

[ESTUDIOS]

Creencias mágicas, religiosas y motivos literarios en relatos que giran en torno al fandango

Magical, religious beliefs and literary motifs in stories that revolve around the fandango

Roberto Rivelino García Baeza¹

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
robertorivelino.gb@gmail.com

Resumen: En este trabajo se exponen los elementos estructurales que definen al cuento maravilloso y lo distinguen de las leyendas y anécdotas. Se señala cómo unidades de significación menores identificadas como motivos literarios no son exclusivas de los relatos de ficción, sino que se encuentran también en narraciones que tienen elementos de verdad, como es el caso de leyendas y anécdotas. De igual manera, se señala que la función de los objetos y los espacios, si bien guarda en los tres casos un significado simbólico, se altera de acuerdo con el tipo de texto en que se presente. De este modo, los motivos literarios muchas veces subyacen en creencias tanto religiosas como seculares y muestran así una relación entre las experiencias vivenciales y la literatura.

Palabras clave: fandango, creencias, **Keywords:** fandango, beliefs, motifs, motivos, relatos, tradición oral stories, oral tradition

¹ Roberto Rivelino García Baeza es músico e investigador. Estudió música en el Instituto Nacional de Bellas Artes; realizó la licenciatura en Letras Hispánicas en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, una maestría en Literatura Hispanoamericana y un doctorado en Literatura Hispánica en el Colegio de San Luis. Hizo, asimismo, una estancia de investigación en la University of Missouri y una estancia postdoctoral en la Facultad de Letras de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en Morelia. En el año 2018 fue beneficiario del Programa Fomento y Coinversiones del Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes. Ha obtenido el nombramiento de Candidato al Sistema Nacional de Investigadores y forma parte de los grupos de investigación Grupo de Investigación de Literatura de Tradición Oral de México (GILTOM) y Grupo de Estudios de la Tradición Sobrenatural del Colegio de San Luis. Sus principales líneas de investigación son la literatura de tradición oral y la literatura latinoamericana, desde las cuales trata principalmente los vínculos entre la música y la literatura. Ha escrito diferentes estudios acerca de la lírica tradicional de México.

Abstract: In this work the structural elements that define the marvelous tale and distinguish it from the legends and anecdotes are exposed. It is pointed out how minor units of meaning identified as literary motifs are not exclusive to fictional stories but are also found in stories that have elements of truth, such as legends and anecdotes. In the same way, it is pointed out that the function of objects and spaces, although in both cases they keep a symbolic meaning, is altered according to the type of text in which it is presented. Thus, literary motifs often underlie both religious secular beliefs and show a relationship between life experiences and literature.

En diferentes tradiciones literarias, la música y el canto han sido considerados como manifestaciones que tienen propiedades maravillosas, mágicas, encantadoras, etc. La literatura griega nos ofrece ejemplos paradigmáticos: Orfeo baja a los infiernos para rescatar a su amada Euridice, y por medio de su lira y su canto duerme al can Cerbero; de igual manera, en el relato de los argonautas, vence a las sirenas. Estas, del mismo modo, con su canto son poseedoras de un poder sobre los hombres. Otros casos conocidos los encontramos en relatos donde las cualidades maravillosas de la música no solo son destacables, sino que además cumplen una función sustancial dentro de la narración: "El flautista de Hamelin", "La flauta mágica", "El violín encantado", y otros cuentos donde gracias a un instrumento musical (una flauta, un silbato, un pitillo) se descubre un fratricidio.²

En la tradición oral de México existe una gran variedad de relatos que destacan las cualidades mágicas, maravillosas y encantadoras de la música, el canto, la danza y demás elementos relacionados. Este tipo de cualidades adquieren determinado carácter y función de acuerdo con el tipo de relatos en el que se presentan: ya sea en forma de cuento, entendido como una narración en la que se establece un pacto de ficción implícito en el acto comunicativo, o ya sea en narraciones que se caracterizan por referir a un espacio y tiempo real, como la leyenda o la anécdota.

² Tipo 550 y 551 de acuerdo con el catálogo tipológico de Aarne-Thompson (Thompson, 1972). Tres hermanos buscan un remedio para su padre; el menor lo consigue, pero los mayores lo matan para arrebatárselo. Donde escondieron el cuerpo crece un tipo de planta; un forastero corta una parte y con ello elabora un pequeño instrumento de viento que, al momento de soplarlo, canta una cancioncita que revela el crimen perpetrado por los hermanos. Al final, la canción llega a oídos del padre, los fratricidas reciben su castigo y, en algunos casos, el hermano menor revive.

El cuento folclórico presenta una estructura narrativa convencionalizada en la que el receptor asume que los actores participantes pertenecen a un espacio y tiempo indeterminados (cfr. Bascom, 1965: 3-20) donde se establece una lógica propia que permanece una vez terminada la narración. Mercedes Zavala remarca que "el cuento folclórico y tradicional es una obra en prosa que —a diferencia de la leyenda— se considera como ficción; es decir, no tiene valor de verdad" (2009: 235). Por ello, podemos decir que, en la tradición oral, cuando se recolecta este tipo de relatos, los informantes suelen referirse a ellos como 'contar mentiras'. En cambio, las narraciones del segundo grupo se distinguen porque poseen un elemento de verdad y apelan a un lugar y tiempo bien determinados:

La leyenda de tradición oral como una forma narrativa en prosa con valor de verdad que casi siempre se refiere a la relación del hombre con lo sobrenatural y sus temas pueden ser religiosos o profanos. El narrador ubica los hechos en un tiempo más o menos reciente y en un lugar conocido por la comunidad —dentro de ella o en sus alrededores—. La narración suele centrarse en el desarrollo de un solo motivo narrativo por lo que su extensión es más bien breve en comparación con el cuento y con la leyenda de tradición escrita o culta. La leyenda tradicional puede vivir en cualquier grupo que tenga la cohesión necesaria para formar una comunidad (Zavala Gómez del Campo, 2021: 524).

Sin embargo, pueden suscitarse algunas confusiones, pues otros relatos como la anécdota o la memorata parten de un elemento de verdad. La investigadora explica así la situación:

Para resolver esta posible confusión resulta útil recordar que estamos hablando de un género tradicional, es decir que el texto en cuestión (la enunciación de una leyenda) es un texto literario aceptado como propio por un buen número de habitantes de una comunidad y que, al ser tradicional, tiene versiones. Esto no ocurrirá en la narración de una anécdota o experiencia individual: ésta, por sí sola no es un texto literario tradicional [...]. Aquí entra la pericia del investigador pues dependerá de su habilidad que el informante le narre la leyenda incluyendo, como ejemplo para reforzar el valor de verdad, su propia experiencia, o que sólo enuncie su vivencia. En ese último caso, no habrá recogido una versión de una leyenda tradicional sino una memorata, señal de que esa leyenda es conocida en esa localidad (Zavala Gómez del Campo, 2021: 525).

Mercedes Zavala pretende dejar claro que no todo relato que trate sobre personajes o hechos sobrenaturales debe considerarse leyenda, sino que tal designación se fundamenta en una estructura narrativa reconocible y aceptada por la comunidad, más allá de determinadas características que pueda tener el personaje o la circunstancia en mención. Es decir, lo literario consistiría en una estructura narrativa que está establecida en el imaginario de la comunidad y cuyos elementos y caracteres son plenamente identificables.

Como ejemplo tenemos el relato de "La Llorona", el cual tiene elementos estructurales significativos muy definidos y que son reconocidos aun con las diferencias que puedan presentar relatos recogidos en distintas regiones. En cambio, en los relatos sobre brujas encontramos más que una estructura narrativa reconocible y constante; tenemos una exposición de hechos individuales que dan fe de la existencia del personaje, o de acontecimientos con determinadas características que revelan a la vez un sistema de creencias y valores comunitarios.

Sin embargo, aunque estos relatos "no cumplan" con determinados requerimientos para ser considerados literarios de manera formal, si están compuestos por elementos que presentan un alto grado de valor literario: la configuración de personajes y situaciones extraordinarias o sobrenaturales. Me explico con el personaje de la bruja como ejemplo. Si bien, en distintas regiones pueden variar ciertas características de este personaje, también debemos señalar que es recurrente encontrar elementos constantes para su identificación.³ Es decir, la anécdota se vuelve el vehículo de comunicación en el cual se caracteriza al personaje, y esa serie de cualidades le van dando forma e imagen, lo dotan de una identidad y lo vuelven una unidad significativa que, aun con las variantes que pueda presentar en distintas regiones, mantiene rasgos y elementos con los que se le identifica plenamente dentro de la comunidad. En tal contexto, a este tipo de relato que se caracteriza por ser personal e individual lo podemos considerar como el medio por el que se traslada la sustancia literaria. Como una especie de diádica, tal meca-

³ El caso de la bruja y el nahual es bastante ilustrador. Considerando que existen matices y puede variar en cada región, podemos decir de manera general que la bruja es una mujer que tiene la habilidad de convertirse en un ave (lechuza, tecolote) y se ve en el cielo volar convertida en bola de fuego, que chupa a los niños pequeños y puede provocar su muerte, o que se quita las piernas o algún otro miembro para volar. El nahual es regularmente un hombre que se convierte en un animal cuadrúpedo que roba ganado, gallinas o comida, que hace travesuras, que espanta, etc. De la bruja se considera que puede acarrear un mal verdadero y grave, y al nahual, aunque espante, no se le considera letal (ver García Baeza, 2018: 213-239).

nismo lo podemos enunciar como soporte-contenido. Así, la anécdota se vuelve el soporte donde las cualidades literarias que configuran al personaje descansan, existen, se transmiten, se conservan y viven.

No solo los personajes forman parte de la sustancia literaria de estos textos, sino también ciertos hechos. Muchos de ellos contenidos en estructuras significativas conocidas como motivos.⁴ Para comprender lo anterior, debemos señalar que, con respecto al cuento folclórico:

Los cuentos viajan, más que completos, por "motivos", de tal manera que, como lo demuestran las diversas recopilaciones, hallamos cuentos muy similares en comunidades distantes entre sí porque los relatos se estructuran en torno a los mismos y muy similares motivos (Zavala Gómez del Campo, 2009: 236-237).

Los motivos —unidades de significación— viajan y se instauran no solo en distintas regiones, sino también en relatos de distinta naturaleza, como aquellos que presentan un elemento de verdad. De esta manera, unidades significativas que se encuentran en el cuento maravilloso las encontramos también en la leyenda o la anécdota, es decir, determinados personajes y motivos literarios atraviesan o están presentes en diversas estructuras narrativas cumpliendo una función determinada según el tipo de relato en que aparecen. Por ejemplo, el personaje del diablo en el cuento folclórico cumple una función que pudiera tener el ogro, el dragón, o cualquier otro ser. En cambio, en la leyenda o anécdota adquiere otro significado, se trata de una entidad verdaderamente amenazante que, al compartir el espacio y tiempo natural del individuo, puede alterar o afectar su vida. El encuentro con un ser mágico (ya sea por casualidad o voluntad) es un motivo que también adquiere otra significación, pues mientras que en el cuento folclórico puede tratarse opti-

⁴ Para efectos del presente trabajo estaré empleando el concepto de motivo, por un lado, como una unidad menor generativa que, de acuerdo con Víctor Shklovski, "contiene una proposición narrativa básica, de cuya combinación surge la trama de una historia (argumento). El motivo puede consistir entonces en el desarrollo de una fórmula lingüística, como el retruécano o el juego de palabras —e incluso la misma metáfora— (Shklovski en González, 2007: 190). Por el otro, la identificación de motivo con la función de Propp: "La acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su alcance significativo en el desarrollo" (2008a: 30), y una tercera acepción: "Llamamos motivo a aquellos segmentos de intriga que funcionan semánticamente como unidades en tanto significantes de un contenido fabulístico" (Mariscal, 1998: 255). En síntesis, el motivo se empleará como una unidad menor significante que detona o genera un argumento, que en su significado da la idea de acción, de movimiento, y que igualmente puede cambiar su sentido de acuerdo con las necesidades expresivas y comunicativas de la intriga.

mistamente y significar una ayuda para el protagonista, en los relatos con elemento de verdad funciona de manera negativa para dicho personaje.

Tenemos entonces que las cualidades o situaciones extraordinarias que obedecen a una determinada lógica planteada por el cuento maravilloso adquieren otro carácter cuando se instauran en el mundo real. Lo que en el cuento puede considerarse maravilloso (ya sea un personaje, un objeto o una acción), en la anécdota o la leyenda se considera sobrenatural, pues rebasa la lógica de una realidad tangible. De igual manera sucede con los espacios, pues las cualidades extraordinarias que poseen en el cuento pueden ser distintas en la anécdota o la leyenda. Para entender mejor la situación veamos lo siguiente:

Los cuentos maravillosos tienen lugar por lo general en espacios identificados por el escucha como propios de la maravilla o la sorpresa como castillos, ruinas, mansiones, cementerios, bosques o selvas mágicas, islas, etc. [...] Las montañas, las cuevas, los mundos subterráneos aparecen porque suponen riesgo, aventura y desafío (González, 2006: 194).

De esta manera, los espacios que en el cuento significan una aventura, riesgo o desafío para el protagonista, adquieren un significado real en leyendas y anécdotas. Y aunque en los tres casos no dejan de funcionar como umbrales, lo que en el primero puede significar la entrada a la aventura, en el segundo y tercero representa una amenaza. Los desfases temporales, alteraciones de tiempo —ya sea que se detenga o se apresure—, serán también motivos en los tres.

Si bien, sabemos que los cuentos maravillosos pueden albergar una función moralizante o ejemplarizante, al parecer, los relatos con elementos de verdad suelen ser los predilectos en la tradición oral para tales objetivos, pues las acciones y personajes presentados en la narración se extienden en un marco real o plano natural. Por ello, el impacto causado puede ser más relevante y llega a funcionar como un dispositivo auxiliar en la gestión y regulación del comportamiento individual y colectivo:

El encuentro con lo sobrenatural, sean diablos, fantasmas o formas animales diversas, es parte de un enorme repertorio de castigos sobrenaturales con los que, de acuerdo con la

tradición, se busca "la restauración del orden perdido e incluso un proceso de mejoría que afecta a los participantes y repercute en la colectividad" (Carranza, 2013: 156).

Las anécdotas son depositarias también de creencias mágicas y religiosas, y cuando los motivos propios de lo maravilloso aparecen en ellas se detona una resignificación de un lado y de otro: los motivos se resignifican y las creencias de carácter mágico y religioso quedan reforzadas. Se corrobora la existencia de un poder oculto en los objetos y en la naturaleza, por un lado, y se pone de manifiesto la importancia y la necesidad de la fe, por el otro.

En este trabajo haremos una revisión de relatos —anécdotas principalmente— en los cuales se establece una relación entre la música de son y sus elementos (la fiesta, el baile, los instrumentos, los músicos, etc.), las manifestaciones de carácter mágico o sobrenatural y los elementos religiosos que intervienen. Se trabajó con relatos provenientes de la región de San Andrés Tuxtla, en el Estado de Veracruz, recopilados por Andrés Moreno Nájera en un libro titulado *Presas del encanto. Crónicas de son y fandango* (2009).

La música de son y el encanto

La música no solo forma parte de nuestra vida en un plano individual, sino que cumple en determinados momentos una función a nivel colectivo. Lo vemos, por ejemplo, cuando es parte de un complejo sistema de costumbres y creencias de carácter religioso o secular. Es recurrente encontrar manifestaciones musicales expresadas en forma de canto, de pieza instrumental, de danza, etc.; en ceremonias o prácticas de índole religiosa, o bien, cuando en la fiesta se establecen relaciones estrechas a través de la música y la recreación. Así pues, me centraré en las manifestaciones musicales del ámbito secular, es decir, aquellas que giran en torno a los trovadores, la fiesta, la lírica y el fandango.

Como señalé al principio, existen relatos donde se asocia a la música con la maravilla, la magia o el encanto, por lo que podríamos considerar que un instrumento musical es una especie de llave que abre ciertos umbrales, y el músico, un personaje extraordinario cuando es poseedor de ella. Ya sea en una cantina, en una reunión o en un espacio cualquiera, solo hace falta que el músico haga sonar

una nota o un acorde para abrir un umbral que nos lleve a una especie de manipulación sutil por la cual movamos alguna parte del cuerpo o sintamos algún tipo de emoción.

La fiesta, el lugar donde se come, se baila, se canta y se bebe, se traduce como un espacio en el que se da rienda suelta a los sentidos y se abre una puerta a la relajación de los valores colectivos; situación que podría poner en riesgo el orden comunitario. Y siendo el músico quien tiene la llave para abrir ese umbral, será también quien reciba los primeros embates. Por ello, pareciera que la presencia de elementos mágicos y manifestaciones sobrenaturales en el fandango y en el entorno del son mexicano se debe precisamente a este carácter evocador de la música, a la capacidad que tiene de conjurar la fuerza de ese encanto.

A la estructura bipartita que los pueblos no europeos identifican en las fuerzas y los fenómenos naturales —día-noche, tierra-lluvia, cielo-tierra, fuego-agua, etc.—, la visión europea agregó una nueva perspectiva dual: cielo-infierno, Dios-diablo, alma-cuerpo. Así, desde una perspectiva cristiana, la fiesta o el fandango —la recreación que se concentra principalmente en la generación de un placer corporal brindado por el baile, la comida y la bebida— se vuelve un evento con determinado grado de tensión, pues implica un llamado a las fuerzas del demonio, quien seguramente responderá a la convocatoria.

En distintas regiones y culturas del territorio mexicano existen relatos que señalan la relación entre la música y todo lo referente a elementos mágicos o sobrenaturales. En cada uno de estos relatos encontramos distintos caracteres del diablo: en unos es parte sustancial de alguna celebración, en otros es una entidad invasora con cierta cualidad amenazante y que puede significar un riesgo para la armonía comunitaria, o bien, para los individuos. Por ejemplo, para los totonacas: "El diablo juega un papel importante en todas las danzas de carnaval, época en que los muertos, se considera, vienen a la tierra" (Ichon en Báez-Jorge, 2003: 415). En estos casos tenemos a un personaje que, aun conservando ciertos rasgos generales como lo es su vinculación con el inframundo, forma parte de la celebración. En otros relatos encontraremos al diablo como un invasor que, llamado por la música, aparece en el fandango trayendo consigo el riesgo de generar perjuicios a los concurrentes. En la región de la Costa Sierra de Michoacán:

Cuentan los músicos ancianos que la razón por la cual se han dejado de hacer bailes entre los nahuas es porque los curas los prohibieron, pues se aparecía El diablo. Este personaje era descrito como un señor bien vestido, de zapatos —antes los nahuas solo usaban huaraches—, que bailaba muy bien, enamoraba a las mujeres y retaba a los hombres (Martínez de la Rosa, 2012: 445).

La apariencia del diablo también es descrita en estos relatos que destacan su habilidad extraordinaria para el zapateado o cualquier otra actividad relacionada con el son. Enrique Marroquí Zaleta advierte que en ciertas regiones de Oaxaca “la apariencia del diablo es siempre la del mestizo. Viste de cuero, con chaparreras, como ‘Catrin’ bien arreglado. Es guapo, sabe bailar bien en las artesas” (Báez-Jorge, 2003: 436). Encontramos regiones donde se destaca su afición al huapango y el peligro que representa para el concurrente. Münch Galindo comenta que en el istmo veracruzano “entre los indígenas, el demonio [...] puede tomar cualquier aspecto material [...] dicen que acostumbra a llegar a los pueblos durante las fiestas a tomar, cantar y bailar huapango. Los individuos que se quedan con él después de la fiesta mueren” (1983: 181).

Uno de los motivos literarios más significativos en la tradición oral es el de pactar con el demonio. Como en muchas tradiciones literarias y épocas, el músico, en su intento por desarrollar un virtuosismo en la ejecución de su instrumento, entabla un pacto. En San Pedro Naranjestil, Municipio de Aquila, en el estado de Michoacán, las personas de mayor edad cuentan que:

Algunos de los músicos estaban “empautados”, es decir, habían hecho un trato con el diablo para que les concediera el ejecutar su instrumento de manera excepcional hasta llegar al punto que le pedían a los circunstantes cubrir el arpa con una manta o cobija y el arpa seguía tocando sola. [...] Estas son las razones por las que se dejó de tocar música de arpa, según la tradición oral de los nahuas (Martínez de la Rosa, 2012: 44-45).

En la antología de Andrés Moreno Nájera encontramos varios testimonios de portadores de la tradición del son de la zona de Los Tuxtlas, específicamente. La región ha sido muy estudiada por los elementos y prácticas mágicas que suceden en ella. Grande es la fama de Catemaco y las zonas circunvecinas gracias a sus cu-

randeros, fiestas y costumbres, y por ello el título de la obra, *Presas del encanto*, no solo es pertinente sino ilustrativo, ya que los relatos reunidos dan fe del encanto o la magia a la que los músicos y concurrentes del fandango son proclives.

El encanto, como una fuerza sobrenatural o mágica que influye en el proceder de los asistentes, es un elemento común en todos los relatos. Sin embargo, considero que hay elementos que prevalecen más en unos que en otros, y si bien un solo relato puede contener distintos tópicos y motivos, agrupo los relatos en la siguiente clasificación por cuestiones metodológicas de estudio: “La música de fandango encanta”, “Perjuicios o travesuras”, “Instrumentos encantados”, “El pacto o invocación al demonio”, “El duelo o enfrentamiento con el demonio” y “Medios preventivos”.

La música de fandango encanta

El encanto, de acuerdo con los relatos de la antología de Moreno Nájera, se manifiesta de distintas maneras, el que obedece a este apartado es aquel en donde el músico, el bailaror o concurrente pierde la noción de tiempo y espacio, ya sea porque entra a una especie de sopor o sueño, o bien, en su afán por ir a un fandango, es extraviado en el camino. En el relato “El encanto del Coxole”,⁵ un hombre asiduo a los fandangos sale de noche en busca de la música:

Cuando era muchacho y empezaba a bailar el son, escuché como a las nueve de la noche una música tan animada que me dieron ganas de acercarme a ella. Para que no se diera cuenta mi papacito, me levanté de mi cama de varitas sin hacer ruido, agarré mis botines y con mucho cuidado salí. Antes uno se acostaba temprano porque no teníamos luz eléctrica, solo había candiles. [...] Al llegar a un arroyo me senté en una piedra para lavarme los pies y ponerme los botines. En eso estaba cuando volví a escuchar la música muy clarita y muy animada. Se escuchaba fuerte el repiqueteo de la tarima, sólo que se escuchaba en sentido contrario a donde la había escuchado por primera vez. Pensé que el aire se había llevado el sonido y no le di importancia. Ya con los botines puestos me apresuré para llegar al fandango, guiado por el sonido de las jaranas. De pronto hubo un silencio profundo que me obligó a detenerme para no romperlo con mis pisadas. Después de un rato, volví a escuchar el sonido de las jaranas, pero

⁵ Nombre que recibe una colina en San Andrés Tuxtla, colindante al este de la localidad Ohuilapan.

en otro sentido. Entonces me entró un recelo, me puse a observar a mi alrededor y me encontraba prácticamente en el mismo lugar, no había avanzado nada. Como la música se escuchaba tan animada que decidí continuar caminando, agarré otra vereda y caminé en el sentido de donde venía la música. Caminé y caminé hasta agobiarme. Se me hizo largo el tiempo, quizás horas de camino. Pero al observar nuevamente a mi alrededor para ubicarme, me percaté de que estaba en el mismo lugar, no había avanzado nada. Entonces fue mayor mi miedo al gusto por el fandango y me decidí mejor regresar a mi casa (Moreno Nájera, 2009: 83-84).

Al final, el joven escucha la música que ahora proviene de la dirección de donde se encontraba su casa, y agrega: "Entonces comprendí que no era cosa buena, que era el encanto y para no ser atrapado por el encanto mejor me quedé a dormir en el monte de esa noche" (Moreno Nájera, 2009: 84). En "Relato de Mayiya" tenemos la historia de Facundo Ixtepan, hombre de 80 años, a quien, de joven, le gustaban mucho los fandangos:

Cuando era muchacho, me gustaba mucho la música y el fandango. [...] Me impacientaba bastante entre semana, esperando que llegara el día de fandango, que era sábado o domingo. Era tanto mi vicio que llegó el momento que por las noches soñaba con los fandangos. Clarito escuchaba la música en mis oídos. Me despertaba y me levantaba escuchando la música alegrarse poco a poco. Una noche que estaba medio borracho escuché clarito la música otra vez en mis oídos. No me aguanté, agarré mi jarana. Salí de la casa y me fui por el camino a Ocelota, pues por allá se escuchaba el fandango muy divertido. Caminé y caminé hasta llegar a la ranchería. Cuando estuve entre las casas, me puse a buscar el fandango, pero no había nada. La música se escuchaba ahora muy lejos, hasta que se perdió en el silencio de la noche. Entonces me entró miedo. Busqué la casa de un amigo, le comenté lo sucedido y me ofreció un rincón para pasar la noche, pues el miedo que me entró no me dejó regresar (Moreno Nájera, 2009: 59).

De igual manera, cae en cuenta que ha sido llevado por una especie de hechizo, es decir, el encanto del son lo atrapó. Así, vemos que en ambos relatos los hombres salen de noche a buscar el fandango y son extraviados en el cerro. Perderse en el camino dando vueltas en círculos es uno de los motivos recurrentes que encontramos en diferentes relatos de México.

Entre las entidades mágicas que pueblan el imaginario de la región de Los Tuxtlas, entre otras que tienen una relación directa con ríos, lagunas, manantiales, mantos acuíferos, etc., están los chaneques: una especie de duendecillos que hacen maldades a las personas sin ser necesariamente entes amenazantes o letales.⁶ En este caso, los chaneques son las entidades generadoras del encanto.⁷ El relato de "Me encantaron los chaneques" trata de músicos que buscaban el fandango cerca de un lugar denominado Puente Negro:

En una ocasión, entrada la Semana Santa, al caer la tarde escuché una música muy buena, entonces le dije a mi amigo:

—Vamos a Miltepec que hay fiesta [...]

Conforme nos acercábamos se escuchaba la música más clarita. Al llegar a Puente Negro la música dejó de escucharse. [...] Habíamos emprendido el regreso cuando volvimos a escuchar las jaranas. Dimos media vuelta y nos regresamos para buscar la fiesta, pero al llegar nuevamente a Puente Negro se volvió a perder la música. [...] Nos entró temor y decidimos regresar. Llevábamos caminando unas doscientas varas cuando volvimos a escuchar las jaranas y el sonido de la tarima al golpe de los tacones. Como éramos viciosos por la música, titubeamos un rato, pero al final decidimos buscar el fandango. Al llegar nuevamente a Puente Negro se volvió a quedar en silencio. Llenos de temor esperamos un ratito antes de regresar a nuestras casas, pero de pronto vimos que el sol empezó a salir. Mi compañero, asombrado, me dijo:

—¡Ya está amaneciendo, Florentino!—

A lo que yo le contesté:

—No puede ser, aún es de noche, tenemos como tres horas que salimos del rancho.

—No, Florentino, ya es de día, mira el sol, ya está subiendo.

Sin querer perdimos el tiempo. [...] Los chaneques de Puente Negro nos habían encantado.

(Moreno Nájera, 2009: 89-90)

⁶ Javier Ayala Calderón hace un recorrido por la configuración del personaje del duende en relatos mexicanos de los siglos XIX y XX y señala que para comprender las historias de duendes recopiladas "es necesario ir bastante más lejos en el tiempo, al momento en el que la Antigüedad empieza a traslaparse con la Edad Media. Para la mentalidad de sus habitantes, en el momento de la llegada del cristianismo a Europa, la tierra se encontraba llena de pequeñas deidades comarcales moradoras de los bosques, las aguas, las colinas, las landas" (2017: 177).

⁷ Existen relatos del estado de Veracruz donde nos dan una caracterización de estos personajes. Por ejemplo, Stanley Robe comenta que los chaneques son "criaturas pequeñas del tamaño de un niño, que cometen travesuras y usualmente residen en los hogares familiares. Son causa de preocupación para los padres porque gustan de jugar con niños pequeños e intentan provocar que abandonen su hogar al ofrecerles juguetes u otros regalos" (1971: 122). Por su parte, Adriana Guillén reúne una serie de relatos donde expone precisamente una faceta significativa de este personaje: perder a los viajeros (2017: 95-108).

El encanto se pone de manifiesto en la manera en que se extravían los músicos: caminar por horas regresando al mismo lugar, o bien, como si la música fuera una especie de fantasma que se aparece en múltiples lados hasta perderlos. Vemos que en estos relatos hay una reprobación a la afición por el fandango, sobre todo cuando se refieren a ella como un vicio, es decir, no es bueno tener un gusto obsesivo por la fiesta. En este sentido, la figura del fandanguero se empata con la del parrandero o con la de quien desempeña actividades reprobables. Así, su gusto por el fandango lo empuja a andar en la noche, por lo que estará expuesto a un castigo o a ser merecedor de un escarmiento. De ahí que al final el cierre de "El encanto del Coxole" y del "Relato de Mayiya" se dé con una frase de carácter moralizante: "No era cosa buena, que era el encanto y para no ser atrapado por el encanto mejor me quedé a dormir en el monte de esa noche"; "Entonces me entró miedo. Busqué la casa de un amigo, le comenté lo sucedido y me ofreció un rincón para pasar la noche, pues el miedo que me entró no me dejó regresar". Por consiguiente, tenemos que el miedo en estos relatos es un ingrediente importante cuya función consiste en ser un auxiliar en la regulación del comportamiento:

Lo que verdaderamente hace la leyenda aterradora es su capacidad de persuadirnos de que se dan las circunstancias de riesgo necesarias para que lo que en ella se nos cuenta pueda ocurrir en cualquier momento [...] No importa que haya sucedido o no, sino que [...] pueda llegar a ocurrir (Díaz Viana, 2008: 243-244).

En el relato "El amigo", tenemos una pareja de compadres que cuando se dirigen a casa después de estar en un fandango se encuentran a un extraño a caballo que los invita a seguir la fiesta en otro lugar. El más joven acepta, se monta en el caballo del extraño y se va con él: "El muchacho perdió la idea del tiempo: Tal parece que se quedó dormido. No supo cómo llegó ni qué tiempo tenía de haber llegado. Cuando reaccionó estaba parado al pie de la cueva de la Laguna Encantada, completamente solo y a plena luz del día" (Moreno Nájera, 2009: 71). Caer en un sueño o sopor es otra de las manifestaciones del encanto, pero adquiere singular significado cuando está de por medio un viaje. Varias tradiciones literarias nos dan cuenta de narraciones donde un hombre monta las ancas de un caballo que lo lleva de viaje. Ya sea que cierre los ojos o se los vende, es transportado a

otro lugar de manera maravillosa. Este motivo recurrente en los cuentos maravillosos se ha encontrado en relatos donde el músico es llevado por el extraño, presumiblemente el diablo, a tocar a una fiesta, regularmente para difuntos (ver García Baeza, 2018: 391-402). Un elemento que añade un significado más es el lugar donde recobra su consciencia: la cueva. Y no es gratuito que sea así, pues:

La cueva como umbral es un ejemplo de cómo la leyenda privilegia estas relaciones espacio-temporales que hacen que un lugar sea reconocido por la comunidad como un espacio donde se ingresa a otra realidad. Se asocia a una puerta de acceso a otro mundo, o incluso a una realidad alternativa. Dentro de la tradición hispánica, es posible encontrar caracterizaciones de este espacio como paso a otro mundo. Basta recordar la importancia de la leyenda de la cueva de Salamanca o el episodio de la cueva de Montesinos en el Quijote, lo mismo que en otras tradiciones (Rodríguez, 2018: 249).

La cueva, mientras que tiene un significado simbólico en el cuento maravilloso, en los relatos con elementos de verdad es concebida como un espacio relacionado con entidades sobrenaturales, como la entrada al inframundo o la morada del diablo. Por lo tanto, la función de este espacio es señalar el carácter negativo en el proceder del protagonista, pues en su obsesión por ir en busca de más fandango —cuando ya había estado en uno—, recobra la consciencia justo frente a la cueva.

El puente adquiere también un significado importante ya que, al ser una estructura que une dos extremos, puede traducirse como el instrumento que une a dos mundos o dos dimensiones. Y aunque la narración no lo diga, asumimos que es un puente que cruza un río o manantial, por la identificación que se hace de los chaneques con el agua. Vemos también que el agua, como un elemento reiterativo y coyuntural en la experiencia mágica de los personajes, cumple una función simbólica, pues pareciera que es una especie de umbral. El nombre de la laguna en donde se ubica la cueva así lo refuerza: "la cueva de la Laguna Encantada".

Perjuicios o travesuras

Una de las entidades que es convocada por el fandango o la música del son, de acuerdo con la tradición oral, es un hombre extraño, desconocido, que viste de

manera peculiar, presenta determinados rasgos físicos y, además, muestra una gran habilidad en las artes del fandango: cantar, tocar, zapatear, etc. Narraciones de la tradición oral lo identifican con el diablo o el demonio y se refieren a él con los apelativos de "el Amigo", "el Encanto", o "Yobaltabant". Según las narraciones, este personaje puede ocasionar disturbios entre la concurrencia, o causar distintos tipos de males, ya sea eventuales o de gravedad, a los participantes, aunque, como se dijo al inicio, el músico es el más propenso a recibir sus embates por ser quien abre el umbral. Uno de estos males es la afección de la capacidad física para realizar actividades referentes al son.

En el relato "La espiga que me salvó" se nos cuenta que don Demetrio Quino, jaranero, asiste a un fandango y se pone a tocar con los demás músicos, cuando le llama la atención uno que en su instrumento portaba un objeto extraño y llamativo:

Casi frente a mí estaba parado otro guitarrero, con una media guitarra, que tenía en el cabezal una piedra roja que brillaba con la luz de la luna. Este hombre usaba un sombrero de lado y entre los dedos tenía una espiga larga de cuerno blanco. Parecía que no tocaba las cuerdas, pero se escuchaba fuerte y bonito su música. [...] Pero en eso me di cuenta que yo no podía tocar mi guitarra. No escuchaba el sonido de mi instrumento. Se me trababan los dedos y la espiga en las cuerdas (Moreno Nájera, 2009: 23-24).

Cuando aparece este personaje con un objeto distintivo, Demetrio entra en una especie de trance o sopor que lo hace perder la consciencia:

De pronto me acordé del hombre del sombrero ladeado, levanto la vista para verlo... Ya no estaba. Lo tenía casi enfrente a mí y no vi cuando se retiró. Lleno de curiosidad le pregunté a otro músico:

—Oye, amigo, ¿para dónde se fue el guitarrero que trae el sombrero de lado?

—¿Cuál, amigo? Si no ha llegado nadie con esas señas.

—Sí, amigo [...] El de la guitarra que trae una piedra roja en el cabezal.

—No, amigo, desde que llegaste te aislaste en esa esquina (Moreno Nájera, 2009: 24-25).

El jaranero recobra la consciencia y su capacidad para tocar, y aquello queda solo como una extraordinaria experiencia, sin nada que lamentar. Sin embargo,

hay relatos donde los males, lejos de ser leves y pasajeros, pueden ser permanentes y graves. En el relato "Cuidado con el Té", si bien no se alude de manera directa al diablo, la presencia de un enigmático desconocido lo sugiere:

Algunos cantadores tomaban sus traguitos de aguardiente, otros mascaban pedacitos de canela para no perder la claridad de la voz. Al caer la noche se sintió frío y para calentar el cuerpo se repartía a los asistentes vasos de café y de té con té, que era una combinación de té de canela con té de patololote⁸ y su chorrito de alcohol. [...] En un momento inesperado, apareció un señor con un pocillo en el mano lleno de té y se lo ofreció a un compañero que cantaba muy bonito. Era el mejor de los cantadores. El cantador agarró el ofrecimiento, tomó un trago, tomó otro y al tercero se le trabó el trago en la garganta. No podía tragarlo ni sacarlo, abría los ojos muy grandes. [...] Entonces se metió los dedos en la garganta hasta que tosió y sacó el té con un pedazo de sangre. El cantador había salvado la vida, pero se destruyó la garganta con los dedos. Desde ese día dejó de cantar y asistir a los fandangos. La persona que le ofreció el té había desaparecido después de haberle hecho el mal (Moreno Nájera, 2009: 85-86).

En "Por qué no baila el hombre" tenemos la historia de una persona que, de igual manera, "era muy vicioso para los fandangos", e incluso se había comprado unos botines exclusivamente para el zapateado. No obstante, se adueñaba de la tarima y no dejaba bailar a nadie "creando descontento en el fandango":

En una ocasión se desarrollaba el Fandango en una noche pesada, de esas donde se siente el ambiente la presencia del amigo. [...] En una de esas se escuchaba el son de "El buscapié"⁹ y el hombre se sube a la tarima. Estaba dando los primeros repiqueteos, cuando sopló un aire suave que agradó a todos los presentes. El son siguió sonando, pero solo las mujeres se remudaban. El hombre seguía sobre la tarima. El resto de los bailadores solo veían, querían subir para remudarlo, pero había una fuerza extraña que los detenía. Pronto el bailarín cayó con un fuerte dolor en las piernas, todos reaccionaron. Se había roto el encanto, pero el bailarín se había roto los ligamentos de las piernas. Nunca volvió a bailar ni se acercó a los fandangos (Moreno Nájera, 2009: 103-104).

⁸ Nombre con que se le denomina en la región a un árbol de pimienta de nombre *Pimenta dioica* (L.) Merr (Ver Vázquez Torres, 2010: 281).

⁹ En la tradición del Sotavento, si bien se sabe y se considera que la música de son atrae al diablo, se ha nutrido la creencia de que específicamente "El buscapié" convoca a tal personaje.

A diferencia de los relatos anteriores, en este último la causa del perjuicio se puede ubicar en el malestar que el bailar generaba al acaparar la tarima, es decir, este no compartió el espacio, mostró una actitud egoísta y soberbia, situación que trajo consigo la manifestación del encanto como castigo. En "Cuidado con el Té" y "Por qué no baila el hombre" tenemos meras manifestaciones de la maldad que el fandango puede atraer sin que necesariamente sean provocadas por alguna actitud reprochable. Ambos relatos dan fe de la sutileza con la que puede manifestarse el demonio y ocasionar males que pueden ser permanentes.

Muchas veces, las maldades o perjuicios no recaen directamente en la persona, sino en los instrumentos. Regularmente, las jaranas son las que más se ven afectadas, ya sea que se desafinen o que se les revienten las cuerdas o el puente. En "La jarana que perdió la voz":

No había fandango donde no estuviera. La jarana y yo éramos inseparables, es como si anduviera con alguna mujer de fiesta en fiesta. [...] Mucha gente elogiaba el sonido de mi requinto, que cuando no asistía a un fandango se extrañaba su voz. [...] Un buen día asistí a un fandango allá por la Cinco de Mayo. Ahí se hacían todos los sábados y concentraba mucha gente. [...] Estaba divirtiéndome con mi jarana cuando llegó a caballo un hombre maduro con un enorme puro en la boca. [...] En el momento menos esperado, se sacó el chicote de la boca, echó una bocanada de humo en la boca de mi jarana y se salió. Me quedé desconcertado, pero seguí tocando sin darle mayor importancia. Al poco rato, al terminar un son, me di cuenta que mi jarana estaba desafinada. Salí a afinarla y volví para tocar. A medio son noté que se había vuelto a desafinar. La volví a afinar, pero en eso se reventó el sextillo. Me senté a cambiar la cuerda, pero al querer afinar se me reventó la primera. No pude tocar toda la noche, pues mi jarana cuando no se destemplaba, reventaba las cuerdas (Moreno, Nájera, 2009: 61-62).

En la tradición del son jarocho, como en muchas otras, se establece como código de cordialidad tocar en una sola afinación para que así se puedan integrar el mayor número de músicos posible. El cambiar de afinación se considera "una especie de grosería", un acto de arrogancia y soberbia. Esta actitud generará malestar y pondrá en riesgo la concordia comunitaria, situación que atraerá consecuencias. En el relato "Un encanto en la boda" tenemos que, mientras el fandango se desarrolla de la mejor manera, llega al lugar un grupo de músicos que, después

de comenzar a tocar, cambian de pronto su afinación, y entonces los que estaban acoplados también hacen el cambio, pero los recién llegados vuelven a cambiar, despojan del espacio a los demás y se apoderan del fandango. Al cabo de un rato aparece un viejo con una curiosa jarana que sonaba muy bonito y reta al grupo de acaparadores a un desafío de versos:

Así el viejecito estuvo contestando "versos de argumentar" y "versos picones". Pero mientras el viejecito contestaba se alejaba poco a poco de la tarima. Siguió tocando son tras son y sin darse cuenta los músicos se fueron durmiendo y el ancianito seguía tocando y tocando. Los músicos quedaron completamente dormidos en medio del monte, cuando despertaron se encontraron tirados a orilla de un arroyo y sus jaranas a los lados. Cuando levantaron sus jaranas se dieron cuenta que todas las cuerdas estaban reventadas. Entonces se vieron las manos y los dedos los tenían hinchados y sangrados. Se asustaron tanto que se alejaron presurosos dejando sus jaranas tiradas en el arroyo (Moreno Nájera, 2009: 39).

Sin duda, no solo la maldad se manifiesta en los instrumentos reventados, sino en el sueño y sopor a los cuales son sometidos los músicos para ser transportados a un lugar lejano. Al parecer, faltar a los códigos de cortesía o mostrar actitudes arrogantes, soberbias o egoístas no es propio del fandango, y por ello la lección que recibieron.

De igual manera que en el anterior, en el relato "El egoísmo atrae al mal" se pone de manifiesto el carácter plural, incluyente y comunitario del fandango, y que cuando este es transgredido, puede surgir una situación extraordinaria. Un músico es desdeñado por otros músicos cuando estos cambian a propósito la afinación de sus jaranas:

Molesto me volví a acercar a los músicos. Terminando el son vuelven a cambiar de afinación, ahora por "Variación obligado". Lleno de coraje me senté sobre un tronco. Me di cuenta que no querían que yo tocara. [...] En eso estaba cuando se acercó un hombre con acicates plateados. Se bajó del caballo y se puso a tocar. Traía una "segunda" que sonaba ladina, ladina, no había escuchado una jarana igual. Enseguida pensé que le pasaría lo mismo que a mí. A la vuelta de tres sones cambiaron de afinación, el fuereño rápido cambió la suya. Como su jarana era ladina opacaba las voces de las otras. En eso el fuereño cambia la postura de su jarana obli-

gando a los demás músicos a cambiar de afinación. Tan templadas quedaban las cuerdas que se fueron reventando. En otras el puente se les arrancó. El fuereño seguía tocando. La música se escuchaba como si fueran cien jaranas. Al terminar el son, cada músico tenía dos o tres cuerdas reventadas o el puente volado. Entonces animado, me acerqué a la tarima a tocar. Cuando comencé a sonar mi instrumento se escuchó un ruido ensordecedor acompañado de una luz brillante. Un rayo había caído ahí mismo al pie de la tarima. Cuando reaccioné estaba solo en la tarima, el fuereño había desaparecido. Los músicos con las cuerdas reventadas y los puentes volados rezaban y rezaban, pues Yobaltabant les había hecho una mala jugada (Moreno Nájera, 2009: 28).

En este relato tenemos además una clara configuración del personaje enigmático que aparece en los fandangos para causar males o perjuicios. En este caso, bajo el nombre de Yobaltabant, hace presencia para darles una lección a los músicos. Como en el relato anterior, las actitudes de estos van en contra de la naturaleza del fandango y los códigos de cordialidad en torno a este. La moraleja es clara: el egoísmo y la arrogancia no caben en el fandango.

De los relatos aquí presentados vemos que los males del diablo se manifiestan directamente en la persona y la incapacitan para tocar de manera eventual — como en el caso de “La espiga que me salvó”—, o de manera permanente en otros casos —como en “Cuidado con el Té” y en “Por qué no baila el hombre”—. También se presentan afectando a los instrumentos, ya sea desafinándolos —por lo regular las jaranas, como en el “La jarana que perdió la voz”—, o reventándoles las cuerdas y los puentes —como en “El encanto de la boda” y en “El egoísmo atrae al mal”—. El sueño o sopor también se manifiestan para enajenar al músico de la realidad —en “La jarana que perdió la voz” y “El egoísmo trae el mal”— y para transportarlo a otros espacios —en “El encanto en la boda”—.

Sin embargo, debemos señalar que, si bien los males pueden presentarse de manera arbitraria, su invasión también es resultado de actitudes que violan las reglas comunitarias del fandango. Como bien lo explica el compilador: “El son y el fandango son bienes que se comparten y no se le niegan a nadie so pena de atraer el mal [...] Cuando el son y el fandango se comparten, el individuo crece, como crece la comunidad al ejercitar la inclusión de otros” (Moreno Nájera, 2009: 13), y

cuando un participante no respeta esto, aparece aquella entidad conocida como el Amigo o Yobaltabant.

Podemos agrupar los relatos por los distintos tipos de mensajes provenientes de este personaje. Diremos que, en aquellos relatos donde no se narra una actitud reprobatoria, el diablo o el encanto comete un mal leve y eventual a los músicos, ya sea directamente —como en “La espiga que me salvó”— o a su instrumento —como en “La jarana que perdió la voz”—. En ambos relatos, el personaje se presenta configurado como un hombre desconocido, extraño, foráneo, con habilidades destacables para tocar y que porta algún elemento llamativo o destacable: un brillante rojo en la cabeza de la jarana o un puro y un sombrero ladeado. A sus acciones las podemos llamar travesuras o males menores que dan fe de que le gusta el fandango.

Por otra parte, están los relatos en los que, sin haber de por medio una actitud que castigar, suceden afectaciones permanentes, como en “Cuidado con el Té”. En “Por qué no baila el hombre” se narran una serie de indicios que apuntan a la presencia de la entidad maligna; la sentencia “se siente la presencia del amigo”, la irrupción de un viento suave y agradable que parece encantar a los concurrentes, y la interpretación del son “El buscapié”, considerado el son predilecto del diablo, crean esa atmósfera mágica. No aparece la entidad maligna personificada, sino solo su manifestación en los daños irreversibles causados. A estos los podríamos llamar males propiamente dichos.

Después tenemos los otros donde los músicos, por una actitud egoísta y soberbia, caen en un sueño o sopor, y cuando recobran la consciencia, se dan cuenta de que sus instrumentos están reventados y sus dedos sangran. Aquí, el encanto y la magia son directos. En “El encanto de la boda”, por ejemplo, los músicos son transportados a un lugar lejano, y en “El egoísmo trae al mal” la entidad maligna se manifiesta de manera explícita desapareciendo en medio de una luz brillante, mientras que los músicos rezan con sus instrumentos destrozados. Estos dos relatos, principalmente, tienen una carga moral. Los culpables no sufren un mal o una travesura, sino que reciben una lección; el espanto cumple una función de advertencia.

Instrumentos encantados

En diversas regiones y tradiciones se han demonizado determinados tipos de música junto con sus instrumentos. Por ejemplo, el *blues*, en Estados Unidos, pasó por una etapa muy significativa en la cual se le estigmatizó como música del infierno, y a la guitarra, como instrumento del demonio. W. C. Handy —a quien la industria discográfica bautizara como el padre del *blues*— describe la reacción que tuvieron sus padres cuando les mostró su nueva adquisición: "A guitar! One of the Devil's playthings... Whatever possessed you to bring a sinful thing like that into our Christian home?"¹⁰ (L. Reed, 2003: 91).

En nuestra tradición, como vimos páginas atrás, el arpa, en San Pedro Naranjestil, Michoacán, se dejó de tocar por considerarse un instrumento que atraía al demonio (Martínez de la Rosa, 2012: 44-45). Por su parte, en San Andrés Tuxtla, semejantes consideraciones se le han adjudicado a la jarana: "Los hombres de edad madura tenían la idea de que la música de jaranas era un vicio, que atraía el encanto y el mal y sin embargo ellos se divertían con la música de estos instrumentos y bailaban al compás de sus ritmos" (Moreno Nájera, 2009: 19). Así, del instrumento musical, como esa llave que abre determinados umbrales, subyace la idea de que se necesita ser adulto para poseerlo y, entonces sí, soportar los embates que conlleva: "La jarana es muy mal vicio, chamaco, ya será usted varón, entonces podrá tocar lo que quiera, hoy no" (Moreno Nájera, 2009: 45). Cabe mencionar que una de las marcas discursivas que reafirma el carácter de la jarana es la importancia del violín como su acompañante, "pues se le considera un instrumento que alejaba al mal y con el cual, los músicos se sentían protegidos [...] pues el instrumento hacía constantemente la señal de la cruz" (Moreno Nájera, 2009: 19).

El relato "El cerro del encanto" inicia con una sentencia que, a manera de prolepsis, nos anuncia el carácter edificante de la narración: "¡No, hermanito! La jarana y la mujer no se prestan" (Moreno Nájera, 2009: 79). Después tenemos la descripción del trato y del afecto que el narrador tenía por su instrumento:

¹⁰ Hay una amplia bibliografía que da cuenta de la relación entre la música *blues* y el diablo en las regiones del Misisipi. En mi tesis doctoral destaco algunos trabajos al respecto y señalo la manera en que se configura el personaje del diablo en la lírica del *blues* de las provincias del sur de Estados Unidos. Presento también un repaso histórico del son y la censura a la que fue sometido por las autoridades coloniales al ser considerado también música del demonio (ver García Baeza, 2016).

¡Cómo sonaba mi jarana! Era ladina, con una voz que decía clarito lo que se tocaba, por eso la quería mucho. Cuando terminaba de tocar la destemplaba y la limpiaba con aceite. Luego la guardaba en una costalilla de manta para que no se rayara la pintura de barnizado. En una ocasión fui al fandango a Caleria. [...] En eso estaba cuando se me acercó un jovencito bien parecido. Creo que era "de razón" porque andaba bien vestido. Se quedaba viendo cómo tocaba yo. Parecía que le gustaba cómo sonaba mi instrumento porque se le quedaba viendo pensativo. En una de esas que termina un son, salgo para descansar un rato y me dice: —Señor, ¿me presta un ratito su instrumento? (Moreno Nájera, 2009: 79).

Lo presta y al cabo de un rato se da cuenta que ya no se encuentra esa persona. Sin embargo, él sigue escuchando el tañer de su jarana; lo busca siguiendo la música:

De repente escuchamos la música fuerte, pero no distinguíamos de dónde venía el sonido, pues se escuchaba en todos los sentidos. Buscábamos y no dábamos por dónde seguir. De pronto se quedó todo en silencio. En ese mismo instante vimos la jarana sobre una piedra. Ahí mismito al pie de Cerro del Gallo. Todo era silencioso. Ni un alma logramos ver, solo nosotros tres que llenos de miedo nos regresamos en silencio. Después comprendimos que en ese cerro habitaba el encanto. Desde ese día no volví a tocar mi jarana. Aprendí a tocar la guitarra de son y es lo que toco (Moreno Nájera, 2009: 80).

Así, el aire de la jarana como instrumento que atrae al mal queda velado, por lo que el protagonista cambia de instrumento. En otro caso, Alfredo Delgado Calderón comenta que, en 1892, las parroquias de Acayucan, Chinameca y Minatitlán enviaron un edicto al Obispado de Oaxaca —al que pertenecían entonces— que prohibía las reuniones donde se produjera la música de son, so pena de excomunión, ya que "el mismo demonio, padre de la música, a confesar que es el autor de dichos bailes" (1997: 28). Podríamos pensar que tal consideración se debía a una especie de representación metonímica de la música de son, sin embargo, Delgado nos comparte un testimonio recogido por García de León donde la relación diablo-jarana es más directa: "En Pajapan se cree que el diablo sale por las noches en forma de una anciana a tocar su jarana" (Delgado, 1997: 29). Siguiendo esta idea, Delgado comenta que en la actualidad tales consideraciones tienen eco en las iglesias protestantes, las cuales no solo adjudican al diablo la invención de

la música, sino también la de este instrumento: "Dicen la jarana es la costilla del diablo" (Delgado, 1997: 29). Por todo lo anterior podemos comprender por qué este es el instrumento que sufre más embates, o bien, el instrumento que más atrae al "extraño desconocido".

El pacto o invocación al demonio

Entablar un trato con el diablo es un motivo que encontramos en diversas tradiciones literarias, desde las narraciones folclóricas cuyos registros nos hablan de una remota existencia, hasta las versiones paradigmáticas de la literatura, como es el caso de *Fausto* de Goethe.

Ahora bien, si atendemos a distintos relatos que nos han llegado de diferentes tradiciones y épocas, tenemos que, desde una perspectiva cristiana, la relación música y diablo ha sido casi intrínseca. Encontramos una serie de ejemplos donde se establece una fuerte vinculación entre el demonio y hacedores de música: conocidos son los episodios biográficos que giran en torno a la figura de los violinistas italianos Tartini y Paganini, la del músico de *blues* Robert Johnson y, claro está, la de "los empautados" del son mexicano, citados páginas atrás (ver García Baeza, 2017: 345-365).

Así, tales motivos siguen presentes en la tradición oral sobre los hacedores del son en Los Tuxtlas. Ya sea que se trate de músicos o de versadores, la manera de explicar su talento extraordinario es precisamente el que han pactado con el diablo:

Ese Juan Llanos tenía pacto, tenía pacto. ¿Por qué lo supe? Porque él me dijo. Él quería que me quedara en su lugar. [...] Sí tenía pacto. Si yo le decía: "quiero unos versos", así, pero enseñada me los decía, enseñadita; un pacto tenía. Él me dijo:

—Ya se me venció el plazo. Ya el compadre me necesita; pero quédate en su lugar, tú estás joven y vas a ser un gran poeta.

Me dijo mi tío:

—No, Chobi; ese tiene pacto con Satanás. Él se quiere salvar y te quiere entregar a ti (Demps-ter, 2020: 78-79).

La tradición oral nos da cuenta de narraciones donde un hombre que, por alguna necesidad financiera o de cualquier tipo, invoca al diablo con una frase parecida a esta: "Si el diablo me diera trabajo, con él mismo me iría". El carácter de estas narraciones es variado, pues encontramos unas donde el diablo termina siendo burlado, y otras donde el invocante termina llevándose la peor parte. El diablo de los cuentos folclóricos se parece más a los ogros, dragones o monstruos propios de las narraciones maravillosas, quienes resultan engañados, vencidos o burlados. Sin embargo, hay otras narraciones donde el protagonista es quien termina engañado, estafado o con un mal grave. Muchas de estas historias remiten a un espacio y tiempo determinado, y el diablo adquiere otro carácter, pues representa una amenaza real a la que se le atribuye la capacidad de poder ocasionar un mal verdadero en el individuo.

De esta manera, encontramos que en narraciones donde se manifiesta un pacto de ficción como en el cuento —aunque no es la regla porque estas narraciones pueden tener funciones moralizantes— el desenlace suele ser distinto de aquellas que tienen algún elemento de verdad, como la leyenda o la anécdota. Mientras que en el cuento folclórico el protagonista vence al diablo, auxiliado por su propio ingenio, un familiar, un ser maravilloso o incluso religioso (un cura, Jesús o algún santo),¹¹ en las narraciones como la leyenda y la anécdota tenemos un final menos optimista para el protagonista. Lo anterior obedece, como lo hemos venido comentando, a un sistema de creencias y valores en el cual los relatos funcionan como dispositivos auxiliares para la regulación o gestión del comportamiento del individuo en la comunidad.

En la "La bailadora de Abata" vemos cómo el motivo de invocación está presente, así como también las marcas discursivas propias de las narraciones de ficción explícita, como la fórmula de inicio:

Había una vez, un señor, vecino de Belén Grande que no tenía trabajo; buscaba, pero no encontraba. Su desesperación aumentó tanto que una mañana al filo del mediodía en un cruce de calles pensó:

—Si el diablo me diera trabajo con él me iría a trabajar.

Entonces se levantó un remolino muy grande que lo envolvió y se lo llevó. Nunca se volvió

¹¹ En la versión conocida como "El herrero Miseria" vemos que los dones son otorgados por Jesús; otras versiones colocan a un cura como el auxiliar y donante para derrotar al diablo (ver Vidal de Battini, 1984: 618-619).

a saber de él, sus familiares lo buscaron, pero no lo encontraron. Con el tiempo se olvidaron del asunto. Este hombre tenía una comadre, mujer joven pero viciosa para el fandango. [...] A esta mujer, además de bailar mucho, le gustaba que a las mujeres que bajaban con ella de Santa Rosa Abata, las galearan. Pero ella recibía una recompensa por la gala y consistía en una cerveza. Sucedió una ocasión [...] A eso de medianoche, al son de "La morena", [...] escuchó:

—Comadrita, soy tu compadre Chano, mirame aquí estoy. Pero ella no veía nada, [...] pero al momento volvió a escuchar:

—Comadre voy a poner mi mano sobre tu cuerpo y la ensuciaré de sangre de mango para que quede marcada.

[...] Pasaron los meses y la bailadora de Abata se hizo vieja. Siguió de fandango en fandango montada en su burro. Un buen día apareció un hombre viejo en la casita de zacate de la bailadora. [...] Le explicó que había ido a buscar a su familia a Belén Grande pero la casa estaba vacía. Intrigada la mujer le preguntó:

—¿Quién eres tú que no te conozco?

—Soy tu compadre Chano mirame bien. Me fui al monte y me quedé dormido, soñé que tú bailabas en San Andrés y yo te hablaba, pero tú no me escuchabas ni me veías, entonces te ensucí la enagua con sangre de mango.

Entonces la bailadora recordó aquella ocasión [...]. Fue a revisar su enagua y efectivamente, tenía una mancha pintada. Cuando salió a ver al compadre su compadre ya no lo encontró (Moreno Nájera, 2009: 56).

Tenemos entonces que la frase invocante acarrea serias consecuencias, de las cuales la mujer aficionada al fandango es testigo. El motivo de invocación generará otro, el del viaje maravilloso. En este caso el invocante es llevado por esa fuerza que se manifiesta en forma de torbellino. No sabemos con certeza si se trata solo de un profundo sueño o sopor, o concretamente de la muerte. Existen narraciones en las que un músico es llevado por el diablo para tocar en una fiesta en la cual reconoce a los asistentes —ya sea que estén vivos o difuntos—, como si estuviera en una especie de mundo alterno (ver García Baeza, 2018). Aquí sucede lo mismo, el hombre visita el fandango, le habla a la bailadora y le deja una marca en su vestido que da fe de esa visita, de la apertura del umbral que comunica un

mundo espiritual con el material. Al final, el enigmático retorno del hombre da pie a interpretar las consecuencias de la invocación: un alma en pena que no sabe siquiera su condición y que se le manifestará como una especie de aviso a la mujer que es viciosa al fandango.

El duelo o el enfrentamiento con el diablo

Siendo el fandango el evento propicio para la aparición del diablo u otras entidades, se da en este el espacio para el choque entre las fuerzas del bien y del mal. Si bien en la pastorela tradicional mexicana encontramos una batalla explícita entre ambas fuerzas, representadas por el demonio y el arcángel Miguel, en los relatos aquí expuestos también se presenta, pero en lugar de un ángel, participa un hombre. Veamos el relato "La ceiba de Puchuapan":

A eso de las once, cuando el fandango estaba animado, llegó un cantador con un vozarrón de trueno. Muy bien afinado, muy fino en su cantada que los demás cantadores se sintieron opacados y dejaron de cantar. Cuando algún versero intentaba cantar, rápido le brincaba al verso que casi era imposible que hubiera un rival para él. Este hombre de la voz de trueno se había adueñado del fandango, nadie cantaba más que él. Todos estaban como encantados, los músicos toquen y toque, los bailadores en la tarima dejándose llevar por la música y los cantadores... mudos. Después de un tiempo uno de los músicos se dio cuenta que traía los pies volteados y los dedos revirados llenos de pelos. Uno de los cantadores que era muy entendido, se arrimó a la tarima y empezó a encomendarse a Dios cantando y cantando. Los demás cantadores se dieron valor y también empezaron a cantar en nombre del santísimo. Cuando menos se esperaba, se levantó un remolino con un viento tremendo que voló el manteado, la ceiba se retorció con fuerza y los sombreros, el cantador había desaparecido (Moreno Nájera, 2009: 67-68).

Como se mencionó anteriormente, un elemento constante sobre el diablo en las narraciones en torno al fandango es que una parte de su cuerpo revela su identidad no humana: por lo regular, alguno de sus pies parece el de un animal. Por ello dicen en la región que cuando están viendo bailar a un excelente bailador, hay que mirarle los pies para corroborarlo.

En el relato revisado se destaca que las cualidades extraordinarias del "extraño" son cantar y versear, por lo cual termina adueñándose del fandango y encantando a los músicos y bailadores que no percibieron lo que sucedía; uno de ellos se percata y lo enfrenta encomendándose "a Dios cantando y cantando" con coplas de contenido religioso que en la tradición del son se conocen como "versos a lo divino". Otro relato donde encontramos el duelo es "El violín de don Modesto":

Don Modesto era un viejecito delgado como pluma. [...] Pero un día hubo un mal tiempo, no se podía salir en procesión con la virgen, así que todos esperaron largo tiempo a que se apaciguaran la lluvia. [...] Una vez que llegaron a su destino, el casero no atendió a los acompañantes, los cuales se retiraron a sus casas con cierto disgusto. Por la noche regresaron los músicos y la gente pero los jaraneros no se acercaron al altar. Como fueron llegando se fueron congregando en la tarima donde había iniciado el fandango. Un viejecito que traía un violincito muy viejo, al ver el desprecio que le habían hecho a la imagen, se acercó al altar, se limpió con una ramita de albahaca y limpió su violín. Y se sentó lejos del fandango y desde ahí se observaba la fiesta. Entre los músicos del fandango, había un violinero que nadie sabía de qué rumbo había venido pero estaba tocando ahí junto a la tarima. Al principio las cuerdas del violín chirriaban penetrando el sonido en lo más profundo del oído. Las bailadoras se tapaban los oídos pero los demás músicos no escuchaban el sonido del violín. [...] Pero los jaraneros no lo escuchaban y seguían tocando. Tocaron el mismo son por mucho tiempo sin descansar. Algunos músicos comenzaron a sangrar de los dedos. Los bailadores [...] se alejaron de la tarima. [...] El hombre del violín los había encantado. Pero el viejecito que había estado observando desde lejos los hechos [...] afinó su violín y se acercó al grupo tocando su instrumento. Así entre los violineros surgió una especie de combate. Era como si los violines hablaran. Uno con una voz horrible y fea y otro con una voz dulce y suave. Se empezaron a romper las crines del arco al pasar con fuerza de un lado del violín. [...] Cuando pasó un remolino, el hombre del violín había desaparecido, solo había quedado el viejecito con su violín frente a los músicos. Los jaraneros entonces reaccionaron, se vieron las manos, sin explicarse lo que había pasado. Ahí terminó el fandango comprendiendo que no tenían que hacerle desprecio a la virgen (Moreno Nájera, 2009: 99-101).

Este relato remarca la importancia de cumplir ciertas prácticas y costumbres que guardan un gran significado para la comunidad, y reivindica el carácter sagra-

do que las fiestas deben tener; transgredir esto implicaría poner en riesgo la armonía y el bien comunitario. Por tal situación aparece el violinero extraño que invade el fandango con un ruido insoportable que aleja a los bailadores pero "hechiza" a los músicos. A lo lejos, el protagonista, quien había sido el único en santiguar su instrumento ante la Virgen, contempla el escenario. Tenemos entonces que el hombre que ha llevado su instrumento "a limpiar" con la Virgen es quien desafía al intruso violinista. Aquí no se da una batalla de versos como en el relato anterior, sino de melodías, de sonidos, una batalla meramente musical. El violín de este hombre, al haber sido ofrendado a la Virgen, tiene el poder para repeler al violinista de sonido infernal. El triunfo sobre el intruso queda de manifiesto cuando este desaparece con un remolino, mismo que corrobora su procedencia sobrenatural.

Ahora bien, cabe mencionar que, si bien ambos relatos presentan el enfrentamiento contra la entidad demoníaca, cada caso presenta aspectos particulares. En "La ceiba de Pachupan", al no haber una falta o trasgresión a los valores, costumbres o códigos de la comunidad, se interpreta que el relato da fe del gusto que tiene el diablo por zapatear, cantar o tocar en el fandango. En "El violín de don Modesto" es clara su intención y objetivo moralizantes. Cumple con la función de acuciar la preservación de ciertas prácticas, la reivindicación del propósito que debe tener la fiesta, los eventos dedicados a las entidades celestiales y regentes de la comunidad, su conducta y valores. Por ello el relato termina diciendo: "Los jaraneros entonces reaccionaron, se vieron las manos, sin explicarse lo que había pasado. Ahí terminó el fandango comprendiendo que no tenían que hacerle desprecio a la virgen" (Moreno Nájera, 2009: 101).

Medios preventivos

Si en el cuento folclórico tenemos un objeto mágico que el héroe emplea para derrotar a su oponente o salir de una difícil situación, también en los relatos enmarcados en un espacio y tiempo determinados podemos encontrar objetos o acciones que previenen o repelan el mal. De esta manera, el músico, quien está en primera línea, sufre los embates iniciales de las entidades malignas, por lo cual buscará los medios necesarios para la protección o enfrentamiento de dicho mal. Una historia que llama aquí la atención es "La espiga que me salvó":

Volví a ver al hombre del sombrero ladeado y... la misma sonrisa en la boca no sabía qué hacer, si insultarlo o salirme del fandango y regresarme a mi casa. [...] Cuando ya me iba a salir me acordé que en la bolsa de mi pantalón traía otra espiga. Esa espiga la había curado un primer viernes de marzo, le había hecho siete rayitas como una colita de cascabel. [...] Entonces meto la mano a la bolsa de mi pantalón y saco la espiga, la pongo entre mis dedos, hago un registro, hago otro, al darme cuenta ya estaba tocando con los demás músicos un "Siquisiri" (Moreno Nájera, 2009: 24).

En las creencias de la región, la víbora de cascabel tiene una connotación mágica, por ello los lauderos delinean un objeto en forma de víbora cuando construyen el puente o alguna otra parte de la jarana. Aquí tenemos que la espiga tiene unas marcas que la hacen parecer un cascabel, así este objeto le ayuda al músico a recuperar la capacidad para tocar su instrumento. El parecido de las marcas al cascabel de la víbora, y el poder que se le puede adjudicar a esta, nos remite en parte al concepto de magia homeopática o imitativa que propone James Frazer: "Denominado ley de semejanza, el mago deduce que puede producir el efecto que desee sin más que imitarlo" (1944: 34). Por su parte, Vladimir Propp ya señalaba las creencias mágicas antiguas que el hombre atribuía a los objetos y la relación que entablaba con estos:

El hombre advierte en menor medida su propio esfuerzo y en mayor medida la acción del instrumento. Nace así la concepción de que el instrumento actúa no ya como consecuencia de los esfuerzos realizados por el hombre [...], sino en virtud de las cualidades mágicas inherentes a él (2008: 244).

Además, las rayas talladas que imitan a la víbora de cascabel son siete, número considerado en distintas tradiciones como el número de la suerte. Tenemos, pues, que la espiga funciona como una especie de talismán que puede librar del mal a su portador. El relato "La jarana y el cascabel" nos da un indicio del vínculo extraordinario entre estos dos objetos:

Yo tenía como doce años y ahí escuchaba a los ancianitos decir que con un cascabel de culebra se escuchaba más fuerte y más bonita la música. Un día quise probar y conseguí un

cascabelito. Con cuidado le amarré un cordelito. Con un trocito de cera de abeja fijaba el cascabelito debajo de la tapa de mi jarana. Así me ponía a tocar. Me daba gusto tocar esa jarana porque su voz era clarita y fuerte. [...] El señor que también era un mañoso, le metió los dedos a la boca de la jarana, desprendió la cera y sacó el cascabelito y ahí terminó el trato (Moreno Nájera, 2009: 73-74).

Como lo comenté páginas atrás, otro de los objetos que protegen al músico es el violín; vemos que este instrumento brinda una protección *per se*:

Por esta razón en un fandango no faltaba la presencia del violín, instrumento que alejaba al mal con el cual, los músicos sentían protegidos. Los músicos se sentían seguros y contentos con violín, pues el instrumento hacía constantemente la señal de la cruz. Ésta es una de las razones por las que nunca faltaba un violín en los fandangos (Moreno Nájera, 2009: 19).

Las imágenes religiosas forman parte importante de los medios preventivos:

El demonio siempre se los tentaba en un fandango, poniendo a prueba su valor y su inquebrantable fe. Por esta razón muchos jaraneros pegaban estampitas de santos en el cabezal o dentro de la boca de su instrumento, otros gustaban ir frente al altar en un velorio a limpiar sus jaranas con flores, con la idea de alejar al demonio del camino (Moreno Nájera, 2009: 19).

La tradición oral da cuenta de que "cuando la gente quería protegerse del diablo invocaba a San Miguelito, que era un santo que le tiró un espadazo al diablo y le cortó la oreja" (García Sanz, 2016), por ello también, ya encendido el fandango, uno de los medios para repeler y prevenir el mal sin duda son los cantos que aluden a entidades religiosas, conocidos como "versos a lo divino". En el relato "La ceiba de Pochuapan":

Uno de los cantadores que era muy entendido, se arrimó a la tarima y empezó a encomendarse a Dios cantando y cantando. Los demás cantadores se dieron valor y también empezaron a cantar en nombre del santísimo. Cuando se esperaba, se levantó un remolino con un viento tremendo que voló el manteado, la ceiba se retorció con fuerza y los sombreros, el cantador había desaparecido (Moreno Nájera, 2009: 67-68).

En la tradición oral se ha definido un son como el son del diablo: "El buscapíés", precisamente porque mirando los pies de los bailarores es como las personas se dan cuenta de que el diablo está presente:

El diablo aparece en los fandangos convocado siempre por un son que se llama "El buscapíés". Si, mientras se toca "El buscapíés", se le buscan los pies a un buen bailaror —a un tan buen bailaror que resulta sospechoso—, es probable que uno encuentre "un pie de cristiano y una pata de gallo". El diablo es un gran zapateador (Segovia, 2005: 608).

Entonces, es casi obligatorio cantar coplas a lo divino, pues cabe la posibilidad de que el diablo aparezca en un fandango:

Te ofrezco este día
alma, vida y corazón,
mirame con compasión
no me dejes madre mía.

En el nombre de José
y en el nombre de María
antes que amanezca el día
yo les canto "El buscapíé" (Bernal Maza, 2009: 127).

Los versos a lo divino no solo operan como un recurso para evitar la aparición, sino también para ahuyentarla, de igual manera la evocación a la Virgen, algún santo u otra figura celestial:

Este son es delicado;
les brindo mi testimonio
se lo ofrezco con agrado
a mi señor San Antonio
para que pueda ahuyentar
al maldecido Demonio (Meléndez de la Cruz, 2004: 28).

Respecto a este tema, en "El violín de don Modesto" vimos que el protagonista fue el único músico que se acercó al altar a bendecir su instrumento, condición que le dio la claridad y el valor para enfrentar a aquel extraño y amenazante fuereño. Así, al acercarse a la Virgen, no sufrió el encanto al que fue sometido el resto, y adquirió la habilidad para detectar al extraño personaje. De igual manera, el instrumento, al haber sido "limpiado", contrajo las cualidades para repeler al maligno intruso. Este mismo mecanismo es al parecer lo que James Frazer denomina magia simpática por contacto o contagio: el mago [o practicante] "deduce que todo lo que haga con un objeto material afectará de igual modo a la persona con quien este objeto estuvo en contacto, haya o no formando parte de su propio cuerpo, una prenda, un cabello, o algún objeto cercano con el cual la persona tuvo contacto" (1944: 34). Sin embargo, significado es contexto, y el hecho de que se trata de una imagen religiosa no implica meramente una acción mágica, sino de fe; lo secular se torna sagrado, situación que indica el sistema de valores que prevalece en la comunidad. Podemos decir que el violinista acerca su instrumento a la Virgen para que quede impregnado de fuerzas celestiales.

Vemos que los medios preventivos de carácter religioso son los más recurrentes, pues para enfrentar a semejante oponente se necesita de entidades celestiales. Propp ya había señalado una correspondencia directa entre las narraciones de carácter maravilloso y las prácticas rituales diciendo que "el relato maravilloso ha conservado las huellas de numerosísimos ritos y costumbres" (2008: 24). No fue ni es mi objetivo tratarlos aquí, sino relacionar y vincular los elementos maravillosos que son así denominados por las convenciones literarias y el carácter que estos mismos adquieren cuando los encontramos en otras formas convencionalizadas de la literatura de tradición oral, como la leyenda o la anécdota.

Conclusiones

Después de este recorrido podemos ver la manera en que los espacios como las cuevas, los ríos, los puentes y las lagunas conservan una dimensión simbólica tanto en el cuento como en la leyenda y la anécdota, sin embargo, adquieren otro carácter al formar parte del individuo en un plano natural. De igual manera sucede con motivos como la invocación al diablo, el encantamiento, el enfrentamiento

y los objetos mágicos, los cuales, si bien conservan una estructura significativa general, cambian su carácter y función de acuerdo con ciertos valores y comportamientos que es sustancial conservar para la comunidad. Con esto vemos que los relatos en general funcionan como meros dispositivos auxiliares en el comportamiento del individuo, así como para dar fe de las creencias y los valores que rigen a la comunidad en torno a la fiesta del fandango.

En esta revisión de relatos, exponiendo que los motivos literarios del cuento maravilloso aparecen también en la leyenda y la anécdota, constatamos cómo la literatura hace presencia en la comunidad adecuándose según sus creencias y valores, lo que nos permite descubrir un fuerte vínculo entre el fenómeno literario y la comunidad, un diálogo constante entre esta y la literatura, una relación entre motivos literarios y las creencias de una colectividad. De esta manera, lo que llamamos motivos literarios habita, mora en la realidad de las personas de determinadas localidades. Dichas unidades de significación literarias son tan reales como el agua, la tierra y el viento. Por ello podemos decir que los motivos literarios se vuelven depositarios de creencias y valores; dejan de ser factores teóricos de la literatura para convertirse en vivencias. Estos relatos nos indican que la literatura respira, vive y comulga en la vida de las personas y sus comunidades.

Bibliografía

- Ayala Calderón, Javier (2017). "El ente entrevistado. Duendes y endeudamientos en la tradición oral y la literatura mexicana de los siglos XIX y XX", en Claudia Carranza Vera y Claudia Rocha, coords. *Del inframundo al ámbito celestial. Entidades sobrenaturales de la literatura tradicional hispanoamericana*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis Potosí; 175-193.
- Báez-Jorge, Félix (2003). *Los disfraces del diablo. Ensayo sobre la reinterpretación de la noción cristiana del mal en Mesoamérica*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Bernal Maza, Guillermo (2009). *Compendio de sones Jarocho*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Bascom, William (1965). "The Forms of Folklore: Prose Narratives". *Journal of American Folklore* 78; 3-20.

- Carranza, Claudia (2013). "La muerte y 'el encanto'. Visiones de embriaguez en la literatura tradicional y popular", en Mercedes Zavala Gómez del Campo, ed. *La última y nos vamos: embriaguez y literatura*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis; 147-171.
- Delgado Calderón, Alfredo (1997). "El diablo y el Fandango". *Revista Son Del Sur* IV.
- Dempster, Alec (2020). *Ni con pluma ni con letra. Testimonios del canto jarocho*. Veracruz: Gobierno del Estado de Veracruz.
- Díaz Viana, Luis (2008). "La fuerza de lo imaginado o el temor présago: miedo al futuro", en Gerardo Fernández Juárez y José Manuel Pedrosa Bartolomé, coords. *Antropologías del miedo. Vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón*. España: Calambur; 243-258.
- Frazer, James George (2011). *La Rama Dorada. Magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- García Baeza, Roberto Rivelino (2016). *Lírica popular improvisada. Estudio de dos casos: el son huasteco y el blues*. Tesis doctoral. San Luis Potosí: El colegio de San Luis.
- ____ (2017) "El son, el blues y el diablo: relatos y leyendas que se tejen en torno al diablo y la música", en Claudia Carranza Vera y Claudia Rocha, coords. *Del inframundo al ámbito celestial. Entidades sobrenaturales de la literatura tradicional hispanoamericana*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis Potosí; 345-365.
- ____ (2018), "Nahuales, nahuales y brujas: tópicos y motivos del viejo al nuevo mundo", en Margarita Paz Torres y Mercedes Zavala Gómez del Campo, eds. *De creencias, supersticiones y maravillas: literatura de tradición oral del viejo y del nuevo mundo*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis; 213-240.
- García Sanz, Francisco (2016). "Arcadio Hidalgo, El buscapiés y el diablo". *La Manta y la Raya* I; 23-28.
- González, Aurelio (2006). "Cuentos y cuentistas", en Rafael Beltrán y Marta Haro, eds. *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*. Valencia: Universidad de Valencia; 187-206.
- ____ (2007). "'Amada como flor' y 'cortar flores': tópico y motivo en la lírica tradicional", en Luis Fernando Lara, Reynaldo Yunuen Ortega, Martha Lilia Tenorio,

- eds. *De amicitia et doctrina. Homenaje a Martha Elena Venier*. México: El Colegio de México; 187-206.
- Guillén, Adriana (2017). "A mí me perdieron los duendes': El encanto como transporte mágico", en Claudia Carranza Vera, Nora Danira López y Mercedes Zavala Gómez del Campo, eds. *'Irás y no volverás': el viaje en formas narrativas de la literatura tradicional de México*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis; 95-108.
- L. Reed, Teresa (2003). *Holy Profane: Religion in Black Popular Music*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Mariscal, Beatriz (1998). "Hacia una definición de las unidades narrativas en el Romancero tradicional". *De balada y lírica I*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid; 247-262.
- Martínez de la Rosa, Alejandro (2012). *De la Sierra Morena vienen bajando, zamba, ay, que le da...* México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Meléndez de la Cruz, Juan, comp. (2004). *Versos para más de 100 sones jarochos*. México: independiente.
- Moreno Nájera, Andrés, comp. (2009). *Presas del encanto. Crónicas de son y fandango*. México: Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento.
- Münch Galindo, Guido (1983). *Etnología del istmo veracruzano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Propp, Vladimir (2008a). *Morfología del cuento folclórico*. México: Colofón.
- ____ (2008b). *Raíces históricas del cuento*. Trad. José Martín Arancibia. México: Colofón.
- Robe, Stanley (1971). *Mexican Tales and Legends from Veracruz*. Berkeley: University of California.
- Rodríguez, Martha Isabel (2018). "La cueva de Nana Juana: Leyendas de tradición oral de Ocampo", en Margarita Paz Torres y Mercedes Zavala Gómez del Campo, eds. *De creencias, supersticiones y maravillas: literatura de tradición oral del viejo y del nuevo mundo*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis; 241-262.
- Segovia, Francisco (2005). "La versada de Arcadio Hidalgo". *Acta poética XXVI*, 1-2; 605-613.
- Thompson, Stith (1972). *El cuento folklórico*. Trad. Angélica Lemmo. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

- Vázquez Torres, Mario *et al.* (2010). *Árboles de la región de Los Tuxtlas*. México: Gobierno del Estado de Veracruz, Secretaría de Educación del Estado de Veracruz, Comisión del Estado de Veracruz de Ignacio de la Llave para la Conmemoración del Bicentenario de la Independencia Nacional y del Centenario de la Revolución, 2010.
- Zavala Gómez del Campo, Mercedes (2009). "De coyotes, diablos, aventuras y princesas: Acercamiento a algunos personajes del cuento tradicional del noreste de México", en Mercedes Zavala Gómez del Campo, ed. *Formas narrativas de la literatura de tradición oral de México: Romance, corrido, décima, leyenda y cuento*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis; 235-251.
- ____ (2021) *Voz de la literatura de tradición oral*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.