se queda atrás: las hace moverse y accionar o actuar, las asocia a los relatos en que están inspiradas.

Para Sshinda, un juguete tiene que ser capaz de expresar una acción y una narración, ha de estar dotado de movimiento y de vida. La mayoría de los que le encargan y de los que vende son elementales — como su clásico “Pancho” —, y se limitan a moverse ágilmente — sirviéndose por lo general de ingeniosos sistemas de equilibrios y contrapesos — sobre hilos y maderas, lo que hace las delicias de niños y adultos. Pero de sus manos ha salido también una cantidad incalculable de tiovivos giratorios, de tamaños y complicaciones muy diferentes; de equilibristas que parecen dotados de movimiento eterno gracias a que en las cajas dentro de las cuales evolucionan hay mecanismos similares a los de los relojes de arena; de caballitos grandes y pequeños, que siguen movimientos pendulares; y de aves, dragones y alebrijes que mientras ruedan por el suelo van moviendo sus alas, haciendo un ruido similar al de las carracas. Videos que le muestran en su taller, construyendo y explicando el funcionamiento de sus juguetes, están accesibles en YouTube.

Cuando dispone de tiempo, y cuando algún relato le inspira más que otros, o cuando recibe algún encargo específico, Sshinda es capaz de construir juguetes mucho más sofisticados y complejos. Mecanismos que ponen en movimiento coordinado a varios *monos* o muñecos que juntos *relatan*, en un proceso que podríamos llamar de *écfrasis* muy singular, alguna narración tradicional, por lo general algún caso o alguna leyenda. La *écfrasis* es un recurso estilístico que viene de muy antiguo y ha sido cultivado en muchas épocas: se trata, dicho de manera muy sintética, de la representación verbal de un discurso visual. En el taller del juguetero

otomí, la écfrasis se traduce en un mecanismo y en unos alcances que van más allá de lo convencional: Sshinda hace, invirtiendo la regla más general — por eso hablamos de écfrasis muy singular —, representaciones visuales a partir de los discursos verbales — casos, leyendas, cuentos, etcétera — que conoce. Y logra plasmarlas en artilugios que no son sólo icónicos — es decir, despleables en dos dimensiones —, sino que tienen las tres dimensiones y el movimiento de los juguetes con figuras articuladas y móviles.

La competencia simultánea de Sshinda en los ámbitos del lenguaje verbal y de las artes visuales y la artesanía del juguete explica probablemente su dominio de un recurso retórico que se ha considerado muchas veces próximo a la écfrasis, y que él sabe manejar — entre muchos otros recursos — de modo magistral: el de la hipotiposis, o descripción verbal llena de matices, detalles e imágenes, con acumulación de epítetos, comparaciones y excursos, que da la impresión de “pintar” escenas con palabras en vez de con formas y colores.

Todas estas destrezas son relativamente insólitas — aunque no inencontrables — en los dominios de la tradición oral y de la juguetería artesanal de México, y muy raras en los de cualquier otro lugar. Habría que apuntar, acaso, hacia los ámbitos del teatro popular y del teatro de títeres para encontrar complejos artísticos tan versátiles, con mecanismos tan sofisticados de representación verbal, visual y táctil en situaciones pragmáticas, y con muñecos articulados. Los dominios del teatro popular no resultan ajenos, por cierto, a Sshinda, porque de sus manos han salido también retablillos elementales y teatrillos de títeres, a cuyos *monitos* él, en las penumbras de su taller, suele poner voz y hace entablar conversaciones. De hecho, Sshinda es aficionado a dialogar hasta con su “Pancho” más elemental.

Uno de los argumentos narrativos a los que más apegados han estado los juguetes articulados de Sshinda es el de los combates de san Antonio de Padua contra los demonios. A pocos metros de la casa y del taller de Juventino Rosas en el que vive con su esposa, sus hijos, sus nietos, está el templo del santo; y Sshinda gusta de convertir en arte móvil los milagros que sobre san Antonio de

Padua se cuentan tradicionalmente. En sus juguetes automáticos cobran movimiento tanto el santo como sus diabólicos enemigos, pintados de rojo y negro principalmente, sobre paisajes en que no faltan el templo, la torre, el pozo del lugar.

Otro repertorio narrativo insólito de los que atesora Sshinda es el relato de sus viajes a lugares distantes, dominados por espíritus malignos, a los que él dice que ha sido llamado con el fin de reparar o de comprobar el funcionamiento de determinadas imágenes —de santos, de demonios, de naguales—. Relatos en los que él mismo encarna el papel de héroe viajero, y que sabe teñir de complejos ingredientes maravillosos y hacer derivar hacia tramas de asunto prometeico y civilizatorio. En ellas, el propio Sshinda se encarga de desvelar a los demás seres humanos el carácter fraudulento de determinadas tallas, prodigios y pseudo-milagros, en escenarios que se acomodan al viejísimo motivo narrativo del *descensus ad inferos*, o viaje al infierno.

La interpretación que damos al hecho, ciertamente insólito —en la tradición cultural de Occidente y en la lengua española—, de que Sshinda sea capaz de crear relatos en los que él asume la función de héroe civilizador que viaja al más allá para enfrentarse a seres superiores y malignos, y para devolver la salud o la tranquilidad a las gentes de su comunidad, es que él es, como ya hemos apuntado, un sanador, curandero y exorcista de gran prestigio dentro de su comunidad. Heredó de sus mayores otomíes el arte de curar, que tenía una dimensión chamánica que ha ido decayendo, y de la que hoy es —puesto que la cultura otomí del lugar está siendo absorbida por la cultura mestiza del entorno— uno de sus últimos conocedores y practicantes en el área en que vive. Cuando Sshinda relata esos épicos viajes suyos al más allá está acomodándose, aunque de manera muy personal, a los moldes de los relatos de tipo chamánico —con sus típicos viajes al más allá y sus luchas contra oponentes sobrenaturales— que siguen estando vivos en los repertorios de los chamanes y sanadores de otros pueblos originarios de México.

Utilizando la terminología acuñada por don Ramón Menéndez Pidal, Sshinda es un aedo, más que un rapsoda. Es decir, un pro-

ductor de discursos orales y pragmáticos que domina códigos de producción de narraciones en estado aédico, esencialmente creativo y activo; y no un simple transmisor rapsódico, convencional o pasivo de relatos. Un narrador que, según constataremos en las páginas que siguen, opera como aedo siempre, de manera natural y sin esfuerzo: Sshinda nunca se repite, y en cada nuevo acto de narrar no se limita a introducir unas cuantas variantes, sino que modifica y re-crea en profundidad cada uno de sus relatos. No es exagerado compararlo, por eso, con un demiurgo que es capaz de crear, en el seno de una tradición heredada, narraciones nunca antes contadas de ese modo y juguetes no vistos en las formas que él es capaz de desarrollar.

Lo llamativo es que lo hace sin salirse de los códigos y paradigmas de las artes tradicionales que heredó de sus mayores —narradores y jugueteros también— y de la impregnación de cualquier estímulo cultural que llega a su conocimiento, cuando viaja fuera de su pueblo, cuando ve la televisión, o cuando lee alguno de los no muchos libros a los que en su pueblo puede acceder.

Recurriendo, ahora, a la terminología de Ferdinand de Saussure, la voz de Sshinda es una fuente incansable de *parole*, de hablas y de recuerdos en proceso siempre activo de reformulación, capaces de sobrecoger los oídos y los ojos de testigos de su arte que nunca escucharán repetir el mismo relato ni ver salir de sus manos el mismo juguete. Pero es también, para quienes nos dedicamos a reflexionar sobre estas cuestiones, prueba de que tiene un dominio muy eficiente de una *langue*, de un lenguaje, y que desde algún lugar reservado de su mente es capaz de promover esa producción sofisticada y sin desmayos de variantes.

Desde el año 2004 Sshinda ha comunicado una parte de sus conocimientos y recuerdos al etnógrafo Gabriel Medrano de Luna, quien le ha dedicado varios libros que reflejan sólo una parte mínima del deslumbrante patrimonio oral y de las habili-

dades artísticas de las que el juguetero otomí es transmisor.² Desde 2013 ha sido también entrevistado de manera regular, todos los años, en sesiones filmadas, por José Manuel Pedrosa. Sshinda viajó a España en el año 2015, para contar relatos y regalar algunos de sus juguetes en el Maratón de los Cuentos de Guadalajara y en el Museo Etnográfico de Castilla y León, en Zamora. En España fue también entrevistado y filmado por los dos firmantes de este trabajo. En agosto de 2016 fue invitado a dar conferencias y a contar relatos en el Museo Nacional de la Máscara y en El Colegio de San Luis. Las dos instituciones están en San Luis Potosí. Y sus intervenciones en aquellos dos lugares fueron también filmadas. El 23 de febrero de 2018 se inaugura, en el Museo de Arte e Historia de Guanajuato, una gran exposición de la colección de juguetes de Sshinda que ha ido reuniendo a lo largo de muchos años Gabriel Medrano de Luna. Indicios de un reconocimiento tardío que, por desgracia, será siempre insuficiente.

Se precisarán generaciones de estudiosos para poder transcribir, clasificar y analizar el enorme caudal — muchos centenares, seguramente más de un millar — de relatos orales que han sido registrados, hasta el momento, de la voz de Sshinda. Y se precisará, en paralelo, una reflexión profunda y una toma de decisiones poco convencional, en el terreno de los estudios de poética, a la hora de diseñar el modo de editar y de presentar tales relatos.

Se da, en efecto, la circunstancia de que las transcripciones por escrito de la voz de Sshinda, e incluso las fotografías que le muestran en su taller, enfrascado en el arte de narrar y de construir sus juguetes, no hacen verdadera justicia a su arte polifacético, en el que juegan un papel decisivo las inflexiones de la voz, el gesto, la mirada, la indumentaria, el entorno, la luz y el ruido ambientales, la compañía y las irrupciones de familiares y vecinos y, por supuesto, el traslado de la materia argumental de la narración a la materialidad del juguete. Si la simple transcripción textual de cualquier relato oral no resulta jamás lo suficientemente expresi-

² Medrano de Luna (2013; 2016). Los dos libros llevan un prólogo de Pedrosa.

va ni convincente, cuando se aplica al arte narrativo de Sshinda resulta menos satisfactoria aún.

Las limitaciones de la edición convencional y por escrito de los relatos orales quedan aún más en evidencia cuando se tiene la oportunidad, como hemos tenido nosotros, de caminar en compañía de Sshinda por los cerros del entorno de su comunidad, llenos de marcas (que sólo él sabe ver) de lo mítico y lo sagrado, a los que sus mayores le llevaban cuando era un niño, cargado sobre un burro, para iniciarle en algunas prácticas de su religión tradicional, y para acarrear materiales — maderas, piedras — necesarios para elaborar los juguetes que construía su familia. Filmar sus relatos en aquellos paisajes, mientras él camina por los senderos abruptos y rememora andanzas de brujas y naguales, en tanto señala hacia tal árbol o hacia tal quebrada, llevando de la mano y dirigiéndose a su nieto Mario, es otra experiencia que tiene difícil o imposible traslado al papel.

A Sshinda hemos tenido la oportunidad de filmarlo, por otro lado, en estancias hoy casi abandonadas, en panteones y en calles que fueron, según él, escenarios de las andanzas de seres sobrenaturales de los que guarda memoria. Escuchar *in situ* sus relatos, ser sus testigos en aquellos paisajes en los que se desarrolla su arte verbal, contemplar a uno de los perros guardianes de la hacienda cuando él afirma que se trata en realidad de un nagual y explica cuáles son sus diabólicos poderes, y qué correrías es dado a hacer por la noche, es otro acontecimiento que se sale de cualquier rutina académica y que pone a prueba todos los instrumentos de acumulación de la información y de hermenéutica que atesora nuestra ciencia filológica.

En cualquier caso, y conforme al formato de artículo de crítica esencialmente literaria al que queremos ceñirnos en esta ocasión, y a los condicionamientos — los propios de una revista académica — del espacio y del soporte con que ahora contaremos, vamos a limitarnos aquí a ofrecer y analizar las transcripciones de un tipo de relato (en cuatro variantes distintas) de los que integran el repertorio de Sshinda; más algunas fotografías de los juguetes asociados que servirán — esperamos — como muestras indiciarias

del excepcional *ars* artesanal que se vincula al *ars poetica* oral de Sshinda; vendrán después algunas reflexiones de tipo teórico y comparativo — acerca del género en que habrían de ser enmarcados, de los recursos de memoria e innovación y de los motivos folclóricos pluriculturales que en ellos operan —, al hilo del análisis de tales relatos y juguetes.

Entre los proyectos que estamos desarrollando, bajo los auspicios de la Universidad de Guanajuato, está la creación de una base internáutica de audio, video y fotografías con todos los relatos y juguetes que hemos podido registrar como obras del juguetero de Juventino Rosas. Creemos que este empeño, que está aún en proceso de construcción, hará algo más de justicia al arte de este creador tan singular, abrirá perspectivas más hondas para su estudio y valoración, y permitirá a quienes deseen acercarse a él y a sus obras de arte contemplarlos en una perspectiva mucho más contextualizada y profunda.

***El Mágico que hizo pacto con el diablo:* relato(s) y juguete(s)**

El relato en cuyo análisis nos vamos a centrar ha sido grabado por nosotros de labios de Sshinda en siete ocasiones, y con variantes sustanciales en cada una de ellas:

—el 27 de octubre del 2005; versión narrada en el taller de Sshinda, en Juventino Rosas;

—el 9 de noviembre de 2006; versión narrada en el taller de Sshinda, en Juventino Rosas;

—el 1 de junio de 2014; versión narrada frente a la puerta y las paredes de la — hoy cerrada y abandonada — casa “entre la calle de Aldama y Morelos”, de Juventino Rosas en la que supuestamente se desarrolló lo más sustancial de la acción narrada: la infancia del Mágico, su retorno tras mucho tiempo de ausencia y su atropello por una carreta diabólica;

— el 10 de agosto de 2016; versión narrada en un hotel en San Luis Potosí;

— el 10 de agosto de 2016; versión narrada durante la conferencia que impartió Sshinda en el Museo Nacional de la Máscara de San Luis Potosí;

— el 11 de agosto de 2016; versión narrada durante la conferencia que impartió Sshinda en El Colegio de San Luis, en San Luis Potosí.

— el 29 de julio de 2017; versión narrada, una vez más, frente a la casa “entre la calle de Aldama y Morelos”, de Juventino Rosas en la que se desarrolló, supuestamente, casi toda la acción.

Las dos primeras versiones fueron grabadas en soporte de audio por Gabriel Medrano de Luna; las cuatro siguientes fueron filmadas en video por Gabriel Medrano de Luna y José Manuel Pedrosa; la última fue filmada por ambos, en compañía de Jazmín Ivonne Mortera — a quien nos toca agradecer la transcripción de ese relato —, Araceli Campos Moreno, Antonio Cardaillac Campos y Pilar García Elegido.

Las siete versiones son avatares del relato que Sshinda gusta titular *Historia del Mágico*, y que nosotros hemos etiquetado como *El Mágico que hizo pacto con el diablo*. Se trata de un relato al que el juguetero de Juventino Rosas tiene un aprecio singular. De hecho, ha elaborado varios juguetes que representan al Mágico, a su madre o abuela (al personaje femenino lo identificó en las dos primeras versiones como la madre, y en las demás como la abuela), y a la carreta que irrumpió inopinadamente por la calle para arrastrarlo mortalmente. Uno de tales juguetes se mueve mediante una palanquita que hace que el Mágico dé brinco sobre la carreta fantasmal que lo llevará a la perdición. Otro juguete, sin resortes de movimiento, representa — como si fuera una especie de Piedad de una Virgen dolorosa — el llanto de la madre (o de la abuela) del Mágico junto al cadáver de su hijo (o nieto). Fotografías de tales juguetes acompañan a este artículo.

Conozcamos ya la transcripción literal de cuatro de las siete versiones de la leyenda del Mágico, tal y como las relató Sshinda. Por razones de economía de espacio hemos dejado tres de ellas

sin transcribir y sin incorporar a este trabajo. Esperamos poder hacerlo en alguna publicación académica futura, para que sea posible seguir profundizando en el arte narrativo de Sshinda.

[Primera versión. 27 de Octubre del 2005. Registrada en el taller de juguetero de Sshinda]

Otra de la calle del Mágico. Es la calle de Aldana y calle Morelos, es la esquina del Mágico. También esa casa está deshabitada. Esa casa llegan y la compran, le ponen un letrero que “se vende”, la componen para dar otra imagen, y no vive gente: está maldita.

Está maldita porque, a fines del setecientos, llegaron unos húngaros. Llegaron unos húngaros adonde hoy es la Central Camionera. Llegaron unos húngaros y hacían casas. Y para no estar de vagos, hacían circo. Hacían circo los sábados. Entonces en ese circo habían magos. Había mágicos en el circo.

Y los niños no faltaban en acudir a esos eventos. Había niños que les acarreaban el agua y veían cómo trabajaban los magos. Ellos decían que no eran de papel, que ellos eran nativos de la magia. Entonces había niños que le gustó. Y uno de esos era de aquí, de Santa Cruz de Galeana. Uno de los niños que se hizo Mágico, y anduvo trabajando con los circos como mago.

Pero sí era Mágico, sí era Mágico. Y había empezado su vida para empezar a vivir. La mamá — dice la historia — que vendía tortillas en la plaza. La mamá en un jacal de tortillas. Cuando llegaba su hijo de otras partes, cuando venía de los circos, entonces le decía la mamá:

—Hijo, ya no te vayas, porque se me acerca la muerte.

—No, madre: a mí es a quien me está tentando la muerte. Y un día de estos. Ya me vine porque ya me voy a morir. No tardo en morirme. Otro día más y voy a morir.

—No, hijo, no digas eso.

—Sí, sí, voy a morir — dijo.

Entonces, cuando ella le decía que no, él le decía que sí:

—Yo le entregué mi vida al demonio, para que me ayudara a hacer la magia.

Una vez de tantas que le decía “ya me voy a morir, ya me voy a morir”, entonces la mamá le llamaba a almorzar. Y en vez de almorzar, se salió a la calle.

No había casas que dijeras “tienen banquetas, tienen pavimento”. Eran casas de tabicales de tierra. Entonces el Mágico salió y se paró en la puerta de su casa. Y acabando de decir que se iba a morir, que se había llegado la hora de morir, aparece en la puerta una carreta, tirada por seis caballos. Y la carreta, como dio vuelta a la esquina donde estaba parado, lo aventó y lo hizo pedazos. Le arrancó la cabeza, las patas y las manos.

Y la carreta siguió. La gente se arrimó y vio los pedazos de carne que estaban tirados, y le fueron a decir a la señora, que estaba echando las tortillas:

—Ándele, que ya a su hijo ya le mataron.

Y salió la señora a grito abierto. Entonces la señora salió a recoger la cabeza, las patas y las manos. Y buscaron de dónde había salido esa carreta. Y se fueron siguiéndola hasta una hacienda antigua de San Nicolás. Y fueron a ver qué carreta había salido.

—Aquí no ha salido ninguna carreta. Ahí están los carros que van a salir a la cosecha. Pero no ha salido ninguna carreta. Y no ha salido nadie a recoger cosecha.

—Entonces, ¿de dónde salió esa carreta?

—Quién sabe de dónde haya salido.

—¿De qué color eran los caballos?

—Eran color prieto.

—No hay aquí, no hay.

Entonces duró mucho tiempo: en la esquina del Mágico aparecía a la hora de la hora, a las seis de la tarde. Por muchos años le nombraban la esquina del Mágico. Porque ahí fue despedazado por una carreta que no supieron de dónde salió.

Esa era la esquina entre Morelos y Aldana en Santa Cruz de Galeana. Hay muchas historias.

[Segunda versión. 9 de noviembre de 2006. Registrada en el taller de juguetero de Sshinda]

Eso sucedió a fines de 1700.

En aquel tiempo llegaban húngaros aquí al pueblo. Donde está la Central Camionera era el lugar donde llegaban los húngaros, porque eran solares que no tenían dueño. Y allí llegaban los húngaros.

Y cuando llegaban allí, duraban meses, meses duraban aquí. ¿Por qué? Porque en las tardes traían como circo, traían osos,

traiban leones, traiban animales para que ellos los usaran como domadores.

Entonces, cuando ellos llegaron aquí, se le acercaron muchos muchachos, muchos niños. En aquel tiempo se les acercaron para que les hicieran mandados. Entonces ellos lo que hacían era que sacaban su pantomima a la calle, sacaban un oso, y lo hacían bailar en las esquinas con un pandero. Todo esto nos lo platicaba mi abuelo. Entonces dice que llegaban los húngaros a las esquinas y tocaban el pandero, una guitarra, y el oso bailaba.

Los niños, porque no había diversiones, se acercaban a los húngaros. Y entonces, una vez de tantas, los húngaros ya se iban. Y su trabajo de ellos era hacer cazos de cobre. Entonces ya los húngaros ya se iban. Y ellos convidaron a los niños que si los acompañaban. Y los niños dijeron:

—Sí, sí, nos vamos.

De todos esos niños que ellos convidaron, nada más uno se fue con los húngaros. Pero el húngaro que se llevó a ese niño era diferente, porque ese húngaro era Mágico. Y la magia se la enseñó al niño que se llevó. Le dijo:

—Mira, para hacer centavos necesitamos nosotros hacer tonta a la gente. Pero necesitamos nosotros que tú le comentes al demonio que tú vas a ser su esclavo de él. Pero también todo no te va a faltar. Nada te va a faltar.

Pero sí dijo:

—Cuando te llegue la hora, te vas a ir con él.

Bueno, aquel muchacho dijo:

—Cuando llegue la hora, yo le corro. No hay nada: yo le corro cuando me alcanza.

Bueno, pos resulta que se jue. Y se perdió el muchacho.

Y la mamá de él vivía entre la calle de Aldama y Morelos. Allí vivía esa señora. Ésa era su casa. Y echaba tortillas para ir a vender a la plaza en un tescal. La señora vendía sus tortillas y le preguntaban de su niño, que si no había llegado.

—Ni razón tengo — dijo — . Se lo llevaron los húngaros. Pero un día ha de venir.

La señora sabía muy bien que un día regresaría su hijo, y la señora pos seguía viviendo de lo que ella conseguía vendiendo sus tortillas. A tanto tiempo que lo separó el húngaro de su mamá a ese muchacho, llega una vez. Pero ya era grande. Y le dice:

—¡Madre! ¡Todavía vives!

—Sí, todavía vivo. Pásate, hijo.

Y ya se pasó el muchacho y le dijo:

—Pos, ¿que te habías hecho, hijo? —dijo.

—Igual trabajo con los húngaros. Entonces, como trabajo con los húngaros —dijo—, me enseñaron un trabajo para no trabajar yo. ¿Por qué? Porque dinero nada me falta. Y de este dinero que nada me falta, te voy a dar dinero pa que sigas viviendo y ya no echés tortillas. Nada más que lo que pasa es que se va a llegar el momento —dijo— que me voy a morir.

Y le dijo la señora:

—¿Por qué te vas a morir? ¿Quién te ha dicho eso que te vas a morir?

Y dijo:

—Es que se me está llegando un tiempo que me voy a morir.

La señora no tomó en consideración eso. Al siguiente día le preparó el almuerzo para que almorzara. Y estaba almorzando. Y cuando estaba almorzando, le dijo el muchacho:

—Ahorita vengo. Voy a la puerta.

La puerta no era como hoy, que hay banquetas. Eran de ramas. Entonces el muchacho salió de su cocina de la mamá, y se paró en su puerta. Y cuando se paró en su puerta apareció un carruaje con seis caballos, seis machos desembocados. Y se subieron a la banqueta, y el carro lo arrolló y lo hizo pedazos en la calle. Entonces esos caballos aparecieron de un momento a otro y desaparecieron. Que dijeron ellos que habían corrido para la calle de Morelos.

Y ahí va la mamá, siguiendo a ver a quién seguía, pa que le viera qué habían hecho sus caballos. Habían matado a su hijo, y lo habían despedazado. Entonces la mamá siguió corriendo y corriendo.

Llegando a la orilla, pensó ella que eran caballos de la hacienda de San Nicolás, y se dirigió a la hacienda de San Nicolás. Y jue y les dijo:

—Ya vieron lo que hicieron sus caballos.

—No, no hemos visto nada aquí. No tenemos caballos, ni carros grandes. Aquí hay chispas y carros medianos, pero no así como usted dice...

Al muchacho Mágico, que estaba ahí tirado, pero nadie sabía que era Mágico. Entonces allí lo vieron, que estaba la cabeza por un lado, las manos y los pies por otro, y el estómago todavía tirando allí pedazos de sangre con carne.

Entonces el gobierno llega y levanta la pedacera de cuerpo humano, y se lo entrega a la mamá:

—Tenga, vélelo o entiérrelo.

Y la mamá, como no tenía quien más la ayudara, entonces invitó a un carretonero que le ayudara a sepultarlo, que le ayudara a sepultar allá en el cementerio. Pero como era fosa común, el del carro, por ganarse los dos reales y medio que le completaron, entonces se lleva los pedazos de carne a sepultar.

Cuando llega allá, los pedazos de carne cobran vida. Dijo que cobraban vida. ¿Por qué? Porque llamaron al que lo fue sepultar, y allí lo horcó: el Mágico lo ahorcó.

Entonces decían todos que el espíritu del Mágico todavía vivía, porque se llevó al carretonero que lo iba sepultar. Entonces decían que él tenía otra vida, porque la otra vida era del demonio.

Y todas las tardes, cuando daban la oración con la campana mayor en el templo, nadie pasaba por esa calle que es Colón y Morelos. ¿Por qué no pasaban? Porque aparecía el cuerpo del Mágico, y aparecía tirado, haciendo barbaridades allí, y lamentándose la muerte. Se oyían los insultos, se oyían las maldiciones del Mágico cuando estaba muriendo, cuando el carro lo despedazó, cuando los machos corrieron y nadie supo de dónde salió ese carro.

La única que sabía era la mamá del muchacho Mágico. ¿Por qué? Porque ella fue la que reveló al sacerdote, y reveló a las autoridades, que su hijo dijo que ya se le llegaba el momento, porque tenía un pacto con el demonio, por tener el poder de la magia.

¿Y quién le había dado el poder de la magia? ¿Quién lo había invitado? El húngaro. Así es que el húngaro trabajaba con la magia, y por eso hacía muchas cosas de magia en su circo.

Y así terminó la vida del Mágico.

[Tercera versión. 1 de junio de 2014. Registrada en video en la puerta de la casa donde, según Sshinda, vivió el Mágico]

[Sshinda:] Nos encontramos en la esquina y en la casa donde vivía el Mágico. Este muchacho se lo llevaron los húngaros. Y dentro de los húngaros estaban posesionados en el solar donde hoy es la Central Camionera. Ahí estaban los húngaros.

Nos dice la historia que se lo llevaron cuando tenía siete años. Regresa cuando tenía veintitrés años.

Aquí vivía la abuela. Pero era una cerca de ramas. No era una barda como está ahorita. Era una cerca de ramas. Y entonces la abuela vendía tortillas en la plaza. Cuando regresa el Mágico, que se les vino de los magos de los cuales estamos hablando, de los

húngaros. Entonces volvió a regresar a su casa de donde vivían, que era en esta casa.

Aparece una carreta con seis caballos. La carreta sube sobre esta banqueta y lo arrastra y lo hace pedazos. Lo hace pedazos. Y cuando lo hace pedazos, se da a la fuga la carreta. Y se va a parar hasta la hacienda de San Nicolás de Parra.

Cuando se fue a parar la carreta hasta la hacienda de San Nicolás de Parra, los vecinos se alarmaron. ¿Por qué? Porque estaba un muerto. El muerto que estaba aquí era el Mágico. Había permanecido durante más de veinte años que no llegaba a su casa. Y cuando llegó, llegó únicamente a decirle a su abuela que iba a morir, que ya se le había llegado la hora de morir.

La abuela le estaba previniendo el almuerzo. Y él sale y se para donde era la puerta de ramas. Y se para. Cuando estaba parado aparece la carreta y se sube sobre la banqueta. Cuando se sube sobre la banqueta, lo arrolla y lo arrastra, y lo hace pedazos ahí.

La gente tenía miedo todas las tardes a las seis de la tarde. Tenía miedo de pasar por esta calle. ¿Por qué? Porque salía el Mágico. Se miraban los pedazos tirados todavía que dejaba la carreta, la mentada carreta de los animales.

Cuando la fueron a seguir preguntaron en la Hacienda de San Nicolás de Parra que si allá había estado alguna carreta tirada por seis caballos. Y ellos dijeron: aquí no ha salido ninguna carreta. Y entonces, ¿de dónde salió la carreta?

La hora se le llegaba al Mágico, y fue la muerte que consiguió después de regresar a los veinte años. Y por eso aquí le llamaban "La esquina del Mágico", y "La casa de la abuela del Mágico". Aquí vivían, y todavía tenemos lo que después era la puerta, la puerta de palo. Esta casa nadie la habitan. Esta era la puerta que usaba la abuela en su cuarto de adobe... Y esta es la leyenda del Mágico.

[José Manuel Pedrosa:] Pero Sshinda, antes la ha contado más larga... Ha dicho que la abuela hizo varias cosas. ¿Qué es lo que hizo la abuela?

[Sshinda:] La abuela hizo lo siguiente. Se fue adonde le dicen "El chacuaco", adonde la gente buscaba a la gente perdida. Ahí había una covachita, y le prendían una vela. Cuando la vela salía y el humo salía arriba, andaba buscando a la persona que se había perdido. La veladora que tenía en la mano era la que le daba la señal a qué hora iba llegar, o cuánto tiempo iba a durar para que supiera de su familia perdida. Y sí lo conseguían. ¿Por qué? Porque la mente fluye más de 70 000 leguas por segundo, y así lo tenían

contemplado. Al tener 70 000 leguas por segundo, tenían que darle la vuelta por donde quiera, y allí encontraban a la persona que había desaparecido. Y así sucesivamente pasó con la casa del Mágico.

La abuela andaba buscando quién le diera razón. Pero los húngaros habían desaparecido. Los húngaros vivieron en lo que hoy es el solar de la Central Camionera. Allí vivieron los húngaros. Los húngaros se dedicaban a hacer cazos de cobre, y juntaban el cobre para poder hacer sus cazos. En las tardes daban una función de circo utilizando un oso, y lo hacían bailar con un pandero. Por eso toda la gente decía: “vamos a la función de los húngaros”.

Los húngaros no sabían de dónde habían llegado. Los húngaros se dice la historia que duraron diecisiete años aquí, en el pueblo. Por eso conocían mucha gente que vivían en el pueblo. Y cuando ese niño se juntó con ellos, tuvieron que irse fuera de ahí. Y se lo llevaron, y cuando regresa fue cuando tendría los veintitantos años.

[JMP:] ¿Los húngaros hacían brujería?

[Sshinda:] La señora consiguió a una persona que se dedicaba hacer la brujería, y que sabía la parasicología y las ciencias ocultas. De allí le cobraba la cantidad de dos reales, o sea, veinticinco centavos. Cada real eran doce centavos y medio. Era un real. Por eso la conferencia de ellos eran dos reales, veinticinco centavos. Entonces nos dice la historia que éstas son puertas del cuartito donde vivía la abuela. Y la casa ta sin habitar. Años tiene sin habitar esta casa.

[JMP:] ¿Espantan?

[Sshinda:] Se dice que espantan, porque el Mágico se hizo pedazos en la esquina.

[JMP:] ¿Y cómo se llamaba la señora?

[Sshinda:] Tomasa.

[JMP:] ¿Y usted la conoció, Sshinda?

[Sshinda:] No, no la conocí. Nomás que la historia es la que nos dice la realidad de las personas.

[JMP:] ¿Y los gitanos se llevaban niños?

[Sshinda:] Se llevaban niños, porque los engañaban que les iban a dar un oso. Como los osos siempre acariciaban a los niños, se dejaban tentar por los niños. Entonces con eso los engañaban y se los llevaban.

[JMP:] ¿Usted vio a los osos?

[Sshinda:] No, no, yo los vi... A últimos años sí todavía había animales. Pero ya los traiban los circos, ya los circos ya los traiban,

y era onde conocíamos a los animales. Porque aquí no hubo animales. Los animales de uña que había era en el monte, pero no aquí en el pueblo.

[JMP:] ¿Pero no iban con un pandero los gitanos?

[Sshinda:] Los gitanos sí tocaban una guitarra y un pandero, donde ellos hacían bailar el oso, donde ellos hacían bailar a las muchachas que traían ellos en su recorrido, en donde andaban ellos haciendo fiestas. Ahí traían muchachas, y bailaban puras españolas. No había jarabes, no había nada. Eran puras músicas de España. Ahora no, ahora ya se hacen pasar los churumbeles de España, pero no había en ese tiempo nada.

[JMP:] ¿Qué son los churumbeles?

[Sshinda:] Una música de españoles: son los churumbeles de España.

[JMP:] ¿Y lo bailaban los gitanos?

[Sshinda:] Y lo bailaban los gitanos, y las muchachas gitanas también lo bailaban.

[JMP:] ¿Y eso usted ya lo vio?

[Sshinda:] Eso sí, ya los vimos, últimamente los vimos... Yo tendría como unos diez cuando ya los vimos, cuando me tocó verlos. No traían más animales que puros osos.

[Cuarta versión. 10 de agosto de 2016. Registrada en un hotel de San Luis Potosí]

No transcrita.

[Quinta versión. 10 de agosto de 2016. Registrada durante la conferencia que Sshinda impartió en el Museo Nacional de la Máscara de San Luis Potosí]

No transcrita.

[Sexta versión. 11 de agosto de 2016. Registrada en la conferencia que Sshinda impartió en el Colegio de San Luis, en San Luis Potosí]

No transcrita.

[Séptima versión. 29 de julio de 2017. Registrada en video en la puerta de la casa donde, según Sshinda, vivió el Mágico]

Nos encontramos en la calle que era el Espíritu Santo, el Callejón del Espíritu Santo. Hoy es calle de Aldama.

En aquel tiempo las calles no tenían nomenclatura, pero se encontraban de todos modos las calles. Éstas eran unas cercas de ramas. No eran casas. Eran unas cercas de rama. ¿Por qué? Porque así estaba el pueblo. Estaba chiquito el pueblo. Y en las casas no tenían bardas. Eran calles. La calle no taba empedrada. La calle era del terradil.

Entonces aquí vivía una señora que echaba tortillas aquí en esta casa, en esta esquina donde estamos estacionados. Vivía una señora que vendía tortillas.

Y entonces esta señora tenía un hijo soltero que, cuando llegaron los húngaros adonde está ahora la Central Camionera, [fue] a ayudar a los húngaros. Tres a cuatro o cinco meses.

¿Por qué? Porque ellos traiban en una carpa de títeres. Y cuando traiban la carpa de títeres se dedicaban a hacer, a hacer cazos de cobre. Cuando estaban haciendo los cazos de cobre, el chamaquito de la señora que vendía tortillas se arrimó con los húngaros, y lo invitaron a que les acarreará agua. Le acarrearón el agua y, como él se ingrió con ellos, porque había un mágico allí, entonces lo ocupó que cargaran agua.

Y cuando la señora se descuidó, salieron los húngaros y se llevaron a la criatura. Cuando la criatura se la llevaron, entonces duraron tiempo para llegar. Y duraron a lo largo de diez años. Cuando duraron los diez años, la criatura llegó; pero ya era un joven, ya era grande.

La abuelita lo esperaba siempre, siempre lo esperaba, y pedía que llegara esa criatura. Al largo tiempo llega, pero llega todavía, aquí era la puerta de rama, la casa donde vivía la abuela.

La abuela caminaba nada más dos cuadras e iba a vender tortillas por docenas. Las vendía al pie de las carnicerías y al pie de la birra.

Cuando llega el muchacho, le dice:

— ¡Ay, hijo, ya vinistes!

— Pos ya vine. ¡Uy, ma, ya estás más vieja que yo!

— Pues tú acabas de llegar, hijo.

— Pues sí — dijo —, pero nomás vengo a morirme.

Nadie le dijo de qué se iba a morir, o por qué se iba a morir o por qué decía que se iba a morir.

Entonces, una vez de ésas, la abuela, un día antes, le fue y le compró recortes de birria, o sea, las migajas que vendía el carnicero, y se las regaló. Entonces la abuela le pidió que le hiciera un chile de molcajete para llegar y almorzar.

Llega el nieto por el rumbo de la misma calle, llega y le dice la abuela:

— Vente pa que almuerces, hijo.

— ¡Ay, ma, toavía no tengo hambre! Es que te digo que nomás me vine a morir.

La abuela no entendió, y le preparó el chile pa que almorzara. El muchacho salió a la esquina donde nos encontramos. En esa esquina, colgaba en la esquina una mata de zapotes. Y llegó el muchacho y se paró.

En ese momento parece una carreta. Una carreta tirada por cuatro caballos que venía del lado oriente. La carreta se sube a la banqueta y lo arrebata de la esquina, y lo hace pedazos en la esquina. En esta esquina que nos encontramos ahorita. Ahí hicieron pedazos al Mágico.

Entonces la esquina se llamó “La esquina del Mágico”. ¿Por qué? Porque la carreta llegó y se subió a la banqueta, y arrebató la persona que estaba en la esquina y la hizo pedazos.

A la hora de la oración que tocaba la campana en la tarde en la iglesia, entonces aparecía el fantasma del Mágico. Pedazos de carne por dondequiera. Y era la carne del Mágico. Por mucho tiempo duró así. Y la esquina fue conocida como La calle del Mágico.

El gobierno en ese tiempo salió tras de la carreta, a ver si daban con él. Le preguntaban a los vecinos:

— ¿Pa dónde se fue la carreta que mató a este hombre?

— Pues señor, se fue pa el lado de San Nicolás.

Fueron a preguntar a la hacienda San Nicolás de Parra, y ahí le dijeron:

— Aquí no ha salido ninguna carreta de ese tipo. Quién sabe de dónde saldría.

Y la gente empezó a decir:

— Fue el demonio el que mató al Mágico.

Entonces la gente tenía miedo pasar por esta esquina, después de la oración, que tocaba la oración a las seis y media de la tarde. Tocaban la campana y decían en la oración:

— Ya no pasen por ahí, porque está tirado el Mágico.

Ciertamente, el gobierno eclesiástico, el reverendo padre fray Gabriel León, en ese tiempo entonces oficiaba la misa y decía:

—Vamos a rezar por las ánimas, pa que descansen en paz.

—Padre, pero ahí todavía está todo el Mágico, espantando en la esquina de la Resurrección y esquina con la calle Morelos.

—Pues señores, para que esta ánima descanse en paz, vamos a rezar en esta oración a la hora de la campanada.

El cuerpo del Mágico apareció por mucho tiempo tirado en esta esquina. Porque eran cercas de rama. Y no había bardas. No había pavimento ni calles empedradas. La gente tenía miedo pasar, y únicamente el que pasaba en ese tiempo era el tranvía que corría de Santa Cruz a Celaya. Pero en la otra esquina, que ahora es calle Guerrero. Antes en la calle de Porfirio Díaz, hoy calle de Guerrero. Así fue, así fue el fantasma de la esquina del Mágico.

Y nos encontramos en la casa, en la esquina de la casa donde vivía el Mágico.

Esta casa todavía está cerrada con material para que no se abra, y en la esquina ya cambiaron una puerta de fierro porque nadie quiere habitarla. Porque dentro de la casa se escuchan ruidos a partir de las once de la noche.

Y hay ruidos adentro, que se apoderó el fantasma de la casa de donde vivían. Y así está.

Ésta es la casa del Mágico que forma la calle de Aldama y la calle de Morelos, hoy, en este tiempo.

Ésta es la historia del Mágico.

[A continuación Sshinda responde a algunas preguntas acerca del Mágico. En alguna ocasión sus respuestas no son del todo congruentes]

Lo mató y lo mató porque no era humano. Ya era un fantasma.

El carretero era un Claudio que recogía los muertos que estaban ya muriéndose. Los muertos que se estaban muriendo de la peste los sacaba ese señor. Y entonces este señor todo el tiempo andaba tomado, porque tomaba pulque para que no se infectara con los muertos que sacaba de las casas.

De ahí salió un señor que quería, que lo sacó a medio morir, y lo llevaba a la fosa común. Cuando lo llevaba a la fosa común, le pedía:

—Atole, atole, atolito —le decía el que iba en la carreta.

Y voltea el carretonero y al punto de la ebriedad le dijo:

— Atole, jijo de puta, cierra el sojo, ahí en tierra [imitando la voz de un borracho].

Así es que lo enterró vivo, y el carretonero... El muerto mata al carretonero, por haberlo insultado ya en la hora final de su vida. Eso es nos dice la historia de aquí.

[JMP:] ¿Pero ese muerto era el Mágico o no?

No, era pariente de la señora, madre del Mágico, tío del Mágico. Entonces por eso dice el Mágico se convirtió en toda su familia, porque después desapareció la abuela. Pero decían que la abuela volaba porque era bruja. La abuela.

Ahí mataron al Mágico.

El carretonero allí lo mató. ¿Por qué? Porque lo insultó.

El Mágico mató al carretonero, y el carretonero se llamaba Claudio. El carretonero se llamaba Claudio.

Y entonces el carretonero vivía por la calle de la Llorona, donde hoy vivo, pero más cerca de la carretera que va a Guanajuato. Allí vivía el carretonero. Se llamaba Claudio, y su hermano se llamaba Emeterio.

[Gabriel Medrano de Luna:] ¿Y cómo fue la muerte de Claudio?

La muerte de Claudio fue que... nos dice la historia o la leyenda que el carretonero se levanta y ya no era el carretonero, sino que era una sombra. Que fue la que mató al carretonero. Pero el carretonero se dio muerte arriba de la carreta. Allí murió el carretonero.

Entonces el caballo corrió. Al sentir que ya no tenía chofer corrió, y se desaparece en una que le llamaban mojonera, que iba con rumbo a Valencia. Allí fue la muerte del carretonero. Por eso después la gente tenía miedo al carretonero, que le decían:

— Que viene don Claudio con el Mágico.

Pero culpaban a los personajes en la misma leyenda: a don Claudio y al Mágico.

Ahí está todavía esa bajada. Esa bajada de la esquina fue donde subió la carreta para arrebatarle la persona al personaje del Mágico.

Un carretonero que nunca se supo quién era. La gente decía que se había ido para la hacienda de San Nicolás de Parra, que se encuentra aquí. Al salir de aquí del poblado, está la hacienda de San Nicolás. Y allí nunca apareció esa carreta.

Dijeron allí los de la hacienda:

— Nunca tenemos esa carreta de cuatro ruedas, ni esos caballos negros.

Entonces dijeron:

—El diablo mató al Mágico.

Los caballos eran negros. Y la carreta tenía cuatro ruedas. No era una rueda. Eran cuatro ruedas las que tenía la carreta. Dos menores adelante y dos grandes atrás. Jalada o tirada por cuatro caballos.

Pues todavía aquí está la bajada, que esto es un misterio. Mire, cuando yo era cronista todo esto vine a investigar, porque me pagó el gobierno por cronista. Entonces dicen que esta esquina era, formaba parte de la misma abuela que tenía.

Y aquí está la bajada del misterio. Todavía está baja la guarnición, que nunca se reparó. Aunque le han echado la guarnición entera, esta esquina se baja, porque ésta es la casa del Mágico.

Aquí podemos apreciar la puerta, la puerta de madera; mire, aquí está la otra puerta. Aquí no vive nadie, mire. Esta es la misma casa del Mágico. Esta es la misma puerta. Mire, se decía que si esta puerta hablaba, todavía encontraban mucho misterio dentro de la misma casa.

[JMP:] ¿Usted conoció al Mágico?

No, yo no lo conocí.

El Mágico que hizo pacto con el diablo: **suma de variantes = ¿discurso?**

Las variantes, muchas de ellas sustanciales, que se aprecian entre estas versiones del mismo tipo de relato que fueron narradas por Sshinda entre los años 2005 y 2017 revelan, como ya hemos subrayado, a un aedo activo y creativo, no a un mero memorizador y transmisor rapsódico, rutinario o convencional de la palabra. Tales variantes, que son por un lado indicio de la savia viva que recorre la memoria y el arte verbal de Sshinda, son también, por el otro, instantáneas captadas al vuelo que plantean desafíos y dificultades significativos a la hora de acometer su fijación por escrito y su análisis filológico, pues nos enfrentan a textos abiertos, inestables, difíciles de aprehender y de fijar sobre el papel. Textos que, en el detalle de algunos episodios, incurren hasta en contradicciones entre sí.

Pese a ese carácter variable y abierto, las siete versiones del relato de *El Mágico que hizo pacto con el diablo* que han sido registradas en la voz de Sshinda, y las cuatro en concreto que acabamos de transcribir, pueden ser sintetizadas, sumando ingredientes cifrados en una o en otra de las variantes, en este argumento facticio:

– En los tiempos en que el actual pueblo de Juventino Rosas era “chiquito”, los gitanos que pasaban por él con sus circos y sus animales intentaban captar a niños para que se marchasen con ellos;

– Aunque varios de los niños del pueblo sintieron deseos de escapar, sólo uno de ellos, que había estado trabajando acarreando agua para el circo, dio el paso, animado por un gitano que tenía poderes de mago y que le incitó a hacer pacto con el diablo. Aunque antes le advirtió que, tras obtener y disfrutar durante unos años de favores y riquezas, tendría que acabar dando, al cabo de cierto plazo, el tributo de la vida al diablo. El niño contestó, con arrogancia, que cuando llegase ese momento él se las arreglaría para escapar de aquel destino;

– Quien fuera niño arrojado y aventurero regresó, al cabo de algunos años, a su casa, convertido ya en el Mágico adulto. Y volvió a reunirse con su madre (o con su abuela), quien se dedicaba a hacer y a vender tortillas, y a la que advirtió de que la muerte le perseguía y de que estaba cerca de atraparlo;

– Un día el Mágico salió a la puerta de su casa y fue arrollado y hecho pedazos por una carreta que iba arrastrada por caballos negros;

– La madre (o la abuela) hizo esfuerzos por averiguar qué carreta era aquella, y de quién, pero las pistas que siguió resultaron falsas y nadie supo darle razón;

– En algunas versiones, la madre (o la abuela) reúne los pedazos del cadáver de su hijo, y encarga a un carretero que los lleve al cementerio. Pero, en alguna versión, al llegar allí, el Mágico resucita, los miembros de su cuerpo se recomponen, y mata al carretero. Algún relato parece sugerir que arranca la vida al carretero para recuperar (o para intentar recuperar) él la suya;

— Desde entonces, la gente del pueblo de Juventino Rosas cree que el alma del Mágico quedó penando. Y que su casa, “entre la calle de Aldama y Morelos”, permanece por ello embrujada, deshabitada y en ruinas; que espantan en ella por la noche. Una versión dice que un sacerdote propuso officiar una misa para que el alma del Mágico pudiera descansar en paz.

Nunca estaremos en condiciones de garantizar que esta síntesis argumental, producto de la combinación y suma de las peripecias narradas en siete versiones (cuatro de ellas transcritas) diferentes, refleje un discurso cerrado, definitivo. Fuera de sus líneas narrativas más generales —las esenciales para poder caracterizarlas como un tipo específico— hay muchos detalles que parecen provisionales o aleatorios. Tenemos, por otro lado, la convicción de que, si siguiésemos acumulando versiones narradas por la voz de Sshinda, seguirían surgiendo novedades, matices y discrepancias. La suma de las versiones no refleja, por tanto, si no es de modo aproximado e imperfecto, el discurso. La suma de todos estos actos manifiestos de *parole*, de habla, no puede dar cuenta total de la *langue*, del lenguaje, del prototipo discursivo que Sshinda alberga en la mente.

Tampoco puede recoger la síntesis que hemos trazado, ni mucho menos, la experiencia de estar frente a la puerta y las paredes de aquella casa abandonada “de Aldama y Morelos”, en Juventino Rosas, escuchando referir a Sshinda, con los mil y un registros de su voz y su portentosa gesticulación, una de las versiones de su relato. Ni la experiencia de poder contemplar y tener en las manos los juguetes articulados, elaborados por el propio Sshinda, que representan al Mágico, en tanto atendemos a sus explicaciones.

El niño raptado por los gitanos (variaciones sobre el tema de la exposición mitológica)

La historia (o caso rememorado, o leyenda) de *El Mágico* o de *El Mágico que hizo pacto con el diablo* es, pese a la no demasiada extensión de sus versiones, tan densa y concentrada que resulta

difícil hacer un análisis detallado de ella. Presenta, en mezcla muy abigarrada, una serie de motivos narrativos de viejo y extendidísimo arraigo tradicional:

- el del niño raptado por los gitanos,
- el del pacto con el diablo,
- el de la casa encantada o embrujada,
- el de la agresión por una carreta diabólica,
- el de la profecía cumplida,
- y el del ánima en pena en una casa encantada.

Cada uno de esos tópicos conoce avatares sin número en las tradiciones folclóricas de muchísimos lugares. En este trabajo nos limitaremos a hacer algunas consideraciones y a convocar unos cuantos paralelos en algunos de tales motivos, con el fin de que el lector pueda tomar mejor conciencia de su densidad narrativa y simbólica, y de los alcances y variantes orales que pueden llegar a tener en tradiciones cercanas y lejanas. Ocasiones habrá, en el futuro, de seguir sumando piezas que permitan entender aún mejor el riquísimo mosaico pluricultural en que este tipo de relato se imbrica.

El motivo de los gitanos que captan o capturan y se llevan consigo, de grado o de fuerza, a niños de las poblaciones por las que transitan, es inmemorial. Es eje central de obras maestras de la literatura universal: ahí está, por ejemplo, *La Gitanilla*, novela ejemplar de Cervantes, cuya protagonista, joven de sangre aristocrática, fue raptada de niña por los gitanos, y felizmente reintegrada a su familia al cabo de muchísimas peripecias. También el drama *El trovador*, de Antonio García Gutiérrez, sobre el que Giuseppe Verdi elaboraría su ópera *Il trovatore*, con su desdichado doncel Manrique, hijo de familia también aristocrática, criado por otra gitana versada en las artes hechiceriles. Igualmente, la fantasmagórica novela *Orlando*, de Virginia Woolf, tiene un protagonista que cumple también con la experiencia iniciática de marcharse y de vivir con los gitanos.

Hasta el inmortal Fígaro de Beaumarchais (2000: 96) se enorgullecía de haber pasado por aquella peripecia ritual:

BARTOLO: ¿Fuiste tú robado por unos gitanos?

FÍGARO: (Muy exaltado) ¡En los alrededores de un castillo!

Aunque puede que con quien guarde analogías más sugestivas el Mágico de Sshinda sea con el José Arcadio, primogénito de Úrsula y del patriarca José Arcadio, de *Cien años de soledad* de García Márquez, el cual, siendo muy joven, había escapado también detrás de los gitanos. O quizás sería mejor decir que detrás de una hermosa gitana:

La noche del sábado José Arcadio se amarró un trapo rojo en la cabeza y se fue con los gitanos.

Cuando Úrsula descubrió su ausencia, lo buscó por toda la aldea. En el desmantelado campamento de los gitanos no había más que un reguero de desperdicios entre las cenizas todavía humeantes de los fogones apagados. Alguien que andaba por ahí buscando abalorios entre la basura le dijo a Úrsula que la noche anterior había visto a su hijo en el tumulto de la farándula, empujando una carretilla con la jaula del hombre-víbora. “¡Se metió a gitano!”, le gritó ella a su marido, quien no había dado la menor señal de alarma ante la desaparición.

—Ojalá fuera cierto — dijo José Arcadio Buendía, machacando en el mortero la materia mil veces machacada y recalentada y vuelta a machacar—. Así aprenderá a ser hombre.

Úrsula preguntó por dónde se habían ido los gitanos. Siguió preguntando en el camino que le indicaron, y creyendo que todavía tenía tiempo de alcanzarlos, siguió alejándose de la aldea... (García Márquez, 2000: 121).

Impresiona la analogía con el relato mexicano de *El Mágico* de este José Arcadio joven e inexperto, que se deja seducir por la fascinación de los gitanos, y de esta Úrsula que vive pendiente de volver a ver a su hijo. Porque del mismo modo que Úrsula —quien estuvo cinco meses buscando fuera de Macondo, según relata García Márquez— no se resignó nunca a aquella ausencia,

tampoco la madre o la abuela del Mágico perdió las esperanzas. Una de las versiones de su leyenda lo declaraba de manera explícita: “se lo llevaron los húngaros. Pero un día ha de venir”.

Otra analogía impresionante entre la leyenda del Mágico mexicano que narra Sshinda y la leyenda del José Arcadio colombiano que inmortalizó García Márquez tiene que ver con la cronología auroral en que ambos raptos se habrían producido. Muchas páginas dedicó el genial cronista de Macondo a dar cuenta de la fundación y del lento crecer del pueblo al que de vez en cuando llegaba el circo de los gitanos y donde aconteció la pérdida del joven Buendía. Las palabras de Sshinda y la datación de la huida del Mágico nos retrotraen también a los años de orígenes de su pueblo, Juventino Rosas:

En aquel tiempo las calles no tenían nomenclatura, pero se contaban de todos modos las calles. Éstas eran unas cercas de ramas. No eran casas. Eran unas cercas de rama, porque, porque así estaba el pueblo. Estaba chiquito el pueblo, y las casas no tenían bardas. Eran calles. La calle no estaba empedrada. La calle era de tierra.

Da cuenta, algún párrafo de *Cien años de soledad*, de los sobresaltos y las angustias que acompañaron la espera de José Arcadio:

Cuando volvieron los gitanos saltimbanquis, ahora con su feria ambulante transformada en un gigantesco establecimiento de juegos de suerte y azar, fueron recibidos con alborozo porque se pensó que José Arcadio regresaba con ellos. Pero José Arcadio no volvió, ni llevaron al hombre-víbora que según pensaba Úrsula era el único que podría darles razón de su hijo, así que no se les permitió a los gitanos instalarse en el pueblo ni volver a pisarlo en el futuro, porque se los consideró como mensajeros de la concupiscencia y la perversión... (García Márquez, 2000: 127).

Passaría muchísimo tiempo antes de que el hijo pródigo “volviera pintado como una culebra y hablando como un astrónomo” a Macondo (García Márquez, 2000: 357). Pero su regreso quedó para siempre envuelto en la ambigüedad o en la repetición. Casi llegando a su final, la novela recuerda cómo la ancianísima Úrsula “se

hundió en un estado de confusión tan disparatado, que creía que el José Arcadio que estaba entonces en el seminario era el primogénito que se fue con los gitanos” (García Márquez, 2000: 445).

No estará de más añadir aquí, tras hacer el repaso de algunos de sus paralelos canónicos más insignes, que la presencia, en la literatura más canónica y universal, del tópico del niño llevado o raptado por los gitanos, devuelto ya de mayor a su lugar de origen, y reconocido finalmente por su familia, hunde sus raíces en una tradición oral vasta e inmemorial, de la que el relato del Mágico, de Sshinda, es un ejemplo legítimo. Muchos de los lectores de estas páginas sabrán que a los niños de muchas épocas y lugares les ha sido advertido, en la vida real, que tuvieran cuidado con los gitanos nómadas, porque podrían ser raptados por ellos.

Hay que añadir, en fin, que estamos, en realidad, ante una rama o variante del tópico narrativo, de alcance universal, del niño expuesto, abandonado o separado de los suyos (en esa nómina entrarían personajes que van desde Moisés o Edipo hasta Pinocho o Harry Potter), cuyos pasos siguen un itinerario primero de *desagregación* y después de *agregación* o *re-agregación* que sirve de confirmación de su estatus excepcional, en el sentido positivo (heroico) o en el negativo (diabólico). El caso del Mágico evocado por Sshinda se adscribe, por supuesto, a la segunda modalidad.

El pacto con el diablo y la mujer de la familia que intenta neutralizarlo

Si el tópico de la captación por los gitanos hemos visto que se halla respaldado por una tradición folclórico-literaria muy densa, otro tal puede decirse del motivo del pacto diabólico. Recordemos que la versión primera de nuestra leyenda incluía este diálogo entre el mago gitano y el niño que se iba a convertir enseguida en su aprendiz:

—Mira, para hacer centavos necesitamos nosotros hacer tonta a la gente. Pero necesitamos nosotros que tú le comentes al demonio que tú vas a ser su esclavo de él. Pero también todo no te va a faltar. Nada te va a faltar.

Pero sí dijo:

—Cuando te llegue la hora, te vas a ir con él.

Bueno, aquel muchacho dijo:

—Cuando llegue la hora, yo le corro. No hay nada: yo le corro cuando me alcanza.

Archiconocido es, por supuesto, el tópico del humano que establece un pacto con el diablo, a cambio de riquezas y de poder, pero con la intención de no asumir su deuda el día en que le corresponde el pago de la vida o del alma. Es eje, por ejemplo, del complejo narrativo de Fausto, que en algunas versiones (la de Christopher Marlowe, por ejemplo) es condenado sin remisión a las penas del infierno, y en otras (la de Goethe) se libra en el último momento de la condenación eterna. Gracias a la intervención e intercesión, por cierto, de una mujer, Gretchen, cuyo esfuerzo redentor se manifestó más eficaz, desde luego, que el de la madre o abuela del Mágico en el cuento de Sshinda.

No vamos a intentar aquí desentrañar, porque queda muy lejos de nuestros alcances, la enorme casuística de pactos y de deudas de humanos y diablos que ha quedado recogida en los cuentos y en las leyendas de todo el mundo. En el mismo México la mitología del pacto con el diablo tiene alcances gigantescos, que han sido ya muy bien estudiados, aunque son muchos los retos que plantea todavía su indagación.³

Pero sí vendrá bien advertir que el relato de Sshinda acerca de un hombre que hace pacto con el diablo, que siente miedo y regresa a su lugar de origen cuando cree que le está llegando su hora, para anunciar a una mujer de su familia (su madre o su abuela, en las versiones de la leyenda del Mágico) su próxima muerte (que ella no puede impedir), guarda cierta relación con otros tipos de

³ Véanse, por ejemplo, López Ridaura, Granados y Carranza Vera (2007); y Granados, (2012).

relatos que son muy comunes en la tradición oral de México y de otros países y culturas.

Existe, de hecho, en el catálogo de cuentos universales de Aarne-Thompson-Uther, toda una sección de cuentos, desde el 1170 al 1199, que se acoge al argumento general de *Souls saved from the devil* (*Almas salvadas del diablo*), en que sujetos que han hecho pacto con el diablo se libran, cuando se cumple cierto plazo, de ser llevados al infierno por él. Gracias a su propia astucia o, en no pocas ocasiones, a la astucia de alguna mujer: a veces se trata de su esposa; otras veces la que interviene es la madre del hombre; y en ocasiones la ayuda viene de una vieja ingeniosa y auxiliar.

Así, el cuento ATU 1175 *Straightening Curly Hair* (*Enderezamiento del cabello rizado*), suele estar protagonizado por un hombre que obtiene, mediante el consabido pacto, riquezas y favores del diablo. Cuando sabe que se acerca el momento de entregar su alma, declara angustiado a su esposa sus temores, y ella desafía al diablo a que realice determinada prueba, y a que, si fracasa, deje en paz a su marido. El diablo acepta participar en tal competición, y ella le entrega un pelo de su pubis y le reta a enderezarlo, o a averiguar de qué especie animal es ese pelo. Como el diablo es incapaz de tal empresa, el esposo queda a salvo. Sshinda, y también su hijo Orlando, son transmisores de versiones muy interesantes de este relato, que analizaremos en alguna otra ocasión.

En algunas variantes del cuento ATU 1178 *The Devil Outriddled* (*El diablo es incapaz de resolver un problema*), el diablo no logra hacerse con el alma del hombre con el que había hecho pacto porque la esposa de él le invita a adivinar qué es exactamente su "herida" vaginal o le pide que la cierre, otra tarea que el diablo es incapaz de cumplir.

Este tipo de cuentos acerca de pactos diabólicos y de hombres que, tras disfrutar de las mágicas prebendas concedidas temporalmente por el diablo, salvan su alma y su vida gracias a la intervención o a la ayuda de una mujer (la esposa, la madre, alguna vieja) tiene cierto arraigo en México. La gran colección de *Cuentos mayas yucatecos* editada por Manuel J. Andrade e Hilaria Máas Collí en 1990 (427-433) contiene, por ejemplo, una muy extensa

versión (tanto que nos resulta imposible reproducirla aquí) del cuento del hombre que hace pacto con el diablo, que disfruta de la vida hasta que comprende que se aproxima el plazo de hacer entrega de su alma, y que se salva providencialmente gracias a una vieja auxiliar que le muestra al diablo su “herida” genital, lo que incita al enemigo a huir.

El cuento de *El Mágico que hizo pacto con el diablo* que figura en el repertorio de Sshinda tiene un desenlace fatalmente trágico, de signo completamente opuesto al de los cuentos cómicos a los que acabamos de referirnos, puesto que la madre (o la abuela) vieja del Mágico nada puede hacer para salvar a su hijo, ni siquiera para averiguar con certeza quién lo ha matado, ni tampoco para devolverle la vida.

Se acerca, en esa orientación y en ese desenlace fatalistas, a ciclos heroicos de raíz viejísima como los de Aquiles, o los *Siete infantes de Lara*, o Perceval, o el Lemminkäinen, del *Kalevala* finlandés. En todos esos venerables relatos tienen una intervención altamente dramática las madres que intentan en vano que sus hijos se queden en el refugio seguro de la casa y se salven del destino fatal que los aguarda.⁴

En un nivel de analogía menos estrecho se puede decir que hay un amplio repertorio de cuentos, muy difundidos por la geografía tradicional, y también por la literaria de todo el mundo, acerca de jóvenes a los que un destino aciago dicta que morirán en plazos o en circunstancias determinadas, y a quienes los agüeros y auxiliares que anuncian o previenen de esos peligros no logran salvar. Evocar aquí los nombres de Edipo, o de Macbeth, o de Santiago Nasar (el desdichado protagonista de la *Crónica de una muerte anunciada*, de García Márquez), o de don Fadrique, el protagonista del romance español de *La muerte del maestro de Santiago*, o de los *emplazados* a morir en tantos romances y cuentos del

⁴ Véase al respecto Piñero y Pedrosa (2017: 159-160). En muchas páginas de este mismo libro se hace un análisis pormenorizado de la función narrativa de los auxiliares en general (no sólo de madres y de otros sujetos femeninos) que intentan evitar, con avisos o acciones para retrasar u obstaculizar, la muerte fatal de alguien.

ancho mundo⁵ nos ayudará a encuadrar al Mágico evocado por Sshinda dentro del paradigma del héroe trágico que, por más que intente sustraerse a una muerte cuyo plazo está fatalmente determinado, acaba irremisiblemente perdido.

La carreta diabólica, el alma sustituta y la casa encantada

En la apretada trama del cuento de *El Mágico que hizo pacto con el diablo* quedan aún unos cuantos motivos folclóricos dignos de identificación y de análisis, aunque éste tenga que ser ya muy somero. Uno de ellos es el de la carreta diabólica que viene a llevarse a alguna persona que ha quedado fatalmente emplazada para morir.

El folclor de carros y carretas de muertos, fantasmas y diablos es muy profuso en la tradición oral hispanoamericana y en muchas otras,⁶ y viene de muy lejos. Con sutil ironía se hallaba, por ejemplo, delineado en el capítulo II: XI de *Don Quijote*, aquél en donde la carreta de una compañía de actores que viajaban con sus trajes de escena causó alarma y confusión en el hidalgo manchego:

Responder quería don Quijote a Sancho Panza, pero estorbóselo una carreta que salió al través del camino cargada de los más diversos y estraños personajes y figuras que pudieron imaginarse. El que guiaba las mulas y servía de carretero era un feo demonio. Venía la carreta descubierta al cielo abierto, sin toldo ni zarzo. La primera figura que se ofreció a los ojos de don Quijote fue la de la misma Muerte, con rostro humano... (Cervantes, 2015: 777-778).

Hay una clásica película sueca, *Körkarlen* (1921), cuyo título ha sido traducido como *La carreta fantasma*, en España, del director

⁵ Véase Di Stefano (1988).

⁶ Véase el capítulo "Doña María de Padilla en un coche ardiendo en llamas de fuego: visiones aéreas y ejércitos fantasmales", en Piñero y Pedrosa (2017: 459-466).

Victor Sjöström, inspirada en la novela homónima de Selma Lagerlöf, que hunde su raíz en relatos orales nórdicos acerca de vehículos fantasmales de parecido cariz.

El cotejo con otros relatos tradicionales registrados en lugares diversos de la geografía tradicional de Hispanoamérica puede revelarnos hasta qué punto la carreta funesta de *El Mágico que hizo pacto con el diablo* está imbricada dentro del imaginario y de la tradición oral panhispánica. Comprobémoslo, por ejemplo, a partir de estos dos relatos tradicionales hondureños:

La carreta que carga el alma de los muertos

Dicen que, hace muchos años, en Gracias, una peste mató una gran cantidad de gente. Fueron tantos los muertos que los tenían que cargar en carretas amontonados y enterrarlos en fosas comunes. Las carretas iban arriadas por bueyes. Cuando la gente escuchaba el ruido de bueyes o de la carreta, ya sabían que llevaban muertos, y lo que hacían era cerrar puertas y ventanas, por miedo a infectarse.

Y así pasó el tiempo, hasta que la peste acabó. Pero la carreta cargando el alma de esos muertos no dejó de salir. ¡No es mentira! Se escucha a altas horas de la noche el ruido de que la carreta va avanzando. Los que la han visto dicen que no la va jalando nada. Se mueve sin bueyes. Eso debe de ser algo maligno, porque la gente que la ha visto cae enferma de los nervios, con fiebre, con escalofríos y hasta basca.

Un vecino mío cuenta que a él lo persiguió la carreta. Dice que él iba a medianoche por el parque cuando escuchó que la carreta venía detrás. Él se apartó, pero no miraba nada, y sentía que el ruido se acercaba cada vez más y más. Pues a él le da por salir corriendo y sentía que la carreta lo alcanzaba, y sentía que ya le pasaba encima. En la carrera él volteaba la cabeza, pero no logró nunca ver nada. Hasta que llegó a su casa se libró de esa carreta.

Y así a varia gente le ha pasado eso. ¡Esa carreta es algo verdadero, real!

La muerte en la carreta

En los pueblos, cuando uno está cipote,⁷ lo mandan [a] acostarse temprano. Y le dicen a uno que por nada en el mundo se levante. A uno le dicen que en la madrugada pasea una carreta negra por las calles del pueblo, que se mueve sola, que nada la va jalando. Que se escucha que va casa por casa y que varios niños van llore que llore.

Es peligroso levantarse a ver qué es, porque dicen que es la muerte la que anda en esa carreta queriéndose llevar almas (Martínez, 2016: núms. 85 y 90).

Fijémonos, además, en esta leyenda chilena:

El tesoro de la carreta, la laguna maldita y la noche de San Juan

Durante los años de la conquista española en Chile, muchos fueron los intentos por dominar a los indígenas autóctonos chilenos, ya hubieran sido mapuches, picunches, aymarás, etcétera. Cuenta una leyenda que, hacia el siglo XVI, una hueste española llegó a las actuales tierras de Paine, específicamente a la Laguna de Aculeo, para conquistar y dominar al pueblo indígena asentado ahí.

Los indígenas, al ver que serían atacados, tomaron todos sus tesoros y minerales extraídos de esa tierra, e intentaron arrancar con una carreta tirada por bueyes, repleta de oro. Fue tal la desesperación, que intentaron atravesar la Laguna de Aculeo, creyendo que así se librarían de los españoles.

Al adentrarse con carreta y todo dentro de la Laguna, naturalmente se hundieron, muriendo todos los indios, y perdiendo en el fondo del agua todo el oro llevado en la carreta. Por supuesto, los españoles desistieron de la persecución, y nunca más se supo de lo que quedó enterrado bajo la Laguna.

Hasta el día de hoy, los lugareños más viejos cuentan que, cada año, durante la noche de San Juan (24 de junio), justo a las 12 de la noche, si alguien se asoma en la oscuridad y mira hacia la Laguna, podrá ver esa carreta flotando en el agua, con todo el oro que se hundió en esos años.

⁷ *Cipote*: "El Salv., Hond. y Nic., niño (persona que está en la niñez)" (DRAE)

Pero si el diablo (que anda suelto esa noche), se da cuenta que alguien está mirando la carreta, hará caer una maldición hacia esa persona, atentando incluso contra su vida.

Por esta razón, pocos se han atrevido a mirar el 24 de junio, a las 12 de la noche, por la ventana (Pazols Artigas y Pedrosa, 2006: núm. 36).

El penúltimo motivo folclórico inserto dentro del relato de *El Mágico que hizo pacto con el diablo* que vamos a glosar brevemente aquí tiene un encaje en realidad puntual e inestable dentro de la trama. De hecho, Sshinda lo ha omitido en varias de las versiones que nos ha relatado. El texto en que mejor reflejo encuentra es el que habla de la llegada del Mágico, arrastrado por la carreta funesta, al cementerio, en el relato núm. 2 (el que fue registrado el 9 de noviembre de 2006) que estamos considerando:

Cuando llega allá, los pedazos de carne cobran vida. Dijo que cobraban vida. ¿Por qué? Porque llamaron al que lo jue sepultar, y allí lo horcó: el Mágico lo ahorcó.

Entonces decían todos que el espíritu del Mágico todavía vivía, porque se llevó al carretonero que lo iba sepultar. Entonces decían que él tenía otra vida, porque la otra vida era del demonio.

Parece que Sshinda da a entender aquí que el Mágico, en el momento en que iba a ser enterrado, se las arregló para arrebatarse su vida o su alma a la persona que se iba a ocupar de aquel menester, de modo que pudo cobrar él nueva aunque fantasmal vida, a costa de quitársela a otro.

Si hemos interpretado adecuadamente las palabras de Sshinda, estaríamos ante el motivo folclórico que suele ser etiquetado como *El alma sustituta*, de viejo arraigo y difusión pluricultural. Está en conexión con estas entradas del monumental *Motif-Index*, de Thompson, 1955-1958:

Q520.0.1. *Substitutions for penances*, "Sustituciones para cumplir castigo".

Q521.5. *Penance: ferryman setting people over a stream until relieved by another*, “Castigo: un barquero debe llevar a la gente sobre las aguas hasta que sea sustituido por otro”.

E50. *Resuscitation by magic*, “Resurrección mediante la magia”.

Esta oscura resurrección que Sshinda asocia ocasionalmente al Mágico no parece que llegara a devolver a su personaje de manera efectiva al reino de los vivos, ni se muestra incompatible con otros desenlaces. De hecho, en la misma versión de *El Mágico que hizo pacto con el diablo* en la que acabamos de fijarnos, Sshinda remata asignando la condición de ánima en pena al desdichado protagonista de su relato, y el título de “encantada” a la casa de Juventino Rosas en que asegura que vivió y murió el Mágico:

Y todas las tardes, cuando daban la oración con la campana mayor en el templo, nadie pasaba por esa calle que es Colón y Morelos. ¿Por qué no pasaban? Porque aparecía el cuerpo del Mágico, y aparecía tirado, haciendo barbaridades allí, y lamentándose la muerte.

Se oyían los insultos, se oyían las maldiciones del Mágico cuando estaba muriendo, cuando el carro lo despedazó, cuando los machos corrieron y nadie supo de dónde salió ese carro.

En la primera versión que tenemos registrada (el 27 de octubre de 2005) del relato, había declarado esto Sshinda:

Es la calle de Aldana y calle Morelos, es la esquina del Mágico. También esa casa está deshabitada. Esa casa llegan y la compran, le ponen un letrero que “se vende”, la componen para dar otra imagen, y no vive gente: está maldita.

Cierra de este modo Sshinda, adhiriéndose al tópico, tan mexicano como universal, de la casa maldita o encantada que asusta o ahuyenta a los humanos, el círculo de un relato cuyo todo y cuyas distintas partes beben, sí, de tradiciones orales comunes e inmemoriales, pero que en sus labios cobra una tensión narrativa, una expresividad, unos matices, un pragmatismo — puesto que

la historia del Mágico ha quedado reflejada también en sus juguetes — realmente únicos, como en nuestra larga trayectoria de folcloristas no hemos vuelto a encontrar.

Serán precisas, ya lo hemos dicho, muchas generaciones de estudiosos para poder transcribir, editar, ordenar, estudiar en profundidad el legado, compuesto de muchos centenares, quizás de más de un millar de relatos, y de un sinfín de juguetes artísticos, de este narrador y artesano otomí que es capaz de insuflar vida en los personajes a los que pone a hablar con su inimitable voz, y en los *monos* a los que otorga figura pintada y movimiento arrancado de maderas inertes.

Su cuento de *El Mágico que hizo pacto con el diablo* no es más que una gota en el océano de sus relatos, y este estudio nuestro no es más que un acercamiento muy modesto y preliminar a ese singularísimo relato y a su arte verbal sin parangón.





Bibliografía citada

- ANDRADE, Manuel J. e Hilaria MÁAS COLLÍ, 1990. *Cuentos mayas yucatecos: U tsikbalilo'ob Mayab (Uuchben Tsikballo'ob)*. Mérida, Yucatán: Universidad Autónoma de Yucatán.
- BEAUMARCHAIS, Pierre Augustin Caron de, 2000. *Las bodas de Fígaro*, trad. Enrique López Alarcón. Madrid: Espasa Calpe.
- CERVANTES, Miguel de, 2015. *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dir. Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española.
- DI STEFANO, Giuseppe, 1988. "Emplazamiento y muerte de Fernando IV entre prosas históricas y romancero: una aproximación". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36: 879-933.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, 2000. *Cien años de soledad*, ed. Jacques Joret. Madrid: Cátedra.
- GRANADOS, Berenice, 2012. "Emiliano Zapata: vida y virtudes" y "Emiliano Zapata, ¿santo, empautado, dueño?". *Revista de Literaturas Populares* XII-2: 353-398 y 436-468.
- LÓPEZ RIDAURA, Cecilia, Berenice GRANADOS y Claudia CARRANZA VERA, 2007. "De pactos, brujas y tesoros. Relatos supersticiosos de la Nueva España". *Revista de Literaturas Populares* VII-2: 207-225.
- MARTÍNEZ, Fernanda, 2016. *La narrativa oral en Honduras: nuevas exploraciones en los inicios del siglo XXI*. Tesis de doctorado. Universidad de Alcalá de Henares.
- MEDRANO DE LUNA, Gabriel, 2013. *Los mundos mágicos de Sshinda: la cultura oral y la obra artística de un juguetero popular de Guanajuato, México*. Madrid: Facultad de Filología-Universidad de Alcalá de Henares / IIF-UNAM.
- _____, 2016. *Sshinda. El mágico mundo de un juguetero tradicional de Guanajuato*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- PAZOLS ARTIGAS, Francisca, y José Manuel PEDROSA, 2006. "Seres míticos y mágicos en las leyendas tradicionales de Chile". *Culturas Populares. Revista Electrónica* 3 (septiembre-diciembre 2006). En línea: <http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/pazols.htm>

- PEDROSA, José Manuel, 2013. "Sshinda el demiurgo y sus teatros de autómatas". En *Los mundos mágicos de Sshinda, la cultura oral y la obra artística de un juguetero popular de Guanajuato, México*, Gabriel Medrano de Luna. Madrid: Facultad de Filología-Universidad de Alcalá de Henares / IIF-UNAM, 6-9.
- _____, 2016. "Sshinda el demiurgo y sus teatros de autómatas". En *Sshinda. El mágico mundo de un juguetero tradicional de Guanajuato*, Gabriel Medrano de Luna. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 21-23.
- PIÑERO, Pedro M. y José Manuel PEDROSA, 2017. *El romance del caballero al que la muerte aguardaba en Sevilla: historia, memoria y mito*. Madrid: Frente de Afirmación Hispanista.
- THOMPSON, Stith, 1955-1958. *Motif-Index of Folk Literature: a Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, ed. rev. y aum., 6 vols. Bloomington & Indianapolis-Copenhague: Indiana University-Rosenkilde & Bagger.

Elementos del pensamiento mágico medieval-renacentista en las coplas del *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*: un panorama

GRISSEL GÓMEZ ESTRADA

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Al hablar del pensamiento mágico me refiero al conjunto de creencias y axiomas a partir del cual el hombre aprehende su realidad; el pensamiento mágico implica un modo de razonar basado en explicaciones sobrenaturales, incluyendo la fe. La fe — dice Vignaux — “se coloca en el punto de partida de la búsqueda intelectual”, es una especie de “condición para pensar” (1954: 34). Esto, por supuesto, implica una manera de actuar, por lo que es clara la existencia de ciertas prácticas que trataban de incidir y transformar la realidad sin que hubiera una relación causal objetiva entre el acto y los hechos concretos, pero sí la intervención de entes sobrenaturales.

La magia durante la Edad Media y en los Siglos de Oro era practicada por gran parte de la población, aunque a distintos niveles. Richard Kieckhefer habla de una magia “natural” y otra “diabólica”, considerando la primera una especie de derivación de la ciencia, la cual “se ocupaba de las ‘virtudes ocultas’ (o poderes ocultos) de la naturaleza”; la segunda era una “derivación perversa” de la religión. De cualquier forma, ambas eran cuestionadas por predicadores e inquisidores (Kieckhefer, 1992: 17), a diferencia del grueso de la población, pues en el pasado “a nivel popular la tendencia fue concebir la magia como algo natural” (25).

Otro tipo de clasificación consiste en considerar la existencia de una magia profesional y otra cotidiana, a las que Elia Nathan Bravo llama “magia alta” y “magia baja” respectivamente. Den-

tro de aquélla se encuentran la astrología, la magia astral, la alquimia y la nigromancia. La baja abarca un amplio número de actividades, como la hechicería, la curación y la adivinación, entre otras (2002).

Ahora bien, Eva Lara y Alberto Montaner ahondan en los términos para diferenciar “magia”, “hechicería” y “brujería”. La

magia es el vocablo cuya significación es más amplia; por tanto, funcionaría como hiperónimo de los otros dos términos, aunque su relación con la brujería no es la misma en el ámbito tradicional que en su elaboración canónico-teológica (como ya estableció Kieckhefer, 1976).

[...] La magia comprende todas aquellas acciones encaminadas a influir sobre un determinado estado de cosas por medios que superan las capacidades ordinarias del ser humano. El *Diccionario de Autoridades* de 1726-1739 exponía a este respecto que la magia es la “Ciencia o arte que enseña a hacer cosas extraordinarias y admirables. Lat. *Magia*” (vol. IV, p. 455b), y después ofrecía una clasificación en “magia artificial” (más o menos, la prestidigitación o ilusionismo), “magia natural o blanca” (la que produce efectos extraordinarios mediante causas naturales) y “magia negra” (la que se basa en la invocación y pactos diabólicos). Interesan también los contenidos recogidos en la entrada “Mago”: “Nombre que daban los orientales a sus sabios, a sus filósofos y a sus reyes. Y se aplica a los tres que vinieron de Oriente para adorar a Cristo Señor Nuestro recién nacido. Lat. *Magus*” (2014: 33-34).

La magia estaría un poco más cerca de lo que hoy llamamos ciencia; es decir, el buscar las causas primeras de los fenómenos de la realidad y de la naturaleza, aunque su punto de partida, el ejecutar cosas extraordinarias, sea parecido al de la hechicería, la cual

solía ser practicada por mujeres, frente a la magia culta (*μαγεία*, *θεουργία*), normalmente oficiada por varones, situación que pervive en el Siglo de Oro, aunque con la notable excepción literaria de las sabidoras recién aludidas. El *Diccionario de Autoridades* define la hechicería en 1734 como el: “Acto de hechizar, practicar y hacer los hechizos. Lat. *Veneficus, infectio*” (vol. IV, p. 134a). Y para

hechizar hallamos: “Hacer a alguno muy grave daño, ya en la salud, ya trastornándole el juicio vehementemente, interviniendo pacto con el demonio, ya sea implícito, ya explícito” (Lara y Montaner, 2014: 74).

O sea, la intervención del demonio implica una diferencia importante. Asimismo:

Covarrubias había precisado mucho más los conceptos. Así, define hechicería como “Cierta género de encantación con que ligan a la persona hechizada de modo que le pervierten el juicio y le hacen querer lo que estando libre aborrecería (esto se hace con pacto del demonio expreso o tácito); y otras veces, o juntamente, aborrecer lo que quería bien con justa razón y causa, como ligar a un hombre de manera que aborrezca a su mujer, y se vaya tras la que no lo es” (Lara y Montaner, 2014: 75).

Respecto a la brujería, la diferencia recae en la propia persona de la bruja, la cual participa en aquelarres y “es por lo general un ser maléfico en sí mismo, que, por envidia, ira o simple irradiación de maldad, resulta nocivo para sus convecinos, bien por acciones a distancia, como el aojamiento o la maldición; bien por agresión directa, como al chupar la sangre” (Lara y Montaner, 2014: 80). Lo anterior implica ser hechicera.

Así, aunque las tres son diferentes, parten de un pensamiento similar, mágico, definido como “una forma de sentir y de vivir y de experimentar el mundo” (Priani, 2006: 32), lo cual se refleja en algunas coplas del *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, de Margit Frenk (2003). Como reflejo, las alusiones a la magia en estos textos son, en ocasiones, un resto, un recuerdo de estas creencias antiguas e incluso se utilizan a veces como recursos estéticos. De cualquier forma, en el presente trabajo mi objetivo es encontrar esos elementos, esos rastros de la magia cotidiana a la que cualquier persona recurría, el imaginario del pueblo, en sus múltiples manifestaciones dentro de estas coplas populares entre los siglos XV-XVII. Dichas alusiones pueden ser metafóricas, es decir, el significado no necesariamente tiene que ver con magia,

sino con otros temas, por ejemplo, el amor. Asimismo, el pensamiento mágico puesto en duda o simplemente ridiculizado llega a veces a ser humorístico en este tipo de coplas.

Las manifestaciones sobre magia que encontré en dichas coplas fueron clasificadas así: a) la figura de la bruja y castigos; b) magia a partir de palabras (maldiciones, conjuros y plegarias); c) magia a partir de acciones (hechizos y herbolaria); d) magia derivada del pensamiento (creencias, presagios); y e) sucesos extraños.

En primer lugar, hallé pocos ejemplos de coplas que hablan en específico de las *brujas* y de los *tormentos* que sufrían. Insisto en que la magia era algo tan común que cualquier persona podía practicarla — como curas, médicos y comadronas, según Kieckhefer — y no sólo esa figura errática que tanto se nos escapa de las manos, como es la bruja; pero me parece importante mencionarla porque formaba parte de ese imaginario. Tenemos coplas donde es clara la presencia de la Inquisición:

No le den tormento a la niña,
que ella dirá la verdad:
no le den tormento ya.
(NC: 289 A)

Si bien la tortura no refleja la magia, sí refleja lo que acontecía a quienes la practicaban o eran sospechosos de hacerlo (de hecho, el resto de la canción es más bien amoroso).

Aparece también, en un par de coplas, la sentencia — enunciada en un tono más bien cómico — de quemar vivas a las personas que ejercían la brujería e incluso se dice con qué tipo de combustible: el romero, que según la tradición posee propiedades mágicas (aunque parece que este hombre no fue quemado por brujo, sino por homosexual):

Cavalleros de Sevilla,
aparejad leña y romero,
que llevan ya a quemar
a Calderón, el bonetero.

Boneteros de Sevilla,
 guardad vuestros traseros,
 que quemaron a Calderón
 y ahogaron en el madero.
 (NC: 1989)

La siguiente copla hace alusión, de forma simbólica, a la quema de la bruja, a través de la lagartija, con la cual se la caracteriza:

Sal, lagartixa,
 ke matan a tu hixa;
 sal al sol, sal,
 ke te la llevan a kemar.
 (NC: 2081)

La lagartija está emparentada con la serpiente, sobre la cual: “la cultura judeo-cristiana descargó en el reptil la responsabilidad de un pecado que, por original, pesa sobre la humanidad entera” (Fraile Gil, 1996). Quizá sea por ello que en muchas coplas tradicionales este animal, junto con las iguanas, sea más bien caricaturizado.

Las ideas que se relacionan con el fuego que consume a la bruja también aparecen en el *Corpus* como metáforas, en el siguiente caso, amorosas:

¡Ay, que me abraso, me fino y me muero!
 ¡Cómo no tocan y tañen a fuego!
 (NC: 2334)

También encontré una cancioncita donde aparece la bruja con toda claridad:

-Pánpano verde, rrazimo alvar,
 ¿quién vido dueñas a tal ora andar?
 Enzinueco entr’ellas,
 entre las donzellas.

-Aquí somos todas tres:
las dos de Olmedo, la otra de...
(NC: 22 B)

El baile en la noche, de mujeres solas, implica la idea de rituales diabólicos, lo cual está más cerca de la ficción creada por la Inquisición que de las prácticas mágicas cotidianas. Además, la primera frase "Pánpano verde, rrazimo alvar" parece el inicio de un conjuro, tema al que volveremos más adelante. De hecho, el pino albar es un árbol que, según Santa Hildegarda, es medicinal tanto para humanos como para animales.

Por otro lado, Pedrosa da cuenta de un proceso inquisitorial donde se alude a esta canción; la acusada "se untaba y juntaba con otras brujas y volaba por los aires como una bruja y que en cierta ocasión la vio acompañada de otras brujas a altas horas de la noche que iban cantando" dicha copla (Pedrosa, 1999: 73).

Respecto al número tres, de los procesos mencionados por este autor, "se deduce que debió existir un tipo de baile de tres brujas a la media noche, cuya función era generalmente producir maleficios" (Pedrosa, 1999: 75). De hecho, el número tres es, por tradición, mágico, especial, quizá por corresponder a la Trinidad, a la "síntesis espiritual" y a "la idea del cielo" (Cirlot, 2010: 336).

A continuación mostraré ejemplos donde se manifiesta la magia cotidiana. Comienzo por la *magia de palabra*, empezando por las *plegarias*. Están dirigidas más a los santos, a Dios, que a otro tipo de fuerzas sobrenaturales como espíritus y demonios. Sin embargo, siguen manteniendo esa creencia mágica por la cual se suplica. En este sentido, "la frontera entre religión y magia se hace difícil de precisar. Una persona que intenta obligar a Dios a realizar algo utilizando rituales mecánicos puede ser vista como alguien que practica la magia" (Kieckhefer, 1992: 23).

Para José Manuel Pedrosa,

Una oración sí que podría definirse, muy a grandes rasgos, como un discurso que una persona dirige a una divinidad, santo o personaje sagrado con el objeto de obtener un favor o una gracia

moralmente positivas. La oración suele estar impregnada de una actitud de sumisión y de reverencia, suele reflejar un tipo de pensamiento religioso más o menos ortodoxo, y suele ser aceptada, e incluso fomentada, por las instituciones religiosas dominantes (Pedrosa, 2000: 11).

Por esta razón decidí incluir en esta muestra de magia de palabras a las plegarias. Por supuesto, en las coplas existen tonos diferentes, por ejemplo, la siguiente plegaria humorística, que además ha sido fuente de muchísimas variantes en la tradición oral hispana, como parodia de una oración seria que invoca a santos para formar ciertas rimas:

Santa María:
kasarme kería;
Kredo:
kon un buen mancebo;
Salve:
ke no tenga madre;
Sant Alifonso:
rriko i hermoso;
Madre de Dios,
otórgamelo vos.
(NC: 201)

En este ejemplo hay un pedimento claro: obtener una relación amorosa; a diferencia del siguiente — al parecer — juego de niños, donde el procedimiento es bastante parecido a la cancioncita anterior:

Anda niño, anda,
que Dios te lo manda;
y santa María,
que andes en un día;
señor san Andrés,
que andes en un mes;
señor san Bernardo,
que andes en un año,
sin hacerte daño
en esta demanda:

anda, niño, anda,
que Dios te lo manda.
(NC: 2050 C)

En el siguiente ejemplo se busca protección y ayuda:

Buen Jesús, nuestro Señor,
ten por bien de nos librar
d' esta peligrosa mar.
(NC: 959)

Es común que diferentes gremios, sobre todo los que están expuestos al peligro o compiten en algún deporte, hagan oraciones parecidas antes de empezar sus labores. En este sentido:

[Este] texto, que es un ruego, sugiere al lector una realidad específica de la vivencia masculina como pescadores, o marineros. Tanto las voces que hablan desde las tierras ajenas como las que enuncian desde la mar, dan la idea de soledad. Parece, más bien, la expresión de la experiencia del movimiento hacia un exterior cuya peligrosidad —no exactamente en términos de pasión— quieren conjurar las voces masculinas (Morales, 2016: 114).

Muy cerca de la plegaria se encuentra el *conjuro*, que es:

un discurso que una persona dirige a un personaje sagrado o demoniaco con el objeto de exigirle o de obligarle a la concesión de un favor mágico, que puede ser (aunque no siempre) moralmente negativo o perjudicial para otras personas. El conjuro suele tener un tono imperativo y autoritario, mientras que la oración y el ensalmo suelen mostrar sumisión, reverencia e incluso súplica para obtener los favores del sujeto mágico-sagrado invocado. Lo que resulta claro es que el conjuro refleja creencias más apegadas a lo mágico y que se sitúan en los márgenes o fuera de la norma impuesta por la religión dominante (Pedrosa, 2000: 9).

En los casos presentados a continuación, el conjuro se dirige a elementos materiales, como el tejado y el agua de mayo:

Tejadillo, tejadillo,
toma este dentecillo
y dame otro mejorcillo.

(NC: 2056 *ter*)

Sobre esto, dice Correas: “Dicen esto los muchachos arrojando el diente que mudan sobre un tejado, y acomódase a otras cosas que truecan por mejores” (2008). Nótese que va acompañado de un rito que consiste en arrojar el diente de leche perdido al tejado.

Como han argumentado diversos estudiosos, este tipo de peticiones parecen responder a ritos de carácter mágico-religioso, relacionados con la magia simpática o con la magia homeopática, en los que el niño buscaría mediante su ofrenda conseguir unos dientes de fortaleza equiparable a los del roedor [actual] (Jaén, 2016: 96).

En la misma dinámica, pero con humor sarcástico, se encuentra:

Agua de mayo,
sáname esta sarna que trayo.

(NC: 2077)

Otro más, que se conoce bien en México:

Sana, sana,
cul de rana.

(NC: 20153 A)

Llego a las *maldiciones*, las cuales de forma implícita atribuyen gran poder a las palabras, como algo sobrenatural que puede llegar a perjudicar a las personas a las cuales se maldice. La maldición es una especie de conjuro negativo, presente en la literatura de tradición oral. De hecho, en el *Nuevo corpus* hay todo un apartado dedicado al tema. Veamos el ejemplo:

Despedida te daré,
que te llegue a las entrañas:

que si de otros te enamoras,
muera tú a malas lançadas.
(NC: 379 bis)

Como protección del “mal de ojo” (que se verá más adelante):

Quien me mirare
y mal me desea
de los ojos ciegue,
que nunca más vea.
(NC: 1985)

Estas fueron maldiciones de tipo *preventivo*. Otra preventiva, pero donde se conjura irónicamente a Dios:

Plega a Dios, quien mal me dize
mal le venga,
como el sapo a la culebra.
(NC: 1984)

La siguiente copla no sólo contiene el elemento de la maldición, sino que habla de castigos a brujos, en este caso, representados por el fuego. La maldición proviene de castigo a una mala acción:

Romero verde,
fuego malo caiga en él.

Aquel romerico verde
adonde mintió mi amor
fuego malo caiga en él
que le abraza las hojas y flor.

(NC: 643)

Y las maldiciones por acciones que ya pasaron:

Pues que no puedo olvidarte,
¡el diablo haya en ti en parte!
(NC: 201)

Tenemos, en este rubro, maldiciones humorísticas:

Norabuena vays,
de culo cagáis
en un barranquillo do nunca salgáys.
(NC: 1967 bis)

Quien aquí estuviere
la pierna se la quiebre;
si no se le quebrare,
que puta sea su madre.
(NC: 1968 bis)

Pulgas i chinches te saken los oxos,
i otras avichuchas ke se llaman pioxos.
(NC: 1986)

Como se puede observar, varias de estas coplas poseen elementos escatológicos. Se trata de un recurso familiar en el contexto del carnaval; el tema fue especialmente recurrente en la Edad Media y los Siglos de Oro. Al respecto, Alberto del Campo afirma: “Como parte de este principio material que lo mismo mata que renueva, destrona que regenera, las canciones escatológicas conllevan un determinado nivel de desorden y violencia permitida, que dramatiza la inestabilidad típica de los momentos de tránsito” (2013: 496). De esta forma, groserías, insectos y secciones humanas forman parte de las maldiciones humorísticas.

Paso a *magia por medio de acciones*, donde encontré, en primer lugar, hechizos. La diferencia entre hechizo y conjuro es que el primero se queda casi solamente a nivel de las palabras, mientras que el otro requiere de una acción ritual. De cualquier forma, no se excluyen. De entrada, tenemos este ejemplo que compara al acto del amor como hechizo:

Gran hechizo es el amor:
no le ai maior.
(NC: 31)

Los ojos hechiceros son ya una especie de tópico, más que motivo. Es impresionante la cantidad de coplas alrededor de los ojos que hechizan y matan, incluso hasta nuestros días, mediante una especie de simbolismo mágico. El poder de los ojos para enfermar — como ocurre con el *mal de ojo* —, enamorar o matar, se relaciona con la bruja; es decir, con un poder que emana de la misma persona:

El variamente llamado mal de ojo, ojeriza, aojamiento, aojo o fascinación, fundamento en que se basaba la creencia misma en la brujería, constituía su símbolo recurrente por excelencia, ya que expresaba de forma magistral la asunción general acerca del poder de la mala intención ajena transmitida a través de la mirada (Montaner y Tausiet, 2014: 278).

Para Margit Frenk, los ojos femeninos equivalen “simbólicamente a la puerta” (1994: 47). En este caso, el matar es metafórico: se mata de amor. Se domina y seduce. De pronto, el efecto es considerado negativo y, en otras, su opuesto. Véanse estos ejemplos:

Por una sola vez que los mis ojos alcé
dizen que yo le maté.
(NC: 185 A)

Unos ojos [n]egros vi:
¡ay, que me matan, señores, aquí!
(NC: 249)

Ojos morenicos,
irme' é yo a querellar
que me queredes matar.
(NC: 360)

Tus bellos ojos,
señora mía,
la triste noche
buelven en día.
(NC: 2400)

Diote el cielo, señora,
los ojos negros,
porque traigas luto
por los que as muerto.
(NC: 2549)

La siguiente menciona un hechizo; es, por supuesto, una mentira, un pretexto para justificar el color de la piel:

Hadas malas me fizieron negra,
que yo blanca era.
(NC: 142 B)

Otro tipo de acciones tienen que ver con *el uso de hierbas*, que se refleja en las coplas siguientes:

Que si buena es la albahaca,
mejor es la cruz de Calivaca.
(NC: 1253)

Se dice que la albahaca tiene propiedades curativas — en recetas contra los piojos —, pero no es tan poderosa, mágicamente hablando, como las reliquias de la cruz donde supuestamente fue clavado Cristo. También la ruda es versátil: además de ayudar a aliviar el temperamento melancólico, tiene propiedades abortivas y es un relajante para los bebés:

Si no fuese por la rruda,
no avría kriatura.
(NC: 1434 bis)

Si supiese la muxer ke kría
las virtudes de la rruda,
buskarla ía de noche a la luna.
(NC: 1434 ter)

Nótese el hecho de buscar en la noche:

La exposición nocturna es una práctica bien conocida en el mundo de la magia. La irradiación astral debe producir un efecto benefactor sobre las cosas y objetos que las reciben. No debe importarnos en nuestra revisión de tal hecho, el verdadero valor medicinal o la certeza de las propiedades curativas que dichas plantas poseen. Aquí lo que más interesa es la serie de virtudes que se le atribuyen a las mismas, pues lo que tiene relación con su acción curativa, es la fe con que se identifica a esta panacea (*Sitios España.com*, 2010).

Es por esta razón que el estereotipo de la bruja la identifica con mujeres que andan de noche recogiendo hierbas.

En *la magia de pensamiento* incluí creencias y presagios. La creencia es, según Luis Villoro, un “estado disposicional adquirido, que causa un conjunto coherente de respuestas y que está determinado por un objeto o situación objetiva apprehendidos” (1982: 71); es decir, es la disposición, la voluntad de un individuo para guiarse por esas respuestas; de algún modo, es un medio cognoscitivo, aunque esté equivocado o no fundamentado. Incluyo como creencia a las supersticiones. Obviamente, todo lo visto en este texto cabe en el concepto de creencia, pero en este apartado se distingue porque no derivan en ningún tipo de acto, ni de acción ni de palabra, sino que funcionan sólo como una guía, o recomendación para ayudar a ciertos fines.

En los siguientes casos, no se recoge el trébol con fines medicinales, sino para conseguir algo más.

A coger el tévol, damas,
la mañana de san Joan,
a coger el trébol, damas,
que después no avrá lugar.
(NC: 1245)

Trébole, ¡ay Jesús, cómo huele!
Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!

Trébole de la niña dalgo,
que amaba amor tan loçano,
tan escondido y celado,
sin gozar de su sabor.

Trébole, ¡ay Jesús, cómo huele!
Trébole, ¡ay Jesús, qué olor!
(NC: 1252 D)

Dice en unos versos (“Hortelano era Belardo”) Lope de Vega:

El trébol para las niñas
pone al lado de la huerta,
porque la fruta de amor
de las tres hojas aprenda.

Con ellos, muestra la creencia que existía en esa época de recoger tréboles para atraer al amor. Hasta la fecha, es de buena suerte encontrar un trébol y traerlo como amuleto. Asimismo, la Noche de San Juan — que aparece como motivo en muchas obras literarias — es mágica, no sólo para atraer amores, sino para otras cuestiones, como la salud:

La principal superstición que se mantiene en torno a la mágica noche de San Juan, en referencia a su aplicación a la medicina, consiste en la creencia generalizada y común a diferentes pueblos de que las hierbas o plantas medicinales recogidas en la noche o madrugada de San Juan poseen cualidades y virtudes especiales (*Sitios España.com*: 2010).

También el mal de ojo era una creencia corriente. Repito los versos:

Quien me mirare
y mal me desea
de los ojos ciegue,
que nunca más vea.
(NC: 1985)

Sobre el mal de ojo hay mucho que decir. Conocido prácticamente en todo el mundo, desde hace cientos de años (los griegos ya lo conocían), este daño presupone que la mirada posee el po-

der necesario como para hacer enfermar. Acerca de los síntomas con los que se manifiesta:

Álvarez Chanca establece los siguientes indicios comunes a todos los aojados: Mal color, decaimiento, cansancio, inquietud, angustia, anorexia, sudoriparación brusca, sofocos, etc., de tal forma que el aojado se iba poco a poco “secando”, hasta que terminaba muriendo. Estos síntomas coinciden con los que Rafael Salillas presenta en su libro dedicado al estudio de la fascinación en España desde el punto de vista de la tradición popular. Precisamente esta sequedad que consume poco a poco el cuerpo del aojado es la nota dominante en todas las descripciones de los afectados por este mal (Sanz, 1993: 961).

Otra creencia de la época era la existencia *post mortem* del alma o espíritu, es decir, de los aparecidos. El alma, parte sustancial del hombre, podía seguir deambulando aun después de la muerte corporal, como creían también filósofos y escritores. Aunque la mayoría de las menciones al alma en el *Nuevo corpus* sean metafóricas, y representen al amado, también se alude a ésta como aparición, de forma humorística, a través de esta dilogía:

Téngase su alma,
que no la quiero,
que a las almas en pena
las tengo miedo.
(NC: 2488)

En cuanto a los *presagios*, hay muchas alusiones sobre la astrología, como se ve en la siguiente copla:

Fui engendrado
en signo fortune,
reynava Saturno,
su curso menguado.
(NC: 762)

Saturno era, para el hombre medieval, el planeta de la melancolía, humor que era visto más bien de forma negativa, e

incluso se le relacionaba con pactos con el demonio. En el Renacimiento, se le identificó con el temperamento creador del artista. En la siguiente copla, no sólo un planeta sino todos, junto al satélite de la Tierra, dan una visión funesta:

La luna y planetas su luz enqubrieron,
mostráronse tristes en ver quál me vieron.

(NC: 767)

En estos casos hay influencia de la astrología, lo que no ocurre con los siguientes ejemplos, pero ambos coinciden en que las señales negativas se dan durante la hora de nacer. Los versos a continuación se basan en señales de la naturaleza:

En mi naçimiento se vieron señales
do se mostraron infinitos males.

(NC: 763)

Quando yo naçía
turbio estaba el çielo,
no produzía el suelo,
la tierra dormía.

(NC: 765)

Para finalizar con el recuento de este tipo de copla, tenemos los *sucesos extraños*. Más fantásticos que reales, las siguientes coplas generan situaciones increíbles, con seres sobrenaturales. Tenemos un ejemplo de canción que se cantaba en la Pascua y donde se menciona al diablo.

Muy corrido va Luzbel:
ja él, a él, a él, a él!
Que trahe fardel vazía
qu' enastía.
Scantémosle hum pedaço
del taço y el baço,
las cuerdas del espinazo
y en la frente, con un maço,
y en las manos, gusanos,

y a nosotros, los christianos,
 ¡buenas Pascuas y buen anyo,
 que deshecho 'stá l' engaño!
 (NC: 1980 bis)

El último ejemplo es un disparate:

Esta noche pasada
 parió Quiroga
 beinte i sinco lagartos
 i una paloma.
 Esta palomita
 quedó preñada
 i parió una borrica
 desorejada.
 Y esta boriquita
 tiene una fuente,
 donde ba Quiroga
 y toda su gente.
 (NC: 2674)

Para poder ver con mayor claridad la cantidad de coplas que aluden de algún modo a la magia, realicé el cuadro que sigue:

TIPOS DE ALUSIONES SOBRE MAGIA EN EL NUEVO CORPUS DE LA ANTIGUA LÍRICA POPULAR HISPÁNICA (SIGLOS XV A XVII)		
Imagen de los practicantes	Bruja	22B
	Tormentos-castigos	289A, 1989, 2081, 2334
Magia de palabras	Plegarias	959, 1236, 2050C, 2076
	Conjuros	201, 2056bis, 2056ter, 2077, 2053A, 2053B, 2053C, 2065, 2076
	Maldiciones	379bis, 504, 643, 683, 1716bis, 1866, 1907bisB, 1907bisC, 1966, 1967bis, 1968bis, 1972, 1973A, 1973B, 1984, 1985, 1986,

Magia de acciones	Hechizos	31, 142B; Ojos: 31, 185A, 185C, 248, 249, 360, 372A, 372B, 2269, 2283, 2400, 2400 <i>bis</i> , 2541, 2542, 2543, 2544, 2545A, 2547, 2548, 2549
	Herbolaria	22A, 22B, 1245, 1252D, 1253, 1434 <i>bis</i> , 1434 <i>ter</i> , 1434 <i>quattuor</i> , 2276A, 2276B
Magia de pensamientos	Creencias	1241, 1243A, 1243B, 1244, 1245, 1252D, 2342, 2343, 2488, 2536.
	Presagios	762, 763, 765, 766, 767, 770, 779A, 779B, 856, 857
Sucesos extraños		1980 <i>bis</i> , 2674, 2675, 2677

La gran mayoría pertenece al hechizo con la mirada, seguida de las maldiciones. Las menos frecuentes son la imagen explícita de la bruja —lo cual me sorprendió—, las plegarias y los sucesos extraños; esto último es obvio porque dichos sucesos se cuentan más en géneros narrativos que en líricos. En cambio, las maldiciones forman parte del léxico general de aquellos siglos, ya sea como insulto o como broma. En general:

es difícil distinguir la magia de la religión en las fórmulas verbales. Éstas son de tres tipos básicos. En primer lugar están las plegarias, que tienen la forma de súplicas y están dirigidas a Dios, a Cristo, a María o a algún santo. En segundo lugar están las bendiciones, que formalmente se distinguen por la expresión de deseos y se dirigen a los pacientes. Y por último están los conjuros o exorcismos, que a nivel formal expresan órdenes que se dirigen a la propia enfermedad, o al gusano, demonio, duende u otro agente responsable de la misma (Kieckheler, 1992: 78).

Las mujeres que hechizan con su mirada, son una especie de “brujas” de amor, hechiceras seductoras, incluso sin querer, lo cual constituye un tópico totalmente metafórico.

Como se podrá ver, muchos de estos ejemplos no están lejos de lo que ocurre en la actualidad, pues tanto plegarias como em-brujos, consulta de los astros y cierto animismo continúan siendo

prácticas a las que la gente recurre. Este pensamiento mágico también es un rastro de las antiguas religiones paganas. Delumeau hace un recuento de esas prácticas que la Iglesia prohibía por considerarlas brujerías y pecados mortales:

ritos de la noche de San Juan, adivinaciones, maleficios y pactos con el diablo [...], fórmulas de curación y de adivinación, acompañadas por el recitado de salmos o las invocaciones a Dios; dicho en otros términos: toda conducta tendente a provocar resultados extraordinarios sin la aprobación de la Iglesia y de la medicina oficial (2012: 460).

Por supuesto, el pensamiento mágico, a través de la lírica de tradición oral, se encuentra ficcionalizado o poetizado, desde la perspectiva de una comunidad dada y, en algunas ocasiones, situado en el contexto de algún ritual. De esta manera, los recursos poéticos utilizados para su expresión van desde el aspecto formal — rimas, verso, coplas — hasta el semántico — manifestado en figuras literarias como metáforas, comparaciones, prosopopeyas, símbolos, etcétera —. Tampoco hay que pasar por alto, como dije antes, que estas coplas no reflejan tal cual la realidad, sino que sólo contienen huellas de ese pensamiento; coplas que también se siguen transmitiendo a través de la tradición oral, como juegos, divertimentos o canciones para quien tiene herido el corazón.

Bibliografía citada

- CIRLOT, Juan Eduardo, 2010. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- CORREAS, Gonzalo, 2008. *Vocabulario de refranes*. En línea: <http://www.martinezdecarnero.com/glossword/index.php/list/Gonzalo+Correas%252C+Vocabulario+de+refranes<%252Fem>/,M,I,L.xhtml>
- DEL CAMPO, Alberto, 2013. "El culo en el cancionero de tradición popular. Escatología y obscenidad en contextos festivos limina-

- res". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LXVIII (2) (julio-diciembre): 489-516.
- DELUMEAU, Jean, 2013. "Un enigma histórico: la gran represión de la brujería". En *El miedo en Occidente*. México: Taurus, 451-480.
- FRAILE GIL, José Manuel, 1996. "Lagartijas, lagartos y culebras por la tierra madrileña: rimas y creencias". *Revista de Folklore* 185: 162-170. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lagartijas-lagartos-y-culebras-por-la-tierra-madrilena-rimas-y-creencias/html/>
- FRENK, Margit, 1994. "Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española". En *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, tomo I, ed. María Isabel Toro Pascua. Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV / Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 41-60.
- NC: Margit FRENK. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 tomos, México: UNAM / El Colegio de México / FCE, 2003.
- JAÉN CASTAÑO, María, 2016. "Diente, dientito, te tiro al tejaíto...": la magia de la palabra en el folklor infantil". En *Odres nuevos: retos y futuro de la Literatura Infantil*, coord. Cristina Cañamares Torrijos, Ángel Luis Luján Atienza y César Sánchez Ortiz. La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla, 91-106.
- KIECKHEFER, Richard, 1992. *La magia en la Edad Media*. Barcelona: Crítica.
- LARA, Eva y Alberto MONTANER, coord., 2014. "Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos". En *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la Cultura Españolas del Renacimiento*. Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 33-184.
- MONTANER, Alberto y María TAUSIET, 2014. "Ojos ayrados": Poética y retórica de la brujería". En *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, coord. Eva Lara y Alberto Montaner. Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 255-324.

- MORALES, Mayuli, 2016. "El motivo del movimiento en la antigua lírica popular". *Anuario de Letras, Lingüística y Filología* 1 (enero-junio): 107-123.
- NATHAN BRAVO, Elia, 2002. *Territorios del mal. Un estudio sobre la persecución europea de brujas*. México: UNAM.
- PEDROSA, José Manuel, 1999. "Dos canciones de brujas en el cancionero musical de Palacio". *Voz y letra: Revista de literatura* 10 (1): 71-82.
- _____, 2000. *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos*. Ugaldetxo, España: Sendoa Editorial.
- PRIANI SAISÓ, Ernesto, 2006. "Mínima magia". En *Introducción a la cultura medieval*, ed. Aurelio González y Teresa Miaja. México: FFYL-UNAM, 29-36.
- SANTA HILDEGARDA, 2007. *Libro de Medicina Sencilla. Liber simplicis medicinae-Physica*. En línea: <http://hildegardiana.es/34physica/index.html>.
- SANZ HERMIDA, Jacobo, 1993. "La literatura de fascinación española en el siglo XVI". En *Actas del Segundo Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro 1990, II*, ed. Manuel García Martín. Salamanca: Universidad de Salamanca, 957-965.
- SITIOS ESPAÑA.COM, 2010. "Supersticiones para la verbena de san Juan". *Sitios España.com* En línea: <https://www.sitiosespana.com/notas/2010/mayo/supersticiones-san-juan.htm>
- VIGNAUX, Paul, 1954. *El pensamiento en la Edad Media*. México: FCE.
- VILLORO, Luis, 1982. *Crear, saber y conocer*. México: Siglo XXI.

tramos adivinanzas, palíndromos, retruécanos, problemas matemáticos, dibujos e ilusiones ópticas, que servirán para ejercitar la mente o maravillarnos ante cosas que desafían la vista. Gracias al trabajo de Alejandro Magallanes, *Acertijero* combina el gusto por la tradición oral y por el diseño editorial para mostrarnos las posibilidades de la diversidad de un género como el acertijo.

ADAM A. VÁZQUEZ CRUZ
University of Saskatchewan

Alberto Ortiz. *Aquelarre: mito, literatura y maravilla*. Barcelona: Ediciones Oblicuas, 2015; 238 pp.

En noviembre de 1862, luego de sortear varios obstáculos relacionados con la censura de la época, Jules Michelet, uno de los historiadores franceses más reconocidos de mediados del siglo XIX, logra publicar *La bruja*, texto donde se recogen casos judiciales resueltos por la Inquisición, pero vitalizados con una narración amena que lo aleja de la llana reconstrucción histórica. Este libro representa un paradigma en los estudios sobre las supersticiones occidentales, pues inaugura un interés cada vez mayor por saber cómo fue el proceso de su conformación en la tradición europea y el papel que jugaron en el imaginario colectivo; para José Emilio Pacheco, la gran contribución de Michelet radica justo en esto, en rescatar del oprobio el mundo de la brujería y transmitir su historia como la narración de una realidad viva. Alberto Ortiz, desde la primera página de *El Aquelarre: mito, literatura y maravilla*, se confiesa deudor de la obra de Michelet, a quien reconoce como la base inspiradora del trabajo, si bien aclara de

inmediato las diferencias entre su estudio y el del historiador francés.

El texto de Ortiz se aparta de contribuciones anteriores — por ejemplo: *Historia del diablo*, de Muchembled; *Brujas y demonios*, de Edouard Brasey; *Las brujas y su mundo*, de Julio Caro Baroja — al centrarse en un elemento primordial, aunque a veces soslayado, en la configuración de la bruja como habitante del imaginario occidental, el cual no sólo define su rol en el mundo, sino que la dota de los múltiples sentidos que posee: el aquelarre, también conocido como Sabbat, conciliábulo o sinagoga, es decir, la reunión de las brujas. Mientras otros estudiosos sólo lo mencionan de paso o, a lo mucho, le dedican un apartado, Ortiz retoma el fenómeno como punto de partida de su investigación, pues infiere en ello tanto un sistema simbólico muy elaborado como el origen mismo de lo que ha representado la figura de la bruja a lo largo de la historia.

El libro cuenta con 236 páginas dispuestas en un introito, doce capítulos y un anexo. En el introito, a la manera del teatro clásico español, se da cuenta del asunto a tratar en la obra y se reconocen las fuentes de las que se abreva. Los capítulos uno y dos presentan el estado de la cuestión y el aparato teórico, respectivamente; por lo tanto, se ahonda en el cómo los estudiosos han comprendido el aquelarre al mismo tiempo que se contrasta con la propuesta del autor; asimismo, se explican las categorías teóricas de las cuales se parte para constituir las hipótesis defendidas a lo largo del texto. Los siguientes cinco capítulos dan cuenta de cómo se configura el aquelarre en el imaginario europeo, así como de su función dentro del contexto histórico en el que surge. Los últimos apartados demuestran las implicaciones del fenómeno en el pensamiento occidental y su constante actualización allende las épocas y las transformaciones culturales. Para finalizar, en el anexo, se recogen ocho narraciones sobre aquelarres.

La tesis central de la obra se basa en comprender el aquelarre no sólo como una simple anécdota de cariz mágico referida por la tradición, sino como una compleja estructura literaria compuesta por una dimensión mítica —en tanto que por medio de

una historia ficticia se renuevan algunos de los temores más profundos del espíritu humano y suscita tensiones de índole cosmogónica — y un plano maravilloso — que suscita en lectores y oyentes tanto la credulidad como el asombro más profundos —. Desde esta perspectiva, los relatos sobre el Sabbat poseen diferentes niveles de significado, por lo que se prestan a múltiples lecturas — moral, política, social, histórica —, las cuales convergen en símbolos arraigados en la esfera ontológica. La narración del suceso mágico se columbra, entonces, como un elemento trascendente, en cuanto recrea temas inherentes a los hombres occidentales de todo tiempo y lugar; por lo tanto, “construir el aquelarre requirió de un proceso similar al de redactar un cuento, con la ventaja de saber que su impacto social e ideológico sería profundo y dejaría huellas indelebles en el imaginario colectivo” (17).

Para Ortiz, los relatos sobre el conciliábulo revelan, ante todo, una inversión del orden establecido, una transgresión a los designios divinos observable en cada uno de sus constituyentes: los espacios, horas y fechas propicios para la celebración impía, los horribles rituales oficiados por los participantes, la figura del demonio presidiendo la reunión en su afán de imitar a Dios. No es de extrañar, entonces, que la noche se convierta en auxiliar de brujas y demonios, en cuanto protege y encubre los actos atroces realizados por los asistentes al Sabbat. Los días más propicios son aquellos que preceden a importantes festividades religiosas, como las vísperas del día de san Juan, así como los jueves y sábados. De la misma manera, los lugares alejados de la civilización — algún emplazamiento remoto y solitario de un bosque tenebroso, una cueva oculta en las montañas, incluso las ruinas de algún monasterio o iglesia — se convierten en espacios adecuados para congregarse, pues su esencia agreste, salvaje y misteriosa se opone a la iglesia como lugar de culto.

En cuanto a los participantes del aquelarre, deben renegar de la fe cristiana y entregarse a prácticas atroces que sólo refuerzan lo que ya han hecho desde un inicio: entregarse en cuerpo y alma al demonio. Éste les indica a sus acólitos — por diversos medios, entre los que sobresale el sueño —, el lugar de la próxima reunión;

los participantes deben prepararse para la cita, aprontar el ungüento mágico, cuyo principal ingrediente es grasa de infante, el cual se unta en escobas, varas o animales para darles la facultad del vuelo y, así, llegar puntual a la fiesta: quien se niega a asistir sufre graves consecuencias. Una vez en la fiesta —pues en su calidad de inversión el aquelarre es, en esencia, una fiesta que construye un mundo al revés—, brujas y brujos se entregan a bailes desenfrenados alrededor de una hoguera; dándose la espalda los danzantes mantienen oculta su identidad, niegan cualquier tipo de diálogo; luego, llevan a cabo a un festín compuesto por alimentos horrorosos, como alimañas y carne de niños; finalmente, acontece una orgía donde humanos y demonios se entregan a los excesos más perversos y ofensivos tanto para Dios como el orden natural.

El demonio se señorea en la reunión; puede adquirir la forma de un macho cabrío, un perro, un sapo, un hombre o, simplemente, encarna en una figura grotesca y obliga a sus adeptos a rendirle tributo con un beso negro. He aquí de nuevo la inversión: la boca por la cual fluye la vida se trueca en el ano, orificio de inmundicias que simboliza la muerte. El diablo se eleva, aunque sea por un fugaz momento, en una especie de deidad, en cuanto todo lo que acontece a su alrededor es producto de su autoría; sin embargo, esta breve muestra de su poder es tan sólo una ilusión que desaparece con el alba: las prestidigitaciones diabólicas están condenadas, tarde o temprano, a desaparecer. Ortiz señala que “el demonio se burla a sí mismo cuando promete lo que no está en su mano cumplir, él también firma una batalla que sabe que perderá, la soberbia lo sigue dominando y el fracaso, intento tras intento, forma parte de su castigo. El mito expresa conclusiones doctrinales: nada puede el demonio contra la verdadera fe, no tiene los poderes que se le atribuyen porque Dios no lo permite [...] el destino de la humanidad concluirá necesariamente en la salvación del alma según la escatología cristiana” (93).

Se trata de los tres enemigos del alma —el mundo, la carne y el demonio— conjugados a la vez: el deleite sensorial y la rebeldía

que éste genera en el aquelarre niega la trascendencia del alma y, en su lugar, instaura la primacía del cuerpo, es decir, los asistentes a la reunión se regodean en un acto de pura sensualidad, lo que pervierte, de manera irremediable, la esencia espiritual del hombre. De ahí la descripción detallada de la orgía, pues en ella ocurre la configuración del ser humano como un individuo escindido entre un anhelo de trascendencia y la tentación por los placeres del mundo; entre la duda ante un Dios ausente e invisible y la realidad efectiva del diablo que se deja ver, sentir y oler. El aquelarre, por tanto, da cuenta de cómo la debilidad hace que los hombres pasen “del pecado mundano al espiritual, pues el sujeto pierde necesariamente el alma que le da sentido y relación de hombre e hijo de Dios” (140).

Las reflexiones de Ortiz dilucidan tres factores importantes en la construcción del mito del aquelarre: la contigüidad entre lo sacro y lo impío, la relación ambivalente entre hombre y demonio y la equiparación que el primero logra con el segundo durante la congregación. Al trabajar con una cosmovisión maniquea, la teología cristiana permite una imbricación que no mixtura entre los contrarios, ya que uno se define en contraposición a los rasgos que caracterizan al otro, o en otras palabras, es forzoso conocer el bien para definir el mal y viceversa. Esta mutua dependencia resalta aún más si, como explica el autor, se nota que para celebrarse la reunión nocturna es necesario el contraste con el día, momento en el que no se puede llevar a cabo; asimismo, la religión pervive para enfrentar a las fuerzas del mal en la tierra y extender el mensaje de Dios entre los hombres. A esto puede añadirse, además, la facilidad con que la virtud o la santidad, por ejemplo, se convierten en motivo de orgullo, o cómo, en la búsqueda de la iluminación, el místico es propenso a seguir un falso camino de salvación: hay una línea muy delgada entre el santo y el hereje.

El hombre, por su parte, a diferencia de lo que acontece en la liturgia cristiana, no se presenta como un ser pasivo en el aquelarre; se ve impelido a participar en esa mezcla comunal de sensaciones, asume un control sobre algo que, en principio, le es

censurado: su propio cuerpo. Sin embargo, como menciona Ortiz, el diablo no busca acólitos; son los seres humanos quienes lo invocan, quienes, libremente, acceden a pactar con él. Este argumento revela cierta propensión humana hacia el mal, la cual puede, más bien, interpretarse como un brote latente de insurgencia. La relación del demonio con la raza humana es ambigua, si bien sus esfuerzos se centran en ella — pues la batalla con el Creador, a fin de cuentas, se establece a partir de la salvación o corrupción de la humanidad —, toda acción realizada por el demonio se guía por su odio hacia el hombre “pero convive con él para engañarlo y confundirlo [...] su presencia resulta cercana y aparentemente solidaria con los errores sociales, con la imperfección individual y el destino fatalista de las sociedades” (141).

Uno de los aspectos más subrayados por Ortiz es que, durante la celebración del Sabbat, hombres y mujeres logran estar a la par de quien preside el ritual, ya que la orgía obliga a una participación igualitaria de humanos y demonios. La unión activa de los asistentes los despersonaliza hasta convertirlos en partes semejantes de un todo: “el acercamiento hombre-diablo acontece en la reunión nocturna como un acto tan estrecho que termina en una fusión antropológica en la cual las virtudes sociales y religiosas convencionales ceden bajo los embates de las pasiones individuales y hedonistas” (29). ¿Hasta dónde, entonces, la demonolatría no encubre un culto del hombre por el hombre, justo ensalzando aquellas características que lo oponen a la divinidad: los excesos, las pasiones, la fugacidad?, ¿hasta dónde el demonio no es una materialización de los deseos humanos más profundos?

Ortiz afirma que el aquelarre adquiere una dimensión literaria a partir de cómo la narración construye e interrelaciona símbolos de distinta índole, los cuales complejizan el relato y lo dotan de una rica polisemia: no hay, entonces, como en el relato literario, una interpretación unívoca del fenómeno, sino que se presta a múltiples lecturas. Lo curioso en la hechura del aquelarre es que la mayoría de sus elementos procede de la mente de los doctos religiosos y de los propios inquisidores; son ellos quienes imaginan las aberraciones más execrables realizadas en el éxtasis del

Sabbat y se abocan a describirlos con suma minuciosidad. Elaboran, entonces, un discurso con ciertas semejanzas en contenido e implicaciones, los cuales, de tanto repetirse, arraigaron con celeridad en el imaginario social de Occidente; durante el proceso inquisitorial los jueces reiteraban con tanto ahínco los crímenes que los acusados debían haber cometido durante la reunión, que éstos terminaban convencidos de su culpabilidad y confesando lo que ya habían memorizado por boca de sus interrogadores.

He aquí una de las aportaciones más importantes de *El aquelarre: mito, literatura y maravilla*, rastrear los orígenes del mito y encontrarlos no como productos de raigambre popular, sino como fabulaciones de mentes eruditas que, con el pasar de los años, atraviesan por un proceso de aculturación que logra instaurar el relato en el pensamiento de cultos e incultos por igual. Por lo tanto, en palabras de Ortiz, “hace falta leer al Sabbat como especialmente es, un texto literario. Las implicaciones exegéticas que conlleva este ejercicio pueden fluir mejor si las herramientas de la comprensión literaria y la teoría de la interpretación guían el proceso de fusión de horizontes culturales entre la trama básica del mito y el lector moderno” (29-29).

El aquelarre, entonces, es un producto construido a partir de las nociones estéticas de los hombres que lo conformaron y que vieron en la narración la posibilidad de modificar su entorno: en esencia, las historias sobre el conciliábulo demoniaco poseen una fuerte carga ideológica a manera de censura religiosa. Los relatos de Torquemada, Pierre de Lancre, Guazzo y Gaspar Navarro dejan adivinar sus propósitos: aniquilar las prácticas antiguas — ritos agrícolas, uso de fetiches, creencias fundadas en las religiones antiguas— aún realizadas en varios sitios de Europa y sustituirlas por un cristianismo más ortodoxo; canalizar el temor hacia el otro —extranjeros y personas con costumbres ajenas a las bien vistas— a través de una violencia institucionalizada; crear un espacio de catarsis colectiva —que facilitaba la primacía religiosa en la mente de los hombres— por medio de los actos de fe; y, en especial, asegurar un orden social fundamentado en principios religiosos.

Finalmente, Ortiz menciona que en su calidad de mito, el aquelarre no puede aceptarse como una creencia antigua sin repercusión en el presente, sino que constantemente se renueva en el imaginario social y en todas las instancias donde éste se concretiza: “la fuerza antropológica del aquelarre contiene tal arraigo que la narrativa moderna lo recreó e integró a su temática inmediatamente después de los cambios de paradigmas sociales, culturales, políticos y religiosos que diseñaron la modernidad a través de las ideas ilustradas y el liberalismo [...] Lo que siglos atrás se consideró espeluznante y real [...] se convirtió en la fuente de la creación artística en la que abrevó la novela gótica y el Romanticismo en general” (21). Es decir, el aquelarre se circunscribió a la naturaleza de la que surge: el discurso literario.

Una de las principales virtudes de todo estudio académico es encontrar el perfecto equilibrio entre el rigor investigativo y un estilo ameno, es decir, convencer al lector no sólo de la veracidad de los argumentos desarrollados, también de que el proceso de enunciación es el correcto. Esto ocurre con *El aquelarre. Mito, literatura y maravilla*. Al revisar sus páginas no se puede sino reconocer el esfuerzo del autor por brindar un texto claro, inteligente, propositivo y, sobre todo, envolvente. Alberto Ortiz logra estu-pendamente lo que puntualiza desde un inicio: no sólo el enfoque, sino la misma construcción del texto, obedecen a criterios literarios: es importante proponer nuevos derroteros de análisis sin descuidar el deleite de los lectores. Gracias al autor, bienvenido el libro.

JAIR ANTONIO ACEVEDO LÓPEZ
El Colegio de San Luis

propia geografía — como Wirikuta, insisto — perpetuamente de nuevo por primera vez.

LUISA MANERO SERNA
UNAM

María Jesús Ruiz, coord. *Crónica popular del Doce*. Sevilla: Alfar, 2014; 333 pp.

Crónica popular del Doce nos lleva por las calles de Cádiz durante la guerra con Francia, nos acerca no sólo a los hechos históricos sino a la gente que camina por las páginas del libro con sus vestimentas propias, sus hablars populares — canciones y romances —, sus vidas privadas, su comida y su trascendencia más allá de los límites del tiempo hasta fijarse en las fotografías que, un siglo después, reflejan a esa misma sociedad que celebra el triunfo sobre la *francesada* en tiempo de sus antepasados.

De la mano de los ocho autores que componen este libro, coordinado por María Jesús Ruiz, nos adentramos en diversos aspectos de la cotidianidad gaditana de las primeras décadas del siglo XIX; el objetivo de la publicación queda perfectamente expresado por la coordinadora en la Introducción, “Vivir, comer y cantar en tiempos de guerra”, cuando nos dice que

la propuesta, en general, pasa por descifrar: a) cómo se articulan culturalmente la sociedad aristocrática, la sociedad burguesa y la popular en un momento de crisis y transformación, cuáles son los modos culturales que, nacidos de las clases bajas, se incorporan a todo el espectro social como señas de identidad; b) qué recepción tiene el pueblo de acontecimientos históricos en los que no decide y que, sin embargo, protagoniza como emblema de nuevas libertades; y c) qué literatura e iconografía producen, consumen y difunden las clases populares, cómo se construye la identidad de lo andaluz, de lo gaditano. (10)

A lo largo de los seis capítulos de *Crónica popular del Doce* podemos acercarnos, pues, a la historia (cap. 1), la cocina (cap. 2), la vestimenta (cap. 3), la música (cap. 4), la poesía popular (cap. 5) y las historias de vida (cap. 6), acompañados no sólo por los autores, sino por los propios testimonios cronísticos, pictóricos, poéticos y literarios que configuran este momento histórico y que culminan en el Epílogo con la conmemoración del centenario. Este libro, por lo tanto, es en sí un testimonio de la manera de pensar la Independencia desde dos siglos después de los hechos, intentando — y logrando — reconstruir un momento y una sociedad que, no por encontrarse distante en el tiempo, nos es ajena.

Con el primer capítulo, “El pueblo soberano en la ciudad de las Cortes” de Lola Lozano Salado entramos en materia con un recuento histórico de los hechos sucedidos durante los cuatro años del asedio por parte de los franceses a Cádiz. El ambiente político y su impacto social, así como notas sobre las actividades de la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad durante la guerra, nos trasladan al momento de la llegada de las tropas francesas y la resistencia gaditana, al impacto que se experimenta con la caída de las bombas y el alivio que derivará en burla cuando no explotan:

Con la bomba que tiran
los fanfarrones
se hacen las gaditanas
tirabuzones. (255)

También nos llevan al debate político entre conservadores y reformistas y la importancia de los periódicos que transmiten ambas posturas, a la expectativa de la Constitución de 1812 y el entusiasmo del pueblo cuando finalmente se decreta y, para terminar, al final de la guerra, al regreso tan esperado de Fernando VII y a la decepción que inspira la inmediata abolición de la Constitución y todas las legislaciones de las Cortes.

En el capítulo 2, “El bienestar de los individuos. El Cádiz constitucional en el progreso a la cocina moderna”, Manuel J. Ruiz

Torres nos acerca al mundo de la cocina, de los recetarios y recetas, pero también de las posibilidades que un pueblo asediado tenía para procurarse alimentos; nos informa sobre los costos de los productos básicos y los salarios habituales de la gente, nos instruye sobre aquellos productos que se sustituyen en épocas de ayuno religioso o por motivos económicos o de clase. La aparición de la Nueva Cocina que se opone a su antecedente, la Cocina Barroca, es rastreada por el autor a partir de los recetarios que se publican o dejan de hacerlo alrededor del Trienio Liberal, gracias a lo que se concluye que lo “aristocrático” de una comida no tiene ya relación con la abundancia de ésta, sino con la calidad de los productos que la conforman. Nos habla, además, de las costumbres alimenticias, los horarios de cada una de las tres comidas que conformaban el patrón alimenticio, así como de los productos que se consumían; relata costumbres asociadas con los alimentos, como la de comprar pescado frito para cenar a la salida del teatro en puestos callejeros, de lo que queda testimonio en libros de viajes y crónicas de extranjeros sorprendidos por las costumbres locales. Finalmente, el autor establece la importancia de la alfabetización, especialmente de las mujeres, en la difusión y reproducción de recetarios de cocina, y la importancia, por lo tanto, de éstos como reflejo de los platillos más comunes, así como de remedios caseros para algunas enfermedades o accidentes de cocina — que también contienen — y que nos ilustran sobre las condiciones de vida y hábitos de la sociedad a la que van dirigidos. Este capítulo concluye mencionando la base ideológica de esta Nueva Cocina que consiste en mantener un equilibrio entre comer sano y comer como placer y signo de refinamiento cultural, defendiendo los beneficios de una alimentación sana para conseguir una sociedad más feliz y próspera.

Marcos León Fernández en “De sayas, monillos y mantillas: la indumentaria del Doce”, capítulo 3, intenta hacer una reconstrucción de los verdaderos atuendos del pueblo, aquéllos que no se encuentran matizados por la ficcionalización del teatro o grupos corales que muestran una forma de vestir propia para el espectáculo y pocas veces histórica; sus fuentes son: la memoria colectiva,

poco fiable debido al paso del tiempo pero acertada —dice el autor— sobre todo para el rescate de la terminología de algunas prendas; los testimonios pictóricos —que, como lectores, podemos observar en el ilustrativo apéndice fotográfico que se incluye tras este capítulo—, en especial los exvotos que muestran con mayor fidelidad la realidad cotidiana; los testimonios escritos como relatos de campaña y, principalmente, protocolos notariales (inventarios, tasaciones, cartas de dote y testamentos). El autor explica que a finales del siglo XVIII se eliminan varillas y encañados en el busto, faldas con desmesurados vuelos y las estructuras arquitectónicas que los sostenían, las pelucas y empolvados, lo que da como resultado el llamado “estilo imperio”, que durará unas tres décadas, de 1790 a 1820. El autor nos habla extensamente de los peinados de las mujeres; y, en cuanto a su vestido, del tipo, nombre, uso, testimonios, materiales, colores y, en ocasiones, manera de confeccionar diversas prendas: camisas, monillos y corpiños, pañuelos o muselinas, toquillas, enaguas, zagalejos y guardapiés, delantales, faltriqueras, medias y calcetas, zapatos y chinelas, mantillas, saya y manto, sin dejar de lado joyas —zarcillos muy variados y escasos collares—, ni los principales accesorios —abanicos y rosarios—. Se dedica un apartado especial a la vestimenta de petrimetas y majas: grupos minoritarios que configuran la imagen que tenemos actualmente del atuendo andaluz. Ambos grupos se encuentran sujetos a los dictados de la moda y conceden mucha importancia a su vestimenta; se enfatiza el uso exagerado que las petrimetas —mujeres de clase media a alta— hacen de accesorios y joyas, además de la introducción del vestido (pieza completa), siguiendo la moda parisina. Las majas, de clase baja, son las representantes de un estilo más castizo con fuertes contrastes cromáticos. En cuanto al vestido de los hombres se menciona, de manera más sucinta, el estilo de traer el cabello, en ocasiones largo, con patillas pero sin barba y bigote, y las prendas habituales que consisten en una transición al traje de tres piezas moderno: montera, sombrero, camisa, calzones, chaleco, chaqueta y chupa, ceñidor o faja, medias y calcetas, polainas, calzado, capa, capote y capotón, manta de muestra ca-

racterística del rústico, zamarras y botonaduras. El capítulo concluye con una breve nota sobre la indumentaria del nacimiento y la muerte: en el caso de la infancia, se habla sobre todo de amuletos protectores; para la mortaja se mencionan las peticiones de entierro con el hábito de devoción del difunto, y el contraste con las clases bajas en las que se utilizaba, como mucho, una sábana para el velatorio.

Lo flamenco, los flamencos y su materia musical en el espacio geográfico que va de Chiclana a Sanlúcar pasando por Cádiz llega a nosotros en el capítulo 4, “Los primeros de la fiesta: aires flamencos del Doce”, en el que Manuel Naranjo Loreto presenta lo flamenco como una construcción social y cultural, de la que se tiene noticia en gran medida gracias a las descripciones de viajeros que pasaban por Andalucía, principalmente franceses e ingleses.

El arte flamenco es pues el resultado de un largo proceso que cristaliza en el momento en el que el antiguo majismo del XVIII sirve de puente al “nacionalismo españolizado” y, en su consecuencia, al casticismo. Es el XIX el siglo del flamenco, [...] se dice que el flamenco es un arte gitanizado, un arte a principios del XIX en el que convergerán diferentes elementos vectores de distinta naturaleza que denotan al edificio sobre el que se soportan sus primeros cimientos. (214)

El autor comenta, a continuación, la importancia que posee la tauromaquia y su relación con los cantaores. De acuerdo con Naranjo Loreto, el flamenco es una de las imágenes sonoras patrimoniales que representa a los andaluces, aunque en su origen muchos de los cantes flamencos pertenecieron a otros géneros musicales y “danzarinos” anteriores a la segunda mitad del XVIII; el autor menciona, también, las diversas terminologías que se utilizan para diferentes tipos de cantes, acompañadas, en algunos casos, con los versos que las ejemplifican: cañas, polos, playeras, seguiriyas, martinetes, carceleras, livianas, soledades, tonás, jaleos, soleares, boleros, fandangos, apolás, mirabrás, caracoles, cantiñas, alegrías, seguidillas, peteneras y tangos; comentando la

influencia indiana o de bailes de negros que existe en algunas ocasiones. Se incluyen ejemplos, además, de cantes que reflejan acontecimientos históricos importantes o sorprendentes. El capítulo incluye una relación de los primeros cantaores de los que se disponen datos, encabezados por Antonio Monge Rivero, *el Planeta*, así como los principales guitarristas que los acompañaban. El texto se complementa con imágenes que ilustran las voces del flamenco.

Al margen de la oficialidad, el pueblo comenzó a cantar su visión de las cosas, según nos dice María Jesús Ruiz en el capítulo 5, "La memoria del francés: romances y canciones en la tradición oral hispánica". La autora nos habla de las canciones sobre la guerra de Independencia que han sobrevivido con el soporte de la memoria y la voz, y a través de las cuales el pueblo crea una ficción de sí mismo. Entre los temas más comunes se encuentran los relacionados con soldados, modas y burlas francesas: destacan la pena por la ausencia del que se va a la guerra, la felicidad de su regreso y el reconocimiento de la amada, la presencia del adorno francés llamado escarapela que portan muchos soldados, reflejo de un pueblo español seducido por ademanes, gustos y modo de vestir del enemigo, que se combinan con los improperios contra el invasor y la defensa de la propia nación frente al enemigo. Aparecen, además, conjuros, ensalmos e invocaciones que conservan la marca de "lo francés" como un mal del que hay que protegerse; en general, desplantes, improperios y burlas son las notas predominantes. En muchos casos, aparece un afán noticioso con pretensiones históricas, marcado por un deseo de asombrar y dejar huella en el ánimo, de manera que lo histórico se va difuminando y ganan la ficción, los ejemplos poéticos de índole universal y los arquetipos. Resaltan las coplas protagonizadas por los tres personajes principales del enfrentamiento: Napoleón, José Bonaparte y Fernando VII. La autora explica, además, la pervivencia de muchos elementos propios de la tradición de la *francesada* en la literatura infantil:

Al transmisor infantil no le interesa nunca el himno patriótico o la ideología que destilan ciertas canciones de sus mayores. Éstas, al entrar en el territorio del niño —el territorio del juego— se convierten en juguetes rítmicos, en pedacerías rimadas, en retahílas en las que importa, por encima de todo, la rima, el uso lúdico, las posibilidades de movimiento y de gestualidad (286-287).

Este capítulo se encuentra salpicado de textos que ejemplifican, lo escrito y que nos introducen en el mundo de la canción y el romance popular aún vivo en la actualidad.

En el capítulo 6, “La memoria del francés: historias de vida”, Juan Ignacio Pérez y Ana María Martínez explican la pervivencia de los hechos históricos debido, por un lado, a vestigios, huellas de armas de fuego, inscripciones desgastadas, hitos conmemorativos (lápidas, estatuas y monumentos), objetos representativos, usos y costumbres, y por otro, a la memoria de la gente, en testimonios verbales transmitidos de generación en generación con el objeto de perpetuar acciones valerosas o curiosas de los antepasados de la propia familia. Este capítulo nos da una selección fascinante de anécdotas que, gracias al sentido de pertenencia e identidad de cada familia, han superado el paso implacable del tiempo; en ocasiones, los relatos consisten en una especie de rito iniciático, pues sólo cuando es el momento adecuado se puede hacer al familiar conocedor del secreto; incluso, se encuentra una familia que, aún temerosa de la censura pública, se rehúsa a hablar con desconocidos de que sus antepasados acogieron a los franceses. Los autores dejan hablar, en este capítulo, a los informantes, permitiéndonos escuchar de viva voz los relatos que, en ocasiones, han cruzado el Atlántico y que desde América cuentan los hechos de la sociedad en guerra de principios del siglo XIX, según la tradición contada de padres a hijos durante generaciones.

El libro cierra con el Epílogo “Pueblo, plazas y calles de Cádiz cien años después: 1912 en la fotografías de Ramón Muñoz” de Julián Oslé Muñoz; en él se resume la situación de pobreza y crisis social de Cádiz alrededor de 1912, momento en que se de-

sarrollan los parámetros que van a codificar la figura del “andaluz”; todo esto con base en una serie de fotografías de Ramón Muñoz Blanco que retratan a la sociedad gaditana de principios del siglo XX: los niños, el carbonero, el limpiabotas, el carnaval...

En Cádiz, en estas primeras décadas del siglo XX, se asiste a una exaltación sin mesura de lo local. De 1908 a 1912 el principal factor de orgullo es rememorar la gesta del heroísmo del pueblo de Cádiz durante el cerco francés (332).

En Sevilla, en 2014, se imprime *Crónica popular del Doce*, libro en que se guarda al pueblo gaditano que vivió la guerra de Independencia; con letras, imágenes y cantos se recrea un mundo lejano pero no perdido, un pueblo que se conserva en la memoria de la tradición que lo contiene y en las páginas del libro que tenemos ahora entre las manos.

MARÍA LUISA CASTRO RODRÍGUEZ
UNAM

Valentín Rincón. *Acertijero*. México: Editorial Nostra, 2013; 286 pp.

¿Qué es un acertijo? Quizá ésta sea, dentro de las 285 páginas del libro de Valentín Rincón, la única pregunta que no tiene una respuesta unívoca. En *Acertijero* se recopilan varios ejemplos de lo que puede ser considerado un acertijo bajo criterios más bien laxos. Eso no responde a una falta de rigor en la conformación del corpus del libro, sino a la conciencia de que los límites de los géneros populares son difusos. Lo anterior no es pretexto para abandonar la tarea de hacer un libro con una selección de acertijos, es una invitación a explorar las fronteras del género. Así, en este libro encuentran espacio tanto los más tradicionales acertijos

David Mañero Lozano y David González Ramírez. *Los paisajes de la voz. Literatura oral e investigaciones de campo* Número extraordinario 1 del *Boletín de Literatura Oral*. Jaén: Universidad de Jaén, 2017; 767 pp.

La publicación de este primer volumen extraordinario del *Boletín de Literatura Oral*, una revista de publicación anual de la Universidad de Jaén, dirigida por el profesor David Mañero Lozano, representa un gran interés para la comunidad científica, pues, por una parte, plantea un estado de la cuestión sobre los estudios de literatura oral que se han ido realizando en las distintas regiones de España, mientras que, por otra parte, propone cuáles son las zonas que quedan aún por investigar. Estos estudios, en su conjunto, exponen las perspectivas, en ocasiones diferentes, pero siempre complementarias, con las que se ha trabajado al abordar ese gran y diverso material que concentra la tradición oral en España. Todo ello demuestra, en gran medida, el carácter interdisciplinar que aquilata este volumen, en el que se han reunido alrededor de cuarenta especialistas para tratar diferentes aspectos de la literatura popular en relación con la religión, la narrativa, etcétera.

Junto con el *Boletín de Literatura Oral*, cuya primera publicación fue en 2011, el compromiso que ha mostrado el profesor Mañero por el patrimonio de la literatura oral se muestra igualmente en otro proyecto que también dirige, el *Corpus de Literatura Oral (CLO)*. El *CLO* se inició en 2015 y actualmente cuenta con el respaldo y asesoramiento de académicos y expertos en las áreas de antropología, musicología, lingüística y literatura oral. Las líneas de trabajo de esta gran empresa se basan en registrar y difundir la literatura de transmisión oral en el ámbito hispánico. Además de contar con la colaboración de numerosos investigadores interesados en el rescate de la tradición oral, en el *CLO* participan activamente alumnos de la Universidad de Jaén (de grado y de posgrado), de manera que esto garantiza la preservación de la literatura oral en lengua española y le augura un futuro próspero al proyecto.

Este volumen parte del propósito de querer abarcar todos los géneros pertenecientes a la literatura oral presentes en el ámbito español. No obstante, esta labor de recopilación y atención no se ha podido completar en su totalidad por las grandes dimensiones del proyecto, lo que deja abierta una puerta para que en el futuro aparezcan otras obras complementarias. A grandes rasgos, se aprecia un volumen de gran valía, pues a pesar de no poder cumplir ese ideal totalizador, los colaboradores de este proyecto estudian en profundidad diversos géneros de la literatura oral en regiones concretas de España. De alguna forma, al contar con el apoyo de un gran especialista en este campo como es J. M. Pedrosa, el propósito abarcador de este volumen ha seguido un camino concreto que le ha garantizado ofrecer un rico y variado estudio del patrimonio oral español. En este volumen se pueden encontrar tanto trabajos de carácter más general (el estudio de Ana Acuña Trabazo y José Luis Garrosa Gude sobre la lírica oral en Galicia, la labor de Asier Astigarraga Zelaia centrado en la literatura oral vasca o de José Luis Puerto y Carlos Porro sobre la tradición oral en León y en Palencia, respectivamente), como también otros en los que se profundiza sobre un aspecto determinado (la monografía de Ángel Gari Lacruz sobre la religiosidad popular en Aragón, por ejemplo). Además de centrarse en la literatura oral española, esta obra concede también importancia al estudio de la tradición sefardí. La autora del trabajo dedicado a este tema, Paloma Díaz Mas, presenta un completísimo panorama sobre cómo se ha llevado a cabo la investigación sobre el corpus de la literatura oral sefardí desde sus inicios hasta la actualidad.

La calidad científica y la labor divulgativa que cuenta ahora la literatura oral gracias a empresas como la del *Boletín de Literatura Oral* y el *Corpus de Literatura Oral*, así como el *Atlas etnográfico de Vasconia* o equipos de investigación de universidades, como el de Pedro M. Piñero junto con sus colaboradores en la Fundación Machado de Sevilla, entre otros muchos, muestra ese reconocimiento que se le ha devuelto a la literatura oral y a la cultura popular después de vivir al margen del ámbito académico durante el siglo xx. Esta marginalidad ha traído como consecuencia,

evidentemente, un lamentable retraso en el trabajo de campo del patrimonio oral; y todo pese a contar con figuras de renombre como la de Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, uno de los mejores folcloristas de todos los tiempos y una de las personas que más se preocupó por la recuperación de la tradición oral.

Las ambiciones del proyecto con el que Demófilo pretendía recuperar y divulgar la literatura oral a la sociedad española no se correspondían con los intereses y propósitos del ámbito académico, como demuestra en su artículo J. M. Pedrosa. Durante su vida tuvo que hacer frente a la falta de apoyo institucional, así como a las críticas de intelectuales, por lo que, desafortunadamente, su ideal de devolver al pueblo español su cultura y literatura oral no pudo verse proyectado. El modelo y los principios metodológicos con los que Demófilo trabajó para recopilar todos los géneros pertenecientes de la literatura oral presentan, en gran medida, una modernidad de la que carecían por aquellas fechas los de Menéndez Pidal, quien sí gozó, en cambio, de gran popularidad y contó con el apoyo académico.

A pesar de las críticas que recibió en su época, en el trabajo que ha redactado J. M. Pedrosa para este volumen se reconoce su originalidad y esfuerzo. En gran medida, la metodología de Demófilo se encuentra aún presente en los trabajos de campo que se están haciendo actualmente. Por esta razón, se puede suponer que si la sociedad de aquel momento hubiera apostado por el proyecto de Demófilo, el conocimiento y la transmisión de la literatura oral hubiera experimentado un gran avance en su estudio y recuperación (como se estaba realizando fuera de España), y por tanto hubiera gozado de un justo reconocimiento y prestigio. A pesar del mal rumbo con el que empezó el estudio de la literatura oral, se puede decir que hoy en día la curiosidad y entusiasmo que caracterizaban a Demófilo se encuentran presentes en muchos estudiosos de muy diferentes universidades que se están dedicando a abonar un campo que durante años fue un erial.

La importancia de la literatura oral radica en que recoge la filosofía popular de un lugar, o lo que es igual, configura la identidad y la idiosincrasia del pueblo. De alguna forma, los mitos,

leyendas, canciones, cuentos y otros géneros conforman el carácter y la personalidad de un pueblo. Todo ello fue lo que motivó, en un principio, a Demófilo a interesarse por los diferentes modos de ser, vivir y hablar, y actualmente son los estímulos que hacen que numerosos estudiosos se dediquen a recuperar la literatura oral. Los métodos y técnicas que se han desarrollado han permitido que se comience a recuperar sistemáticamente esta tradición oral en muchas zonas de España; una tradición que hoy está prácticamente reducida a los contextos rurales, que pese a ciertas dificultades están siendo atendidos por muchos investigadores, proyectos surgidos en universidades y algunos (pocos, a decir verdad) programas de recuperación auspiciados por ayuntamientos o diputaciones.

El *Boletín de Literatura Oral* ampara y mantiene el compromiso con la tradición popular recopilando testimonios orales de diferentes regiones del ámbito español gracias al esfuerzo de cada uno de los estudiosos que han formado parte de esta empresa colectiva. Además, hay que poner de relieve el empeño que el profesor Mañero ha puesto en este magno proyecto por conocer y difundir nuestro patrimonio oral. En relación con el propósito de preservar y difundir la cultura popular, gracias a este volumen extraordinario de la revista se pone a disposición del lector o futuro investigador el trazado de nuevos caminos por los que emprender su carrera filológica. En gran medida, los trabajos aglutinados en este libro brillan por la interdisciplinariedad y el afán de recopilar, preservar y divulgar la tradición oral y la cultura popular. Quedan aún ámbitos de este campo sin abordar, pero este volumen precisamente quiere apuntar hacia ellos para que los lectores se impliquen en un trabajo que no puede entenderse si no es de forma colectiva.

MARÍA ÁNGELES GONZÁLEZ LUQUE
Universidad de Jaén

Juan Diego Razo Oliva y el estudio del corrido mexicano

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ
Facultad de Letras, UMSNH

Juan Diego Razo Oliva nació en Salamanca, Guanajuato, el 31 de julio de 1941, donde pasó su infancia y su primera juventud. En 1961 se graduó como bachiller por la Escuela Preparatoria Pemex de Salamanca, incorporada a la Universidad de Guanajuato. Se trasladó luego a la Ciudad de México, para inscribirse a la licenciatura en Economía en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde obtendría el título en 1970. Su carrera universitaria no había transcurrido sin contratiempos, pues siendo estudiante en la UNAM había vivido y participado, como tantos otros jóvenes de su generación, en el movimiento de protesta que se desarrolló en la capital del país durante 1968; de hecho, la noche del 2 de octubre de ese año se encontraba en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco participando en el tristemente célebre mitin en que varios asistentes perdieron la vida por el artero ataque del que fueron víctimas. Razo Oliva fue detenido esa noche, y dado que su participación en el movimiento estudiantil había sido, si no protagónica, al menos sostenida, sería encarcelado durante un mes en la prisión de Lecumberri; al cabo de este tiempo, y gracias a las gestiones de Ifigenia Martínez, directora de la Escuela de Economía de la UNAM, pudo salir libre como otros jóvenes, y continuar con sus estudios profesionales.

Durante poco más de una década ejercería la profesión de economista, en la administración pública y en empresas de asesoría, labor que combinó con la docencia, en la Escuela Nacional de Economía de la UNAM y en la Escuela Superior de Economía del Instituto Politécnico Nacional. A partir de 1982, se incorporaría

a la División de Posgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM (ENAP, Antigua Academia de San Carlos), originalmente como profesor de medio tiempo, para promoverse con los años a profesor de tiempo completo, impartiendo cursos de Metodología de la Investigación, Seminario de Titulación y Análisis de Textos y Redacción. En el periodo de 1996 a 2002 sería comisionado como cronista de esa dependencia, cargo del que sería destituido por una directora de la Escuela, con argumentos poco claros, según lo describiría él mismo:

El plan de trabajo que propuse desarrollar —no exclusivamente sustentado en aportaciones historiográficas que yo pudiera realizar, sino convocando a otros interesados— comenzaba a dar frutos cuando fue abruptamente frenado por una decisión nunca explicada por la directora de la Escuela que esto determinó hacer, arguyendo nada más (nunca por escrito) que ese encargo me había sido conferido igual por el solo criterio particular de otro director.¹

Años después, en 2008, como fruto de sus investigaciones como cronista de la Escuela, aparecería el volumen que incluye sus ensayos *De cuando San Carlos ganó la Lotería y hasta casa compró e Informe sobre ciegos*, publicado por la ENAP.

Durante los años de 1986 a 1988 se desempeñó como cronista de su ciudad natal, una labor sobre la que recordaría: “entre otros trabajos, coordiné la elaboración y edición de la *Gaceta de la Crónica e Historia de Salamanca, Gto.*, que apareció publicada por nueve números, recogiendo no sólo escritos de mi autoría sino de otros cronistas e historiadores locales y del estado de Guanajua-

¹ La cita, como buena parte de la información biográfica que consigno, proviene del *curriculum vitae* que el propio Juan Diego Razo elaboró y reelaboró en distintas versiones, actualizado, aparentemente, hasta 2011 (Razo Oliva, s/f). El documento me fue cedido gentilmente por Linda Elwes, su viuda, así como por sus hijos Guillermo y Gonzalo. Agradezco a los tres por su generosidad. Asimismo, agradezco a Luis Omar Montoya Arias, quien me invitara a presentar una versión preliminar de este trabajo en el Segundo Congreso Internacional de Música Norteña Mexicana, celebrado en St. Lawrence University, en Canton, Nueva York, el 12 de septiembre de 2015.

to". Dadas las dificultades que implicaban desplazarse de la Ciudad de México a Salamanca, abandonaría el cargo, pero, como él mismo lo señalaría, "como investigador independiente, con recursos personales y aprovechando mis tiempos vacantes, he venido dedicando más de 15 años a estudiar y escribir acerca de temas relativos a la historia y la cultura popular tradicional del estado de Guanajuato y, más ampliamente, de la región del Bajío" (Razo Oliva, s/f.).

Curiosamente, o no tanto, como lo expongo adelante, si bien su interés por el estudio de la cultura abajeña y su formación como humanista y folclorista no se darían en las aulas universitarias, muchas puertas se le abrirían, de manera un tanto fortuita, gracias a su tesis de licenciatura, que versaba "sobre eficiencia económica comparada en el uso de los recursos agrarios en el sector ejidal y en el de la pequeña propiedad, en el contexto geográfico y social de varios municipios de la región del Bajío guanajuatense, uno de ellos, Salamanca" (Razo Oliva, 2012a: 10-11). A partir de este trabajo académico, el joven economista preparó lo que en sus palabras sería "una especie de compendio monográfico" centrado en su ciudad natal, que aparecería publicado en 1971. En la antesala de la publicación, el presidente municipal de Salamanca recomendó al autor que solicitara al sabio académico, escritor, funcionario y abogado salmantino, José Rojas Garcidueñas (1912-1981), la redacción de un prólogo para el libro.

El contacto con este ilustre maestro e investigador universitario, quien en breve elaboraría gustoso el prólogo, sería decisivo en el desarrollo vital y profesional de Razo Oliva; a lo largo de la década que duraría el trato con quien llegaría a ser su mentor y amigo, Juan Diego iría fortaleciendo su formación intelectual y su convicción acerca del trabajo de investigación que de hecho llevaría a cabo a lo largo de más de treinta años. Paralelamente, el joven estudioso, dispuesto a recabar los testimonios orales de sus paisanos, fue descubriendo y resguardando luego "el aporte esencial que han hecho y hacen (y ojalá sigan haciendo) los comunicadores generosos, fundamentales en el acopio de acervos de corridos y cantos relativos a la tradición local y regional aba-

jeña, [que] desde que los han puesto bajo mi custodia [...] asumo con toda responsabilidad social y de ética individual” (Razo Oliva, 2007: 6).

En un sabroso trabajo acerca de las contribuciones de José Rojas Garcidueñas (*Pepe*, como él lo llamaba cariñosamente) al estudio de Salamanca y el Bajío, Juan Diego Razo describe cuán enriquecedor sería para él el trato con el humanista oriundo de su tierra:

Recién casado, hacia 1972, y con dos hijos que nacieron de mi primera esposa Carlota Botey, el departamento que habitábamos en la calle de Dolores, en el centro de la ciudad de México quedaba a no más de siete cuadras del espacioso y muy bien arreglado departamento que en el número 8 de la calle de Bolívar (edificio Santa Clara, [de] estilo florentino), también del centro citadino, Pepe Rojas Garcidueñas rentaba y ocupaba con su esposa, Margarita Mendoza López, mujer de méritos intelectuales reconocidos, admirada y querida en los círculos de escritores y artistas de la entonces ya algo grandota pero aún segura y tranquila metrópoli mexicana. Como matrimonio bien fincado en mutuo respeto y seguramente en un gran amor, cultivaban Pepe y Margarita la notoriamente bella y noble costumbre de recibir ahí, los martes de 19 a 23 horas (horario estricto) a amigos escritores y artistas, compañeros y alumnos de la Universidad, periodistas e intelectuales y toda persona conocida o que deseara conocerlos acompañándolos en sus animadas y siempre ilustrativas tertulias [...] Se me abrió entonces una espléndida oportunidad de asistir, al menos una o dos veces cada mes [...] Conocí entonces a algunos de sus contertulios de llamativa personalidad, como Francisco Liguori, Armando Jiménez, Xavier Rojas, [...] María Rosa Palazón, Andrés Henestrosa, entre otros que no nombro para no alargar la lista y cometer pecados de olvido (Razo Oliva, 2012: 13).

Amén de las gustosas anécdotas que Juan Diego viviría con algunos de los asistentes a las tertulias —en particular narra en el texto referido algunas de las que pasó con el poeta, periodista y epigramista Francisco Liguori (1917-2003)—, el contacto con el anfitrión y con una de los asistentes, la musicóloga y literata gua-

najuatense Gloria Carmona González (1936-), sería decisivo, según él lo reconocía:

otra de las personalidades que conocí en tan inolvidables tertulias fue la maestra pianista y musicóloga Gloria Carmona [... a quien] pedí que hiciera una valoración de los aspectos estilísticos, músico-literarios, con que yo venía apreciando algunos de los corridos históricos que los humildes juglares apodados Los Hermanos Cadena (sólo conocidos en calles, cantinas, mercados y plazoletas de Salamanca) ya me habían permitido grabar en su ambiente de trabajo. Escuchó mis cintas en su casa y generosa me entregó sendos análisis de musicóloga experta del *Corrido de Ramón Ortiz* y del *Corrido de Juan García*, en hojas pautadas y con textos explicativos. Así, aunque me reconozco como apenas un folklorista formado a la troche y moche sobre la tradición músico-literaria del Bajío, de estos antecedentes que pude asimilar vía las tertulias de que hago memoria, con relativo aplomo y no poca audacia he llegado a escribir y publicar artículos, ensayos, fonogramas y hasta voluminosos libros donde presento y enaltezco como verdadero arte juglar esos y otros corridos de la tradición regional [...]. Cada vez que en mis textos he hecho mención a esto, registro el mérito que a la maestra Carmona y al erudito Rojas Garcidueñas les debe mi trabajo, como referentes claves o fuentes de consulta. Soy aventado y pretencioso, pero no plagiarío (Razo Oliva, 2012a: 16-17).

Coincidentemente con la muerte de Rojas Garcidueñas y a partir de su ingreso a la ENAP, desde inicios de la década de los ochenta Juan Diego Razo comienza a ordenar y a publicar el acervo de canciones populares de su región natal, el Bajío, que había empezado a reunir de manera formal ya desde finales de los años setenta: “A partir de 1978, [...] con orden e ideas a futuro inicié la recopilación con informantes más allá de las paredes de la casa familiar en Salamanca” (Razo Oliva, 2007: 6). Aún sin claridad sobre los alcances que dicha actividad podría tener, Juan Diego vislumbra muy pronto la posibilidad de realizar estudios acerca de los textos, a la vez que publicar éstos, así en impresos como en fonogramas.

Cabe señalar que, amén de provenir de un entorno familiar rural donde la tradición oral tenía un papel decisivo en la vida cotidiana,² desde su juventud Razo Oliva disfrutaba de la música. Luego de radicarse en la ciudad de México, a fines de los años sesenta y durante la década de los setenta, vivió los tiempos del auge de las canciones latinoamericanas folclóricas y de protesta, y en conjunto con amigos suyos que cultivaban las artes plásticas y el canto —entre quienes se encontraban Cornelio García, José de Santiago y Federico Ávila—, realizaban reuniones de guitarra, donde, además de cantar y beber uno que otro tequila, el joven Juan Diego llegó a realizar grabaciones de las zambas y cuecas, y de las viejas canciones mexicanas, de los sones y de los corridos que hacían las delicias de aquellos amigos, “cuando en la chorcha nos amanecía y a nadie nada le dolía”, como él lo recordaba.³

Su gusto por la música iba parejo con su espíritu recopilador, según lo señalara él mismo con ánimo de autocrítica:

Cuando inicié la recolección más sistemática, ya eran populares y baratos los equipos de registro y reproducción de sonido, como las caseteras. De modo que las muestras capturadas con este medio (después con una grabadora de carrete, alemana), aunque algunas tienen deficiente calidad técnica-auditiva (por no ser profesional ni de la música ni de la audio-electrónica), constituyen cierto valor como documentos de registro, de salvamento para estudio de un

² Como él mismo lo recordaría, su “niñez y adolescencia y primeros años de mi juventud [transcurrieron] en la casa paterna salamantina, en un ranchito y luego en la ciudad; siempre estuve en contacto con eso que llaman la fuente oral, viva, de la historia y las tradiciones del centro del Bajío. Casi cotidianamente escuchaba lo que platicaban mis padres, tíos y otros parientes, amigos, conocidos y visitantes que a granel o en grupos con aquellos concurrían y discurrían echando mano a sus vivencias pasadas y recién pasadas, todo de memoria, en algunos de ellos muy despejada, como era la de mi padre” (Razo Oliva, 2007: 21n.).

³ Así tituló Razo Oliva un disco que editaría al final de su vida para hacerlo circular entre sus amigos, donde reúne grabaciones de 23 de aquellas canciones; además de los mencionados, cantan A. Ceballos, Francisco Ávila y el propio Juan Diego quien hace segunda voz en “Margarita, Margarita”.

repertorio regional que acaso nadie, nunca, hubiese ido a compilar, ni con la técnica que usé ni con ninguna otra.

Así, aunque son producto de un trabajo imperfecto, mis cintas, cassetes y apuntes no he querido ni quiero tirarlos a la basura (Razo Oliva, 2010: 3-4).

La recopilación que Razo emprendiera desde su juventud comenzó a rendir frutos, pues, a comienzos de la década de los años ochenta; probablemente, el primer trabajo que publicaría sobre el tema fue, justamente, un estudio panorámico sobre el género del corrido en la región abajeña, que con el título de “El corrido histórico regional de Guanajuato” aparecería en el volumen *Guanajuato. Cerros y bajíos testigos de la historia*, libro monográfico destinado a lectura en planteles escolares de educación básica y secundaria (México: SEP, 1982). Al año siguiente, publicaría dos obras que resultan de gran importancia para el estudio de la tradición corridera del Bajío — hoy, por desgracia, agotadas ambas —. Se trata del libro *Rebeldes populares del Bajío (hazañas, tragedias y corridos, 1910-1927)*, en el cual, en sus propias palabras, reseñaba “los sucesos [...] en que participaron muy destacadamente Valentín Mancera, [...] Carlos Coronado, [...] los conjurados maderistas de la cantina El Limón, [...] y Benito Canales, Refugio Aguilar, Juan Torres y otros anarco-agraristas del suroeste de Guanajuato” (Razo Oliva, 1983a: 9-10).

Sobre este libro se expresaría más de veinte años después, para resaltar sus características fundamentales, y para declarar cómo la experiencia de redacción del mismo influiría en sus hábitos de recopilación:

Con parte del material que a partir de entonces comencé a reunir con cierto orden en apuntes al vuelo o grabaciones en cassetes, escribí el primer texto, *Rebeldes populares del Bajío (hazañas, tragedias y corridos, 1910-1927)* [...] que a mí mismo me sorprendió ya publicado por su coherencia como conjunto de informes testimoniales acerca de hechos y personajes de la microhistoria del entorno salmantino en tiempo de la Revolución y años precursores. Organicé luego un poco mejor mi sistema de recolección, a fin de que al menos en cuanto a ejemplos de corridos y versos testimoniales,

ninguno que me saliera al paso quedase sin registro, o en un apunte o en una grabación (Razo Oliva, 2007: 22n.).

La otra publicación importante de ese año es el primer fonograma de una serie que llegaría a editar a lo largo de su vida. En el título de éste forjaría una hermosa metáfora que habría de emplear luego en una recopilación de cuatro estudios publicada en 1987: se trata del álbum con dos discos de larga duración titulado *Testimonios del viento*; en el folleto que acompaña al fonograma, Razo Oliva incluye el artículo “El corrido histórico del Bajío guanajuatense”. Sobre el contenido de este álbum, el estudioso señala: “la presente selección [consta] de 16 corridos históricos abajeños, la mayoría inéditos, que he podido recolectar en grabaciones de campo entre 1978 y 1982” (Razo Oliva, 1983b: 4).

Aquel fonograma, aparecido con el sello de Discos Tlalli, lleva la impronta de quien se puede considerar otro importante maestro y a la postre colega de Juan Diego Razo: el antropólogo y etnomusicólogo Gabriel Moedano Navarro (1939-2005) — quien fuera asistente del importante folclorista mexicano Vicente T. Mendoza (1894-1964) —, quien realizó importantes investigaciones sobre el corrido afromestizo mexicano y sobre las danzas de concheros. El folleto del referido fonograma lleva una “Presentación” de la autoría de Gabriel Moedano, a quien Razo Oliva considerara “amigo mío, muy querido, y mi maestro en varios temas de cultura popular abajeña” (2012b: 22).

Moedano sería jefe del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares de la Secretaría de Educación Pública en el sexenio del presidente Luis Echeverría Álvarez (1970-1976); en dicha dependencia publicaría un *Boletín* en el que se darían a conocer importantes trabajos de etnología y folclor (1975-1977). Luego, ya como investigador de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Moedano colaboraría en varios fonogramas de la prestigiosa serie Testimonio Musical de México, tales como: *Música de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca* (núm. 21), *Soy el negro de la costa. Música y poesía afromestiza de la Costa Chica* (núm. 33) y *Atención pongan, señores... El corrido afromexica-*

no de la Costa Chica (núm. 38), en cuya presentación, realizada el 30 de noviembre de 2001, Juan Diego Razo haría comentarios.

De manera póstuma, y dedicado a su memoria, con grabaciones de Moedano Navarro, se realizaría el fonograma *Buenas noches, Cruz bendita... Música ritual del Bajío* (2012b), en cuyo extenso folleto Juan Diego Razo Oliva publicaría el interesante estudio “El Cerro de Culiacán en el Bajío guanajuatense. Ritual sincrético de una mesa de concheros (dos grabaciones de campo de Gabriel Moedano Navarro)”, en el que el folclorista realiza un profundo análisis sobre el ritual de la velación en el referido cerro guanajuatense.

Regresando a las colecciones realizadas por Razo Oliva, hay que decir que este tipo de publicaciones, con el texto de las canciones seguidas de un estudio y en ocasiones del registro fonográfico, se pueden considerar una constante en su labor; más allá de la fidelidad de los registros aquellos que Juan Diego *no quiso tirar a la basura*, la vastedad y singularidad de los mismos otorga a su archivo sonoro un valor testimonial fuera de serie. En cuanto a los corridos, destacan las recopilaciones *Cantares y corridos campesinos del Bajío* (1988) y *Presencia del zapatismo en El Bajío. Corridos testimoniales de Benito Canales a Gervasio Mendoza (1910-1929)*, cassette con ocho ejemplos musicales que acompañaba al libro *De Benito Canales a Gervasio Mendoza. Presencia del zapatismo en el Bajío de 1910 a 1929*, publicado en 1991 por la Confederación Nacional Campesina. En este volumen, centrado en las figuras de Benito Canales, Gervasio Mendoza y Cándido Navarro, el autor destaca el valor del corrido como documento histórico, y en apego a este postulado, él mismo habría de echar mano en su obra de estos cantos populares para ahondar en los personajes y los hechos de la historia abajeña:

como fuente documental (no única ni principal, pero sí preferenciada para trazar las respectivas semblanzas históricas de estos tres personajes, y de otros que participaron en los hechos aquí narrados), he empleado una pequeña muestra de once corridos, de corte netamente testimonial. Fueron seleccionados de la y muy

numerosa colección de cantos de este género épico-narrativo con los cuales, como cronista local, desde que comencé a apuntarlos, he pretendido no suplir sino enriquecer y complementar los escasos y deficientes archivos e informes que poseemos sobre la microhistoria abajeña, en particular la que corresponde al porfiriato, la Revolución y la Posrevolución (Razo Oliva, 1991: 15).

Como él mismo lo señalara más de una vez, los testimonios que fue procurando y reuniendo a lo largo de su vida le permitirían hacer acopio de un amplio repertorio de cantos abajeños, un conjunto cuya extensión y variedad, según sentía, llegarían a rebasarlo:

Justamente me aconteció que motivado por la curiosidad y un impulso de coleccionista, intentando realizar un rescate en este campo del folclor regional que ningún especialista atendía hace 30 años, tomé por mi cuenta y riesgo el asunto de los corridos y las canciones que por dondequiera y desde la infancia oía cantar y comentar con peculiar manera a trovadores y gente de la región donde nací y pasé mi niñez y juventud. Y me propuse realizar el mayor y mejor acopio posible, sin reparar en las eventuales complicaciones. Hasta que de repente me encontré abrumado por la inmensa cantidad de ejemplos de estos géneros que logré reunir en grabaciones de campo, copias de fonogramas y de impresos, apuntes tomados al vuelo, etcétera [...] se acumularon en folders, cintas y cassetes que de repente ya casi no supe ni dónde ni cómo guardar, sintiéndome además obviamente limitado en conceptos o esquemas analíticos para su tratamiento (Razo Oliva, 2006: 12-13).

A principios de la década de los noventa, luego de más de diez años de recopilación y de haber publicado ya tres libros y varios artículos sobre el corrido, las perspectivas de Juan Diego Razo sobre las posibilidades de su labor como folclorista se enriquecerían gracias a su asistencia a los

Congresos Internacionales del Corrido, [que fueron realizados] en cinco sedes sucesivas: en la Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey (1992); luego en la Universidad de Texas, Austin

(1996); después en la Universidad de California, Los Ángeles, UCLA (1998); posteriormente, en el Museo Nacional de Culturas Populares, Coyoacán, D.F. (2000); y [...] en la Universidad Autónoma de Sinaloa, UAS, Culiacán (2003) (Razo Oliva, 2010: 1).

En estos congresos Razo Oliva conocería al estudioso mexicano-estadounidense Guillermo E. Hernández (1940-2006), en quien encontraría

una voluntad entusiasta, animadora y de vanguardia en este renovado interés por llevar adelante dichos congresos [...] Hasta el último día de su fructífera vida – dicho esto literalmente – dedicó gran parte de sus energías y su tiempo a fomentarlos y darles continuidad, con la idea de que han sido y deben seguir siendo un marco adecuado – no el único pero sí relevante – para estimular el conocimiento cada vez más profundo, riguroso y con variados enfoques sobre dicho campo del folclor nacional, de enorme importancia entre las muchas y muy bellas formaciones culturales del pueblo mexicano del que Guillermo se sentía hijo orgulloso aunque sin renegar de su ciudadanía estadounidense (Razo Oliva, 2010: 1).

En el primero de estos congresos, llevado a cabo en Monterrey en 1992, Juan Diego Razo presentaría una ponencia que, con un título análogo al de un trabajo suyo anterior, “Corridos históricos del Bajío guanajuatense, 1847 a 1990”, continuaba la línea de investigación del devenir de los acontecimientos locales que en los corridos aparece representado, con valor de verdad para la comunidad que los canta y los escucha. Así evocaba en su ponencia esta dimensión fundamental para su propia concepción del género:

desde un principio y aún hoy, me propuse centrar mi atención y lo mejor de mis esfuerzos de que soy capaz, antes que todo en el contenido informativo o mensaje más o menos factual de los cantos y versos que determiné reunir, debido a que, desde cuando aún siendo niño rural escuché los primeros ejemplos del género, específicamente, los que narraban sucesos de mi pueblo, los oí convencido de que merecían ser atendidos como verídicas y muy sentidas descripciones de hechos reales que habían conmovido

profundamente la vida lugareña [...] Varias veces constaté ahí mismo, en las concretas condiciones del grupo que oíamos embebidos las narraciones trovadas, que nunca faltaba el viejo o vieja de clara memoria y hablar vivaracho que ratificaba o rectificaba, como testigo de ojo o de oreja, los datos vertidos en el canto, agregaba alguno más y enriquecía las implicaciones de las circunstancias en que aquella historia había tenido lugar. De manera que desde siempre conté con lo que ahora sé que se denominan “texto” y “contexto”, elementos tan esenciales cuando se desea entender y comprender una historia transmitida (Razo Oliva, 1997: 12-13).

En este artículo establece además su definición de los “corridos épico-históricos”, que “narran o describen hechos y asuntos netamente factuales, es decir, que en efecto sucedieron en circunstancias estrictamente concretas y reales” (Razo Oliva, 1997: 14). Asimismo, propone una “periodización de la historia nacional para contextualizar la historia del Bajío y sus corridos” en nueve periodos. Esta clasificación sería reformulada y finalmente dividida en diez periodos para la organización de su obra magna *Corridos históricos de la tradición del Bajío* (2010); tal como hace en ésta, finalmente en su artículo ubica una serie de ciclos corridísticos correspondientes a cada periodo (Razo Oliva, 1997: 14-15; 18-23).

Razo Oliva emprende un primer acercamiento de conjunto a su esquema organizativo en el volumen *Corridos históricos de la tradición del Bajío. La gesta de los primeros insurgentes: 1817-1817 y los embriones del género* (2007), donde presenta 47 ejemplos de “letras y tonadas que brotaron naturalmente del impulso expresivo y la intención testimonial de trovadores populares comprometidos con la causa de la independencia nacional” (Razo Oliva, 2007: 10).

Su obra cumbre, que de algún modo representa la concreción de sus concepciones sobre el género y de su labor de investigador de campo, es *Corridos históricos de la tradición del Bajío. El otro bicentenario: desde la gesta histórica del Cura Hidalgo hasta la democracia de saliva de Vicente Fox*. A la luz de lo aquí expuesto, se puede decir que se trata del fruto de muchos años de esfuerzo y acopio

de experiencias, lecturas, grabaciones y estudios que darían como resultado, a comienzos de 2008, el original de lo que él llamaría coloquialmente “un auténtico mamotreto que no imagino siquiera que alguien en México pudiera lanzarse a publicarlo”.

Por fortuna, ese *alguien* estaba y está en Morelia; se trata de José Mendoza Lara y su esposa, Laura Solís, quienes al frente de su editorial, Jitanjáfora, emprenderían la tarea de publicar en los dos volúmenes aparecidos en 2010 (con un total de 1355 apretadas páginas en tamaño carta) esta magna recopilación e investigación del que es, en la definición de Razo Oliva, “el género paradigmático del folclor literario épico-lírico-narrativo que trovan los habitantes de esta nación” (Razo Oliva, 2010: 6); de tal manera, se encuentra en esta colección ante todo una sensibilidad popular respecto de los hechos y personajes históricos de los dos siglos que abarcan el devenir del México independiente.

A lo largo de más de medio millar de textos del género, el compilador busca mostrar tanto la filiación regional de una buena cantidad de ellos, como su carácter de documentos históricos de la tradición oral. El corrido queda enmarcado así como un auténtico instrumento literario y musical que ha sido a la vez un testimonio popular tanto del *corridero* como de su público, hoy en día ampliamente extendido, pues no es ya sólo el auditorio que en un aquí y ahora puede escuchar directamente al cantor, sino, sobre todo, el de los escuchas de los fonogramas.

La publicación coincidió, de manera intencional, con la conmemoración de los doscientos años del estallido de la guerra de Independencia, como resultado de muchas voces, ecos y caracteres de imprenta vertidos en sucesivas gestas de grandes y pequeñas dimensiones, propiamente, en la fragua de la épica popular. Al considerar el esfuerzo de recopilación del autor a la luz del momento histórico en que apareciera, el del bicentenario de la Independencia y del centenario de la Revolución, se distingue cómo Razo Oliva procura, como en toda su obra, que prevalezca la sensibilidad popular acerca de la historia por encima de la versión oficial, o, incluso de la del especialista, acaso pensando en el gran público al que su libro accedería, y que, en su opinión,

habría de encontrar en los corridos un sonoro venero de su propia sensibilidad, vertida en este género, centenaria creación y herencia de nuestra literatura popular.

Así, con un criterio que apunta más hacia la estética y la función social que hacia las caracterizaciones formales, Juan Diego Razo Oliva presenta en esta colección su visión del género al cual consagraría muchas líneas a lo largo de cerca de treinta años:

Ni la forma y menos el nombre, según se ve, son factores que imponen determinadamente al género tal rejuvenecer de su vigencia y popularidad; es la función social y el fondo de ideas y valores significativos (significativos en el contexto del hoy y el aquí históricos) lo que determina el impulso del verdadero juglar a cantar y expresar lo que la colectividad requiere imbuir en su mente y en su corazón para no ver enajenadas ni sus raíces socio-históricas ni sus manifestaciones artísticas de identidad, menos aún sus esperanzas en un México descolonizado, libre y democrático (Razo Oliva, 2010: 18).

En el valioso estudio introductorio del libro, Juan Diego Razo ensaya una caracterización socio-literaria del género estudiado, resaltando su fuerte carácter identitario, su tradición como instrumento cultural de resistencia, que refleja no sólo acciones heroicas, sino, sobre todo, el sentir de comunidades y grupos marginados, cuyos compositores y cantores han expresado en verso “la historia combativa de la tradición madre originaria que aún pervive en la voz del viento, trovando conflictos, reproches rabiosos o irónicos, desacuerdos y discrepancias” (Razo Oliva, 2010: 18).

Con la mira centrada en lo que llamara “el Gran Bajío”, Razo Oliva describe cómo esta región, por él considerada como fértil sementera del mestizaje que caracteriza al país y, por supuesto, cuna de la guerra de Independencia, va a presentar desde la época colonial un vasto panorama cultural que guarda correspondencia con su riqueza natural, agrícola, ganadera y minera, que convocaría gente de muchas regiones del virreinato, de variado origen étnico y de diverso caudal y linaje, que en su momento se

convertiría asimismo en el origen de muchas empresas de poblamiento lanzadas hacia otras regiones:

Las actividades mercantiles altamente lucrativas, *leitmotiv* del proceso colonizador, alcanzaron gran fuerza expansiva y dieron a la economía abajeña en cierto momento el carácter de submetrópoli colonial interna, vigorosa para impulsar y a la vez hacer dependiente el desarrollo en el dilatado Norte y en varios puertos tanto del Pacífico occidental como del Golfo de México norteño. De hecho, por ejemplo, las grandes empresas colonizadoras de Chihuahua y Nuevo México, de las Californias, Sonora y otros territorios por la costa del Pacífico, y de Nuevo Santander por la del Golfo, se organizaron con gente, dinero y otros recursos del Bajío. Sus formas culturales iban aunadas con la gente de aquellas avanzadas, y, cada que hubo retorno, regresaban de algún modo enriquecidas y cambiadas aunque fuese sólo por experiencias ante los paisajes recorridos en cada viaje (Razo Oliva, 2010: 23).

Razo Oliva aquilata ese vasto crisol, y lo presenta en su obra en términos de los cantos populares que ahí se han forjado y que por distintos medios se han proyectado por vastas regiones de nuestro país y — por qué no decirlo — del mundo hispánico. Así, su recopilación parte de los archivos inquisitoriales de la Colonia y llega hasta las *poesías* y *valonas* del trovador Guillermo Velázquez (1948-), pasando por los testimonios poéticos de la Independencia y, por supuesto, por las canciones rancheras de José Alfredo Jiménez (1926-1973). El folclorista muestra con este panorama que en el Bajío se encuentra una sensibilidad musical y poética de innegable raíz tradicional, cuya impronta se ha dejado sentir en el gusto de los mexicanos, forjando en un proceso centenario lo que podemos llamar el estilo tradicional del corrido y de otros géneros de canción popular.

La colección está abocada a los corridos abajeños de tema patriótico, llamados por el compilador *cantares de gesta del pueblo mexicano*, toda vez que, bajo moldes hispánicos y con innegables influencias tanto de los pueblos indígenas de nuestro país como de los africanos y asiáticos llegados durante la Colonia, a partir de la lucha revolucionaria de 1810 los simpatizantes de la causa independentista deberían dar cuenta del sentimiento de emanci-

pación que la iba insuflando, y esta actividad poética se iría fortaleciendo a lo largo del siglo XIX, con los puntos de vista de unos y otros bandos, para conformar, al cabo de casi dos siglos, el género del corrido —que, por supuesto, tuvo un momento cumbre durante la Revolución de 1910 y en los años posteriores a esta—.

Como lo he señalado, Razo organiza el material cronológicamente en diez periodos históricos (antecedidos por una nota introductoria), agrupados en ciclos referidos a héroes, a bandos o a sucesos característicos de cada periodo. Siguiendo dicha organización, el lector puede ubicar los textos en su propio momento, conocer el título o la designación de la nomenclatura popular con que fueron conocidos, y tener noticias sobre el contexto histórico referido, así como datos que sobre el texto han vertido otros especialistas. Con toda esta información correspondiente a cada uno de los 527 cantos incluidos —algunos, con variantes—, que va antecedida por el amplio estudio en el que el compilador da cuenta de su visión histórica y estética del género, la colección tuvo que dividirse en dos tomos: el inicial incluye el estudio preliminar y los cuatro primeros periodos; en el segundo aparecen los últimos seis, así como los índices general y por ciclo, la bibliografía y las fuentes del corpus. Hay que agregar a este vasto cuerpo textual la inclusión de alrededor de trescientas cincuenta imágenes seleccionadas por el propio autor.

Tanto por la organización de la obra, como por el acercamiento que el autor realiza de cada texto, la colección representa el fruto de la visión y las reflexiones de Razo Oliva en torno al género y a diversos textos en particular. El estudio introductorio (de 91 páginas) representa una detallada presentación de la obra, en el que el folclorista expone alegóricamente su visión de la región abajeña como una comarca fundamental en lo que toca al mestizaje en la cultura mexicana y a la insurgencia contra la corona española, lo que, desde su punto de vista, se trasluce en la conformación del cancionero regional:

El Gran Bajío de inicios del siglo XIX fue el ámbito donde históricamente se perfiló la formación híbrida integradora de culturas nativas precortesianas y culturas europeas — dicho en general, sin distingos —, y constituyó la matriz cultural mestiza de la cual tomó nutrientes la placenta donde vino envuelto el nuevo producto. Si el parto resultó violentado por urgencias del conflicto que en hora buena se le ocurrió hacer estallar al cura inconforme de Dolores, el domingo 15 de septiembre de 1810, eso es el otro problema del cual dieron cuenta precisamente los cantos y versos que atestiguaron la gesta echada a caminar (Razo Oliva, 2010: 47).

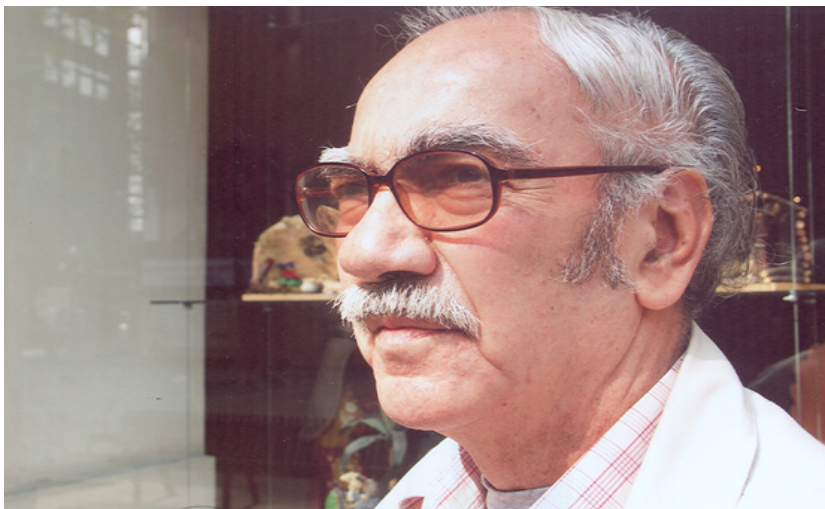
Asimismo, plantea un estado de la cuestión sobre el estudio del género del corrido mexicano, para llegar a su propia concepción incluyente de los cantares de gesta del pueblo mexicano — a la cual me he referido ya —, y a exponer la periodización que sirve de base para la organización de los textos. El diseño editorial y la disposición de las imágenes supone un esfuerzo considerable, considerando además que la edición se hizo contra reloj para que apareciera durante el año 2010, en ocasión del bicentenario de la Independencia y del centenario del estallido de la Revolución mexicana.

Palabras finales

No quisiera terminar estas breves líneas sin señalar que la visión humanista, comprometida y poliédrica que Juan Diego Razo Oliva tuvo hacia el corrido guardó correspondencia con su actuación en la vida. Supo adaptarse al ambiente ciudadano y universitario, alcanzando notoriedad y reconocimiento por su trabajo, pero siempre llevó consigo el orgullo por su origen abajeño, que trajo en el interés por el estudio de Salamanca y su región. Fue un hombre dotado de gran generosidad, en particular con los jóvenes estudiosos; siempre tenía el tiempo y la disposición para conversar con un buen café o con un tequila de por medio, y siempre pagaba la cuenta. Esto habla no sólo de su desprendimiento, sino, sobre todo, de su sensibilidad, de la capacidad maravillosa para estar y vivir intensamente cada momento.

En relación con su labor investigativa, resulta claro que el foco de su labor estuvo en la región del Bajío, la que supo apreciar con la óptica del economista y del cronista que fue, pero que se encaminó con el tiempo al estudio de la épica popular, terreno en el que su contacto temprano con la tradición oral, así como su sensibilidad y tacto para intimar con los cantores populares se sumarían a su visión de conjunto y a su amplia y variada cultura para perfilar, en el lapso de poco más de tres décadas, una obra folclorística singular y profunda, que hoy por hoy resulta fundamental para el conocimiento del corrido mexicano —incluyo al final una lista de las publicaciones que dedicó al género del corrido, así de las que he consultado directamente, como otras que él consigna en su *curriculum vitae*—.

Razo Oliva fue siempre muy respetuoso con sus informantes; procuró el registro de sus datos, y cada vez que pudo mantuvo trato con ellos. Pagaba por su ejecución a los cantantes callejeros con los que trabajó, y hasta donde pudo, organizó y publicó el resultado de sus recopilaciones. En este sentido, vale la pena destacar el amplísimo corpus de cantos y manifestaciones de literatura oral que recopiló en los campamentos que se establecieron en el Centro Histórico y en la avenida Reforma de la Ciudad de México luego del fraude electoral del año 2006, y que se quedó inédito contra la voluntad de Juan Diego, quien murió por una afección cardíaca el 6 de octubre de 2014, luego de una larga y fructífera vida familiar, de docencia e investigación.



Bibliografía citada

- RAZO OLIVA, Juan Diego, s/f. "Currículum vitae". Archivo inédito en Word realizado por el autor, que incluye varias versiones de su hoja de vida; la que parece ser la más reciente está actualizada al 28 de enero de 2011.
- _____, 1982. "El corrido histórico regional de Guanajuato". En *Guanajuato. Cerros y bajíos testigos de la historia*. México: Secretaría de Educación Pública.
- _____, 1983a. *Rebeldes populares del Bajío (hazañas, tragedias y corridos, 1910-1927)*. México: Katún. (Serie Historia Regional, 4).
- _____, 1983b. "El corrido histórico del Bajío guanajuatense". En *Testimonios del viento* (álbum con dos discos LP), presentación de Gabriel Moedano Navarro. México: Tlalli.
- _____, 1988. *Cantares y corridos campesinos del Bajío*. Disco LP. México: Confederación Nacional Campesina / Tlalli.
- _____, 1991. *Presencia del zapatismo en El Bajío. Corridos testimoniales de Benito Canales a Gervasio Mendoza (1910-1929)*, cassette con ocho ejemplos musicales que acompañaba al libro *De Benito Canales a Gervasio Mendoza. Presencia del zapatismo en el Bajío de 1910 a 1929*. México: Confederación Nacional Campesina. (Precursores del Agrarismo, 5).
- _____, 1997. "Corridos históricos del Bajío guanajuatense, 1847 a 1990". En *Más allá del corrido. Memorias del I Congreso Internacional del Corrido*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León / Consejo Cultural de Nuevo León, 11-30.
- _____ (ed.), 2006. *¡Qué payasos! Tradiciones juglarescas en el Bajío*. Morelia: Jitanjáfora / Red Utopía.
- _____, 2007. *Informantes orales del corridero y cancionero tradicional en el Bajío guanajuatense. Reconocimiento a su papel básico antes que la globalización borre su memoria*. Salamanca: Guananao.

- _____, 2010. *Corridos históricos de la tradición del Bajío. El otro Bicentenario. Desde la gesta heroica del Cura Hidalgo hasta la democracia de saliva de Vicente Fox*, 2 vols. Morelia: Jitanjáfora.
- _____, 2012a. "Temas de Salamanca y el Bajío en textos del amigo y paisano José Rojas Garcidueñas". *Nuestra Tierra. Salamanca, Historia y Cultura I-2*: 10-26.
- _____, 2012b. "El Cerro de Culiacán en el Bajío guanajuatense. Ritual sincrético de una mesa de concheros (dos grabaciones de campo de Gabriel Moedano Navarro)". En *Buenas noches, Cruz bendita... Música ritual del Bajío*. Disco compacto con libro adjunto. México: INAH, 21-53. (Testimonio Musical de México, 56).

Otros estudios de Razo Oliva sobre el corrido.

- RAZO OLIVA, Juan Diego, 1986. "Historias de cristeros y agraristas en Guanajuato... y ahí les van dos corridos". *Pretextos I-7*.
- _____, 1992. "Yo soy Pancho Narciso, el miedo no lo conozco". *Tiempos. Boletín del Archivo Histórico Municipal de León, Gto.* 8.
- _____, 1993. "El corrido Carabina 30-30: del Bajío y de otros rumbos". *Tiempos. Boletín del Archivo Histórico Municipal de León, Gto.* 15.
- _____, 1996. "¿El último cristero de Guanajuato? Corrido del libertador Emiliano Infante". *Tiempos. Boletín del Archivo Histórico Municipal de León, Gto.* 34.
- _____, 1996. "La poética que canta al héroe popular. Persecución y muerte de Guadalupe Rayos". *Tiempos. Boletín del Archivo Histórico Municipal de León, Gto.* 37.
- _____, 1997. "El corrido panegírico de la viuda resucitada. Lirismo popular narrativo entre romance, valona y corrido". *Aztlán. A Journal of Chicano Studies (Special Issue: El Corrido)*, XXII-I: 9-26.
- _____, 1997. "Un corrido y dos valonas en recuerdo del padre Jarauta". *Tiempos. Boletín del Archivo Histórico Municipal de León, Gto.* 39.

- _____, 1998. "Camino de Guanajuato. Una elegía del juglar José Alfredo Jiménez por su hermano muerto". *Tiempos. Boletín del Archivo Histórico Municipal de León, Gto.* 46.
- _____, 2000. "Corriendo y volando voy... Corridos para la historia del ferrocarril en el Bajío". *Tiempos. Boletín del Archivo Histórico Municipal de León, Gto.* 56.
- _____, 2002. "Las mujeres de mi general: corridos de la Costa Chica y del Bajío". *Revista de Literaturas Populares* II-2: 82-108.
- _____, 2002. "Cantares de fiera belleza". *Corridos de la Revolución* [1975], ed. Irene Vázquez Valle y José de Santiago Silva. Disco compacto. México: Conaculta / INAH / Discos Pentagrama. (Testimonio Musical de México, 16).
- _____, 2005. "Una antigua canción salmantina entre los antecedentes del Himno Patrio y el Corrido Popular". *La Bemba Literata* 3 (Salamanca, Gto.).
- _____, 2007. *Corridos históricos de la tradición del Bajío. La gesta de los primeros insurgentes: 1810-1817 y los embriones del género*. Morelia: Colectivo Artístico Morelia / Morevalladolid. (La Tanda, 6).

Alfredo López Austin y Luis Millones. *Los mitos y sus tiempos. Creencias y narraciones de Mesoamérica y los Andes*. Perú: Ceques Editores, 2016; 263 pp.

Alfredo López Austin y Luis Millones. *Los mitos y sus tiempos. Creencias y narraciones de Mesoamérica y los Andes*. México: Era, 2015; 399 pp.

El pensamiento mítico acompaña a la humanidad desde hace mucho tiempo, lo ha hecho en distintos momentos de la historia y en las más diversas geografías. No sólo fue importante en el pasado, en la actualidad todavía da fundamento a las concepciones de muchos seres humanos alrededor del mundo. Esta aseveración es uno de los primeros planteamientos formulados por Alfredo López Austin y Luis Millones en *Los mitos y sus tiempos. Creencias y narraciones de Mesoamérica y los Andes*, como una manera de responder a una pregunta que se plantea desde el inicio: ¿por qué el estudio del mito? La respuesta, o parte de ella, sería: porque es vigente... sigue vivo.

Ambos autores han trabajado en años recientes en la elaboración y edición de obras concernientes a diversos aspectos de las culturas indígenas de Mesoamérica y los Andes Centrales; nos referimos, por supuesto, a *Dioses del norte, dioses del sur. Religión y cosmovisión en Mesoamérica y los Andes* (2008), *Fauna fantástica de Mesoamérica y los Andes* (2013) y *Cuernos y colas. Reflexiones en torno al demonio en los Andes y Mesoamérica* (2013). Con los *Mitos y sus tiempos* se suma un cuarto trabajo que abona a la promoción de los estudios comparativos entre ambas regiones, objetivo explícito que ha motivado a López Austin y Millones a llevar a cabo

estos proyectos. La organización de *Los mitos y sus tiempos* es similar a la de *Dioses del norte, dioses del sur*: primero una introducción o palabras previas redactadas por ambos autores en donde explican los pormenores del libro, en este caso, algunas consideraciones generales en torno al mito; posteriormente dos partes, una dedicada a Mesoamérica escrita por López Austin y otra a la región andina redactada por Millones. Es decir, cada uno explora el tema de la mitología en el ámbito del área cultural de la que es especialista; esto permite que el tratamiento de ambas partes sea independiente y, por ende, que cada autor imprima su propio estilo y organización a su respectiva sección. En este sentido, cabe señalar que son muy distintos en términos de su estructura interna e incluso en la extensión, dado que el texto de López Austin es de mayor amplitud.

En la presentación a dos voces, los autores señalan algunas generalidades del mito, quizá la más importante — además de la pervivencia ya señalada — es su papel como expresión metafórica de cosmovisiones y, por ende, su relevancia como “pieza imprescindible para la construcción de las culturas” (10). En este sentido dicen que “los mitos andinos y mesoamericanos forman parte de sistemas creados por las sociedades indígenas en la cotidianidad de su existencia; pertenecen a ordenaciones que permiten a los hombres enfrentarse a su entorno físico e interrelacionarse en el contexto social en que están inmersos” (10). En otras palabras, nos recuerdan el carácter normativo y articulador del mito, así como la recreación constante en la que se ve inmerso, particularmente en la oralidad y la expresión que la acompaña. Este último aspecto es destacado más adelante por López Austin, quien enfatiza en su prólogo el carácter vivencial del mito: contarlos, repetirlos, escucharlos, compartirlos y emocionarse ante ellos, dialogarlos incluso. Esta oralidad del mito es parte fundamental en su construcción como experiencia estética, la cual también forma parte de la persuasión que ejerce sobre quienes lo aceptan no sólo como un relato fascinante y seductor, sino como una “verdad antigua”.

Otra idea que subyace a lo largo del libro es la del relato mítico como algo cambiante y diverso, capaz de adecuarse y aceptar ajustes si es necesario. De esto son varios los ejemplos que podemos encontrar en la obra, sobre todo aquellos que muestran claras evidencias de incorporación en las tradiciones indígenas de elementos europeos, particularmente cristianos, presentes a partir de los procesos de conquista y evangelización.

Por otra parte, cabe destacar una “confesión” importante que hacen los autores, quienes se refieren al hedonismo como un común denominador presente en sus textos: “Penetramos en las aguas de la mitología indígena con el placer de sumergirnos en la belleza creativa de los pueblos constructores” (13). Esta expresión resulta clave, pues parece explicar la esencia misma de la obra. No se trata de un tratado de mitos o de mitología hecho para eruditos, no contiene una discusión teórica sobre el mito ni propone una estricta tipología y análisis; no son esos sus objetivos. Se trata de una obra dirigida al gran público —en donde caben los especialistas y los que no lo son— con la intención de adentrarlo en la cosmovisión de mesoamericanos y andinos por medio del disfrute de sus principales relatos míticos; en efecto, es una invitación al goce estético de estas mitologías. Como es de esperar, estos universos míticos se exponen con una serie de comentarios de López Austin y Millones que facilitan la comprensión de diversos contextos históricos, geográficos, semánticos y lingüísticos.

Alfredo López Austin titula su parte “Los brotes de la milpa: mitología mesoamericana”, la cual está dividida en doce secciones. Las primeras ocho están dedicadas a temas relativos a los orígenes, ya sea del sol, del mundo, del tiempo, de las distintas eras, de los hombres, del alimento, de los pueblos y de los animales; es decir, al establecimiento y orden de las cosas. De las últimas cuatro secciones, dos constituyen miradas a las mitologías de pueblos vivos, mazatecos y zoques, mientras que las últimas dos muestran casos en donde se hace patente la problemática relación entre mito e historia en las tradiciones indígenas del centro de México.

El modelo seguido por el autor en cada uno de los apartados es el mismo: primero ofrece una breve explicación del contexto del mito y posteriormente presenta el relato. Cabe señalar que todos los relatos son contados en la propia versión del autor, por supuesto apegándose a las fuentes por él consultadas y elegidas. No se trata, por lo tanto, de una compilación de mitos en su versión “original” —esta noción incluso pierde sentido cuando hablamos de mito—, sino de un esfuerzo de “traducción que pretende ser fiel y en lengua llana” (20). No obstante, quien quiera dirigirse a las fuentes primarias encontrará las referencias necesarias para llegar a ellas.

El trabajo de López Austin reúne algunos de los mitos más representativos del mundo mesoamericano y los presenta en nuevas versiones que tienen la cualidad de estar escritas en un lenguaje sencillo y con una narración fluida, en ocasiones con esclarecedoras anotaciones y comentarios. El conjunto de relatos ofrecido permite identificar temas fundamentales como la estructura del cosmos mesoamericano, el compromiso de reciprocidad entre hombres y dioses, la influencia de estos últimos en el tiempo y en el espacio, el devenir cíclico del tiempo, el origen y recorrido de los astros, las connotaciones sagradas del maíz, entre otros más. Estas narraciones míticas son retomadas de tradiciones de distintos pueblos mesoamericanos, algunas recogidas en el siglo XVI y otras por la etnografía moderna; con esto se ofrece una perspectiva de continuidad, aunque sin descartar los importantes cambios suscitados, particularmente por el cristianismo.

Por su parte, Luis Millones dio a su escrito el título de “Los Andes en la voz de sus mitos”. Divide este trabajo en dos partes, la primera dedicada al “Espacio mítico del mar” y la segunda al “Espacio mítico de la piedra”, cada una dividida a su vez en varios subapartados en los que se organiza la exposición de episodios míticos relativos a los dos ámbitos espaciales fundamentales para las culturas del antiguo Perú: el mar y, por ende, la costa, y las montañas de los Andes con sus lagos, cuevas y altas cumbres. A partir de estos dos ejes el autor desarrolla una exploración de varios tópicos: algunos personajes del panteón andino

— Con, Inti Taytacha, Vichama, Pachacamac, Viracocha, entre otros —; la dicotomía entre dioses de la costa y de la sierra, o dioses lunares y solares; las concepciones en torno al océano y algunos de sus componentes, tales como las islas, el lobo marino, la ballena o el *spondylus*. En la segunda parte, además, suma algunos aspectos referentes a los mitos oficiales de los incas, el origen de las familias reales o *panacas*, así como de los humanos en general o *runas*; los lugares de creación, entre los que destacan el lago Titicaca y Tiwanaku; así como la existencia de otros sitios sagrados como las *pacarinas*, los *apus* y las *huacas*, y ciertos árboles como el queñual y el algarrobo.

Millones nos presenta un ensayo en donde se tejen la geografía sagrada, los dioses, los animales, los humanos y su sociedad, todo en un estilo que oscila entre lo antropológico y lo historiográfico. A diferencia de López Austin, él prefiere llevarnos de manera textual a las fuentes, ponernos delante de las evidencias, a veces incluso de forma reiterada, como es el caso de los testimonios de los testigos del Taki Onqoy, mito y ritual mesiánicos acerca del resurgimiento de la hegemonía de las *huacas* sobre los españoles. Procede como un historiador que muestra las piezas que posee del rompecabezas, mientras que el estudioso mexicano prefiere actuar como un narrador ávido de recrearnos el mito en sus propias palabras.

Cabe señalar que ambas partes cuentan con sus respectivos glosarios y referencias bibliográficas, los cuales permiten al lector aclarar en cualquier momento un término o identificar las fuentes en donde están registrados los relatos. A propósito de las fuentes, cabe recalcar que ambos autores recurren tanto a documentaciones tempranas de siglo XVI, como a la etnografía moderna. También cabe destacar las ilustraciones que acompañan al texto, elaboradas por Renata Mayer para la sección andina y por el propio López Austin para la mesoamericana. Ambas dialogan con el texto y nos recuerdan la relevancia de la imagen como otro complemento del mito; además, sin pretender ser copias, nos traen a la memoria el rico corpus de la imaginería prehispánica e indígena, con lo cual parecen marcarnos una ruta futura que los autores exploran poco

en este texto, aunque se acercan a ella: el papel de lo visual en el mito.

La obra tiene todas las características para convertirse en un material de amplia difusión que sirva para divulgar y fomentar el conocimiento de los mitos indígenas de los Andes y Mesoamérica. Constituye una herramienta útil para los estudiantes de literatura, historia, antropología y otras disciplinas humanísticas y sociales, además de servir de apoyo al docente. Al respecto de su difusión, cabe mencionar que aparecieron dos ediciones, una para México (Editorial ERA) y otra para Perú (Editorial CEQUES).

Los autores son cautos respecto a la existencia de posibles relaciones y paralelismos entre las mitologías de Mesoamérica y los Andes, pese a que el lector puede llegar a encontrar interesantes similitudes, los autores parecieran mirarlas disimuladamente. Tanto Millones como López Austin deciden desarrollar, cada uno por su cuenta, un proyecto bien afianzado en sus respectivas áreas de estudio y miran poco a la parcela del vecino; a veces se antoja un diálogo más activo entre ambas partes. En el mejor de los casos, esas interpretaciones, esos puentes entre ambos mundos, acontecerán en la mente del lector, quien al terminar la lectura —el disfrute— tendrá no sólo importantes referencias de ambas mitologías, sino la posibilidad de seguir —si así lo decide y con apoyo en las orientaciones que dan los autores— su propio camino en la profundización del conocimiento de los mitos andinos y mesoamericanos. Es de celebrar este continuado esfuerzo de Alfredo López Austin y Luis Millones por provocar el estudio conjunto de ambas regiones.

FÉLIX ALEJANDRO LERMA RODRÍGUEZ
ENES, UNAM Morelia

Johannes Neurath. *La vida de las imágenes. Arte huichol*. México: Artes de México / Conaculta, 2013; 152 pp.

El mundo huichol es un mundo voraz. Los dioses son antropófagos y autófalos. Las personas, mientras caminan hacia un orden de luz, amenazan con destruir lo que van encontrando en su peregrinaje. Ancestros y dioses crean y destrozan lo creado, y los iniciados, al tiempo que convocan a las deidades para asegurar la vida, se protegen de que la vida propia no sea arrebatada por ellos. Al igual que las entidades de este universo turbulento, el arte que surge de él pone en peligro a quien lo mira — naturalmente, pues los grabados, pinturas y telares devienen ancestros y dioses —. Johannes Neurath, en su libro *La vida de las imágenes*, coloca la mirada en estas expresiones que, según el pueblo *wixarika* (como los huicholes se llaman a sí mismos), no deberían de ser miradas. Con sus ojos busca un pacto, una alianza, y a la vez se expone a los peligros de lo sagrado.

Cualquier texto, de forma implícita o evidente, traza su propia cartografía: va grabando en sus hojas los terrenos en los que fue gestado, los espacios, tiempos y circunstancias en los que se mueve. Construye su constelación: da voz a las voces con las que dialoga, con las que comparte y a las que se enfrenta. El libro de Neurath dibuja con fuerza el entorno que le dio origen y sentido. Se coloca, en primer término, como discurso enfrentado al indigenismo espiritualista, aquel que busca alimentarse del conocimiento “ancestral” que emerge de los soñados manantiales de Wirikuta. Responde, además, a la necesidad de replantear la noción de cosmogonía y de cuestionar lo que entendemos como tradición y aculturación. Problematisa las correspondencias e identidades que el estudio de cosmologías comparadas ha establecido entre culturas diferentes. Ante un mundo ávido de *algo*, de *algo* que cree encontrar en el universo *wixarika*, busca romper los estereotipos que lo arrastran aún más lejos de aquello que cree estar encontrando. Quiere liberar de la cárcel de sus propios prejuicios al mestizo o europeo ávido de peyote y experiencias

visionarias. No libera al huichol de estos prejuicios, pues, como se ve en el libro, el huichol no lo necesita.

La vida de las imágenes es un texto que, línea tras línea, continúa generando ideas nuevas. No redundante y no se detiene hasta que se le acaban las páginas. Puedo esbozar una lista de sus propuestas principales. La primera es la aplicación del concepto de “condensación ritual” para aproximarnos al arte huichol. Este es un término que refiere a la coexistencia de vínculos e intenciones rituales que se contradicen, e implica que la unidad de sentido mítico y ritual se construye de nociones paradójicas y perspectivas múltiples en tensión. Dicho punto de vista abre un nuevo universo, vastísimo, de modos de entender las imágenes creadas por los huicholes. Éstas se convierten en una condensación de fases distintas de procesos diferenciados, en puntos de máxima tensión entre perspectivas encontradas, en objetos ubicados entre el símbolo y el poder sagrado. Dentro de esta propuesta, Neurath atiende a la materialidad del objeto y no sólo a la forma de sus trazos: el hilo, el telar y la mujer que lo carga en su cintura, así como la chaquiras y la cera que la fija, adquieren un sentido cosmogónico. Se muestra que la materia es lo que permite las visiones fundadoras y la que soporta el peso anímico del dios. En el capítulo titulado “Entre la representación y la revelación”, el autor utiliza esta base teórica para tocar cada hilo del telar llamado *La visión de Tatutsi Xuweri Timaiweme*, realizado por José Benítez Sánchez. Nos permite distinguir cada color, cada textura y forma de la obra entendida como materia condensada. Nos sumerge en las aguas de una manera de interpretar que congela de sorpresa y que nos sabe completamente nueva.

La segunda propuesta es una perspectiva teórica que busca trascender el antagonismo entre la interpretación simbolista y la pragmática basada en la agentividad. La primera, identificada con los estudios de Lumholtz, busca significados y aborda ritos e imágenes en cuanto representación. La segunda, relacionada con las ideas de Preuss, los interpreta según su poder, los trata como la revelación misma de deidades y aborda su transmutación en elementos mágicos o sagrados. Es éste el conflicto entre mirar

el rito y sus objetos como signo o como presencia. La propuesta de Neurath, posibilitada por su sensibilidad frente a contradicciones y paradojas, es una crítica orientada al análisis de formas intermedias entre arte y encarnación, teatro y rito, y de las transiciones entre uno y otro extremo. Esta visión se sustenta en la comprobación de dos cosmovisiones diferenciadas en la cultura *wixarika* — rompe así con la idea de cosmovisión única, total y armónica —, y es también posibilitada por la observación de una postura crítica frente a la propia tradición de parte de los huicholes. Neurath se percata de que la identificación con el ritual, en la experiencia de sus participantes, nunca es completa y que esto permite la consideración simultánea de un objeto o una acción como símbolo y como revelación. Las imágenes, entonces, son entendidas por el autor como una dialéctica sin síntesis. Dentro de esta propuesta teórica, Neurath considera necesario crear un campo común que conjunte cosmogonía y estética, objeto y rito, arte y vida; con ello, realiza un tejido que unifica la forma de ver el mundo, las partes de una imagen y la pluralidad de sentidos que, sustentados en la cosmovisión, el objeto artístico puede contener. Junto con este punto de vista nacen nuevas líneas de investigación, como la relación entre mitología y orden político. Su propuesta es una “institución cero” que logra contener las dicotomías y paradojas que constituyen el mundo huichol, pero que el autor no agota con su libro: él corta ramas con machete y abre camino para quien quiera cruzarlo.

Su tercera propuesta es una respuesta al “paradigma de aculturación” con el que se mira a los pueblos indígenas, dentro del cual la pérdida de identidad y la asimilación es lo esperado. Discute con aquello que nos hace aproximarnos al mundo indígena desde la nostalgia. Neurath explica que la artesanía, con la que los huicholes han entrado a las lógicas del mercado y que parece una banalización de su religiosidad, es todo lo contrario a lo que aparenta: es una táctica subversiva de resistencia cultural, una táctica que, como dice Michel de Certeau, implica una agentividad del sujeto (el individuo no es un ente pasivo y completamente vulnerable) que se opone a la estrategia de la industria cultural.

El análisis de Neurath se centra en uno de estos objetos comerciales: la máscara. Con ella muestra que jícaras, telares, pinturas y esculturas son todas máscaras, máscaras de máscaras, que regresan al consumidor su propia imagen deformada. Los huicholes saben cómo son vistos por los mestizos, y a este mestizo lo disfrazan del mismo estereotipo que él creó. Lo revisten de sus fantasías. Con esta intensión realizan objetos paródicos que, al revelar ciertos aspectos de su tradición, la protegen. Esto llega aún más lejos: el objeto comercial es una alianza con personas que son una amenaza potencial, pero también es un escudo que protege a mestizos y huicholes por igual de la voracidad de los dioses y sus fuerzas destructivas. Neurath afirma que la entrada al mercado de “espiritualidad” no está en contraposición con la cosmogonía *wixarika* y que no hay negación entre imagen ritual y artesanía. El autor muestra a los huicholes como personas modernas que han resultado exitosas en su mediación con una cultura aglutinante, que tiende a borrar diferencias y que es casi tan devoradora como sus dioses. Lo anterior cuestiona la idea de tradición como una cosa antigua, cerrada, que se protege de los cambios del mundo y presenta la noción de una tradición táctica, que genera acuerdos y que se vivifica de sus movimientos.

Todo lo anterior lo lleva al esbozo de una estética huichola, basada en las tensiones y en los conflictos no resueltos. Una estética de la ruptura, en que la ruptura es tradición. Esto le permite comparar las expresiones *wixaritari* (plural) con el arte contemporáneo, pues ambos se sustentan en la misma grieta que nace de dos elementos: la visión autocrítica y la consciencia de que no existe una estructura psíquica fija. La unión entre campos de estudio que propone Neurath nos permite ver que estética — europea, ilustrada, indígena, huichola — es también mito y cosmogonía, y en última instancia, introspección.

Al hablar de culturas distintas a la propia, siempre emerge lo problemático del diálogo con la alteridad. El conflicto va flotando por las mareas del discurso. Por esta inquietud, que es el punto de unión de diversas empresas etnográficas y antropológicas, misma con la que yo leo estas propuestas, tiendo a buscar vasos

comunicantes, puntos de encuentro entre la voz y el mundo que pretende describir. Observar los hilos que unen a la teoría con su objeto de estudio nos permite percibir que la escisión entre el discurso y su materia nunca es definitiva. Podemos preguntarnos, lectores y autores, qué es lo que obtenemos en este encuentro con las sombras de lo otro, y buscar en qué sentido nos conmueve y de qué manera, si lo permitimos, nos puede transformar. En el caso de este texto, el tránsito entre realidades que describe como parte fundamental de la vida huichola es también lo que experimentamos como receptores. El libro es un viaje que nos lleva al terreno de los portales. El autor se asimila a una de las nociones que sostienen la cosmovisión *wixarika*: el multiperspectivismo o la *multiempatía* — término inaugurado en uno de los talleres que impartió en el Museo del Quai Branly, en París —. Su discurso va y viene entre propuestas teóricas y una emoción primaria, subterránea pero vibrante, que le permite ser sensible a formas distintas de crear sentido, conocimiento y vida. Transita entre distintos mundos imaginativos y cognoscitivos; dicha sensibilidad lo lleva a mantenerse abierto a su influencia y a verse conmovido por todos ellos.

De su viaje a la perspectiva huichola del orden y sentido de las cosas obtiene una visión de la inestabilidad de nuestra propia ontología. Ésta se vuelve constructo y movimiento. ¿Sobrevive? Tan sólo ocasionalmente. Ante el universo *wixarika*, el autor cuestiona también nuestra forma de entender el tiempo y la historia. La cosmovisión huichola, afirma Neurath, considera el conocimiento como algo transitorio y es la consciencia de su dinamismo lo que lleva al autor a proponer una crítica que, al centrarse en la imagen paradójica, se asume ella misma como múltiple y construida por fuerzas inestables en tensión.

Según el autor, arte y ritual huicholes se mueven entre la memoria y la creación del origen, entre una visión del pasado y la vivencia de la fundación primera. Los ritos nunca se repiten, siempre se realizan de nuevo por primera vez. En términos de Walter Benjamin, retomado por Neurath, el rito configura un origen que es devenir. La acción ritual crea un mundo que ya

existe, pero si ésta no se sigue llevando a cabo, el mundo nunca habría existido. Las visiones iniciáticas fundan una y otra vez el mundo solar, el Wirikuta al que el iniciado se dirige. Es éste un punto de vista doble – con una cara al frente y una detrás – que permite mirar el pasado de una realidad que, según el ojo contrario, es completamente nueva. ¿Qué mejor perspectiva para la crítica, para la etnografía, para el enfrentamiento a cualquier obra de arte? Podemos ver el pasado pero mirar siempre con unos ojos recién fundados.

Ya mencionamos que los huicholes mantienen una visión crítica de su propia tradición. Para Neurath, esto gesta una tensión epistemológica que es necesaria para transmitir esta visión. Por supuesto, lo anterior aplica a otras tradiciones, no necesariamente religiosas. Las formas de conocimiento con las que – nosotros, ellos, cualquiera – buscamos aprehender el mundo nacen de la misma tensión, constante, entre la fe y la duda. Esta tensión renueva nuestro modo de ver y, en el caso de este texto en particular, configura los nuevos ojos del crítico, del etnógrafo y del lector. ¿Cuál es la relación entre la mirada del crítico y el mundo *wixarika*? ¿A través de él logramos entrar a éste? ¿Su presencia resulta incómoda o estorbosa para los huicholes (Neurath admite que no debería estar hablando de estos dioses e imágenes)? Al comentar las obras *wixaritari* presentadas en el Museo de Antropología, menciona que son entendidas como un préstamo de ciertos dioses al museo. En este caso, las obras y los ritos huicholes son un préstamo de las deidades a la palabra y al discurso del escritor. La palabra es una irrupción en la geografía de la alteridad, pero al igual que Wirikuta y el mundo solar, irrumpe aunque nunca está realmente ahí; sólo nos acerca a una realidad que al ser contenida dentro de sus límites – al ser nombrada – se nos escapa, como el venado azul de la ensoñación visionaria. La palabra nos hace imaginar rito, vida y arte *wixaritari*, y con este acto moldea una imagen de sus imágenes. Ésta deconstruye nuestros ojos, que se nos presentan ahora extraños. Ojos que, si son sensibles a su propia inestabilidad, irrumpen en nuestra

propia geografía — como Wirikuta, insisto — perpetuamente de nuevo por primera vez.

LUISA MANERO SERNA
UNAM

María Jesús Ruiz, coord. *Crónica popular del Doce*. Sevilla: Alfar, 2014; 333 pp.

Crónica popular del Doce nos lleva por las calles de Cádiz durante la guerra con Francia, nos acerca no sólo a los hechos históricos sino a la gente que camina por las páginas del libro con sus vestimentas propias, sus hablars populares — canciones y romances —, sus vidas privadas, su comida y su trascendencia más allá de los límites del tiempo hasta fijarse en las fotografías que, un siglo después, reflejan a esa misma sociedad que celebra el triunfo sobre la *francesada* en tiempo de sus antepasados.

De la mano de los ocho autores que componen este libro, coordinado por María Jesús Ruiz, nos adentramos en diversos aspectos de la cotidianeidad gaditana de las primeras décadas del siglo XIX; el objetivo de la publicación queda perfectamente expresado por la coordinadora en la Introducción, “Vivir, comer y cantar en tiempos de guerra”, cuando nos dice que

la propuesta, en general, pasa por descifrar: a) cómo se articulan culturalmente la sociedad aristocrática, la sociedad burguesa y la popular en un momento de crisis y transformación, cuáles son los modos culturales que, nacidos de las clases bajas, se incorporan a todo el espectro social como señas de identidad; b) qué recepción tiene el pueblo de acontecimientos históricos en los que no decide y que, sin embargo, protagoniza como emblema de nuevas libertades; y c) qué literatura e iconografía producen, consumen y difunden las clases populares, cómo se construye la identidad de lo andaluz, de lo gaditano. (10)

sarrollan los parámetros que van a codificar la figura del “andaluz”; todo esto con base en una serie de fotografías de Ramón Muñoz Blanco que retratan a la sociedad gaditana de principios del siglo XX: los niños, el carbonero, el limpiabotas, el carnaval...

En Cádiz, en estas primeras décadas del siglo XX, se asiste a una exaltación sin mesura de lo local. De 1908 a 1912 el principal factor de orgullo es rememorar la gesta del heroísmo del pueblo de Cádiz durante el cerco francés (332).

En Sevilla, en 2014, se imprime *Crónica popular del Doce*, libro en que se guarda al pueblo gaditano que vivió la guerra de Independencia; con letras, imágenes y cantos se recrea un mundo lejano pero no perdido, un pueblo que se conserva en la memoria de la tradición que lo contiene y en las páginas del libro que tenemos ahora entre las manos.

MARÍA LUISA CASTRO RODRÍGUEZ
UNAM

Valentín Rincón. *Acertijero*. México: Editorial Nostra, 2013; 286 pp.

¿Qué es un acertijo? Quizá ésta sea, dentro de las 285 páginas del libro de Valentín Rincón, la única pregunta que no tiene una respuesta unívoca. En *Acertijero* se recopilan varios ejemplos de lo que puede ser considerado un acertijo bajo criterios más bien laxos. Eso no responde a una falta de rigor en la conformación del corpus del libro, sino a la conciencia de que los límites de los géneros populares son difusos. Lo anterior no es pretexto para abandonar la tarea de hacer un libro con una selección de acertijos, es una invitación a explorar las fronteras del género. Así, en este libro encuentran espacio tanto los más tradicionales acertijos

populares como los acertijos visuales en los que la palabra juega un papel menor. Por esto, es importante tener en cuenta el papel del ilustrador Alejandro Magallanes, ya que sobre él recae la labor de ponerlos en la página. *Acertijero* se inserta en una colección de libros dedicada a juegos, principalmente con el lenguaje, como se puede inferir de los demás títulos: *Sinonimero*, *Palindromero* y *Trabalengüero*, entre otros. Al igual que la mayoría de las publicaciones de Nostra Ediciones, el libro está dirigido al público infantil, por lo que nos encontramos con una obra más comprometida con el entretenimiento que con el estudio del género.

En las primeras páginas de *Acertijero* se encuentra una introducción en la que el autor expone brevemente cómo se enfrenta ante el género del acertijo y qué directrices subyacen a la presentación del corpus. Señala que la palabra acertijo designa un número amplio de entidades que caen en dos grandes categorías dentro de este libro: 1) lingüístico-humorísticos, que describe como “muy populares” y 2) problemas, conformada por los acertijos que plantean un problema lógico o matemático. Los acertijos populares, dice, son breves, mientras que los cultos “son más amplios y con un entorno lingüístico y sociocultural mucho más complejo” (7), y advierte que no hay una división clara entre ellos.

En cuanto a la definición del acertijo, se critica la del *Diccionario de la Real Academia Española*: “especie de enigma para entretenerse en acertarlo”, ya que no da cuenta de su relevancia dentro de la cultura. La definición además adolece de utilizar un género para explicar otro sin aclarar las diferencias, lo que pone de manifiesto involuntariamente la cercanía de los mismos. No encontramos definición precisa de lo que es un acertijo en esta introducción, se anuncia explícitamente que tampoco se pretende dar una. En todo caso se apunta, de manera similar a como lo hace el *DRAE*, que un acertijo “puede ser una adivinanza” y declara, sin más, que los problemas (la segunda categoría ya mencionada) “son enigmas”. Como dije anteriormente, se incluyen dibujos dentro de los límites del acertijo, dibujos que son representaciones oscuras y se invita a adivinar el referente. Incluso más allá de lo pictórico, hay ejemplos que, para poder disfrutarse plenamente,

requieren de objetos para recrear una situación específica en la que se propone un problema: los acertijos de las páginas 140-144 utilizan cerillos y monedas, se muestra una situación inicial y después se desafía a lograr un acomodo distinto de los elementos, ya sea limitando los movimientos y/o el número de cerillos a mover. Lo que se ofrece finalmente como definición no exhaustiva de acertijo es el *corpus* mismo.

Posteriormente se señalan las características del acertijo. Se dice que son capciosos, requieren de ingenio para ser resueltos, algunos son bromas y admiten varias soluciones, mientras que otros son más serios y normalmente sólo admiten una respuesta. Se resalta que participar de los acertijos pretende ser divertido ante todo, pero que a la vez mantiene la mente activa y ágil. Se invita al lector a no acudir inmediatamente a leer la respuesta, sino a disfrutar el acertijo y tomarse un momento para intentar resolverlo. Si el ingenio es aquello que nos separa de los animales, divertirse con acertijos parece algo natural para el ser humano, esgrime el autor.

Existen en el libro dos clasificaciones de los acertijos. Por un lado en el índice podemos encontrar las siguientes categorías: 1) lingüístico-humorísticos, 2) representaciones gráficas humorísticas, 3) problemas fáciles, 4) problemas no tan fáciles, 5) ilusiones ópticas, 6) imágenes y figuras "imposibles". Estas divisiones a la vez son atravesadas por acotaciones que son de cinco tipos y que sirven como orientadores para que el lector sepa cómo resolver el acertijo: 1) pensamiento lateral, 2) capcioso, 3) humorísticos o en broma, 4) de cultura general y 5) relacionados con la Biblia o la religión católica. No todos los acertijos tienen este tipo de acotación (ninguno dentro de los lingüístico-humorísticos por ejemplo), mientras que algunos tienen dos, por lo que se entiende que los acertijos incluidos y los acertijos en general ofrecen una multiplicidad de maneras para que nos relacionemos con ellos.

Por último, es importante destacar que en *Acertijero* vamos a encontrar tanto textos recopilados de la tradición o quizá de otros libros, como acertijos del autor. En ningún lugar se señala la proveniencia de éstos ni se incluye bibliografía alguna.

Abordamos ahora el corpus. Es importante destacar que el libro debe su efectividad en buena medida al trabajo de Alejandro Magallanes. En la primera sección, lingüístico-humorísticos, se agrupa a los acertijos según su fórmula inicial. Así, los acertijos que inician con “¿En qué se parece...?” aparecen en la página sin la fórmula dado que ese inicio es tema común de todos ellos, a veces apareciendo como fondo de las páginas, en el medio, arriba, etcétera. Esto logra, a través de la disposición de los elementos de la página, que los acertijos sean asimilados como conjunto. Fórmulas de inicio como: “¿Qué le dijo..?”, “¿cuál es el colmo...?”, “¿cuál es el pan más...?”, etcétera, son elementos de los acertijos que funcionan como orientadores, ya que para el lector/escucha familiarizado con el género, estas fórmulas acotan el *corpus* posible a la vez que sugieren de qué manera se debe pensar la solución del acertijo. Un ejemplo es “¿Cuál es el pan más fúnebre?”, cuya respuesta es “El panteón”. Cuando llega el turno de responder, quienquiera que conozca este tipo de acertijos pensará en palabras que se encuentren en el campo semántico de la pregunta y que incluyan la partícula “pan”.

Dentro de esta sección encontramos los retruécanos que quizá no vendrían a la mente como acertijos prototípicos. Todos los textos que tienen la fórmula “No es lo mismo...” como inicio, no implican una pregunta, sin embargo se puede entablar una relación dialógica si un emisor A dice: “No es lo mismo la gimnasia que...” y un emisor B responde: “...la magnesita”. Esto está indicado tipográficamente por el color de las palabras en el libro, sin embargo es cuestionable la pertinencia de su inclusión en el *Acertijero*.

Sigue una sección breve con dibujos que representan de manera poco transparente su referente. Aquí se depende completamente del libro o de la posibilidad de trazarlos para entablar el juego del acertijo. Le siguen dos partes en que encontramos “problemas” y que se dividen en “fáciles” y “no tan fáciles”. En la primera sección de los problemas hay ejemplos de razonamiento matemático y lógico, por lo que llama la atención que en las páginas 196-197 encontremos adivinanzas típicas acompañadas de

fórmulas propias del género: “Adivina adivinador, adivina”, “Qué es, qué es”, “Qué cosa será la cosa” y “Adivina, adivinanza”. Dentro de esta sección cuyos elementos son muy variados —encontramos sin más un palíndromo y un número capicúa—, se incluyen preguntas catalogadas como de “cultura general” que difícilmente se puede decir que son acertijos. Ejemplos de lo anterior son: “¿Cómo se llamaban los caballos del Cid Campeador y de don Quijote de la Mancha?” (158), “¿Cómo se llaman las células del tejido nervioso?” (172), o bien, “¿Cuál es el alimento de mayor consumo en el mundo?” (184). Responder a estas preguntas no requiere el ejercicio del ingenio, y no se pone en duda que sea importante saber responderlas, pero resultan anómalas en el marco de una colección de acertijos.

A pesar de que catalogar los “problemas” por su grado de dificultad parezca sumamente subjetivo, los ejemplos de la segunda parte sí parecen ser más complejos; sin embargo, se pueden distinguir de los de la primera sección gracias a una característica esencial: sus respuestas son mucho más largas. La mayoría de las respuestas de los acertijos de la primera sección están contenidas en una palabra o en una oración corta, por ejemplo: “Un agricultor tiene tres montones de paja en el prado y cuatro montones en el pajar. Si los juntara todos, ¿cuántos montones tendría?”, cuya respuesta es: “Uno” (187), o bien, “Subí a un árbol que tenía manzanas; comí una y el árbol ya no tenía manzanas. ¿Cuántas tenía cuando subí?”, cuya respuesta es “Dos (quedó una sola manzana en el árbol)” (188), en el que el juego reside en distinguir singular y plural. En oposición a estos acertijos, los de la segunda parte requieren una explicación más elaborada, por lo que en vez de incluir acertijo y respuesta en la misma página (ésta al revés para impedir su inmediata lectura), se le dedica una sección al final del capítulo en la que se encuentran todas las respuestas. Así, la página no se satura con bloques de texto al revés y se puede explicar la solución al problema claramente.

Dentro de esta sección también hay excepciones, por ejemplo, el caso de “En una granja de cría de conejos y guajolotes, hay en total 25 cabezas y 70 patas de estos animales. ¿Cuántos conejos y

guajolotes hay?”, (226) cuya respuesta es: “10 conejos y 15 guajolotes” (255).¹ Es cierto que la mayoría de problemas de esta sección son de índole matemático, sin embargo, se pudo incluir en la sección anterior ya que ahí también los había de este tipo como ya se ha apuntado. Se incluye también un dibujo en el que se reta al receptor a unir todos los puntos de la imagen restringiendo los trazos posibles (232). Llama la atención el número trece, “Original manera medieval de multiplicar”, en el que se explica cómo algunos mercaderes usaban sus dedos para resolver operaciones simples. Digo que llama la atención porque aquí no hay pregunta ni respuesta: “Incluimos este acertijo que no plantea un problema específico a resolver”, y al final de la página encontramos: “No busques solución” (223) en letras blancas que sólo son usadas en esta instancia de toda la sección. Si bien se puede acusar una falta de rigidez en los criterios que guían lo que se incluye en *Acertijero*, reconocemos que se prioriza el entretenimiento antes que la precisión de las categorías.

La penúltima sección pertenece a la ilusiones ópticas en las que encontramos diversos trazos que intentan engañar a los sentidos. En la página 270 hay un error pues se hace referencia a un trazo rojo que no existe. Esta sección es un buen síntoma de que la concepción de lo que es un acertijo no se constriñe exclusivamente a la oralidad y que permea distintos medios. Por último, la sección “Imágenes y figuras ‘imposibles’” consta sólo de tres imágenes; en ella el ingenio está reservado para el autor, ya que el espectador no tiene más que entretenerse con estas figuras que recuerdan a los dibujos de Escher y ponen de manifiesto cómo el arte rebasa lo que puede existir en la realidad.

Acertijero de Valentín Rincón es un libro que garantiza el entretenimiento del público. En compañía de varios acertijos encon-

¹ Este acertijo recuerda al más tradicional “Tengo veinte patos metidos en un cajón, ¿cuántas patas y picos son?”, por lo que su inclusión dentro de los problemas más difíciles también es síntoma de la gradual separación de los géneros tradicionales. En el pasado, difícilmente se le habría catalogado como un “problema no tan fácil” dado que pertenece al universo de todos los acertijos patrimonio de la comunidad.

tramos adivinanzas, palíndromos, retruécanos, problemas matemáticos, dibujos e ilusiones ópticas, que servirán para ejercitar la mente o maravillarnos ante cosas que desafían la vista. Gracias al trabajo de Alejandro Magallanes, *Acertijero* combina el gusto por la tradición oral y por el diseño editorial para mostrarnos las posibilidades de la diversidad de un género como el acertijo.

ADAM A. VÁZQUEZ CRUZ
University of Saskatchewan

Alberto Ortiz. *Aquelarre: mito, literatura y maravilla*. Barcelona: Ediciones Oblicuas, 2015; 238 pp.

En noviembre de 1862, luego de sortear varios obstáculos relacionados con la censura de la época, Jules Michelet, uno de los historiadores franceses más reconocidos de mediados del siglo XIX, logra publicar *La bruja*, texto donde se recogen casos judiciales resueltos por la Inquisición, pero vitalizados con una narración amena que lo aleja de la llana reconstrucción histórica. Este libro representa un paradigma en los estudios sobre las supersticiones occidentales, pues inaugura un interés cada vez mayor por saber cómo fue el proceso de su conformación en la tradición europea y el papel que jugaron en el imaginario colectivo; para José Emilio Pacheco, la gran contribución de Michelet radica justo en esto, en rescatar del oprobio el mundo de la brujería y transmitir su historia como la narración de una realidad viva. Alberto Ortiz, desde la primera página de *El Aquelarre: mito, literatura y maravilla*, se confiesa deudor de la obra de Michelet, a quien reconoce como la base inspiradora del trabajo, si bien aclara de