

Tasgos narrativos en un género lírico tradicional: la chilena

GRISSEL GÓMEZ ESTRADA

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

El son en México se ha desarrollado de tal manera que se han creado, a partir de él, múltiples y variados géneros en toda la república mexicana. Producto de viajes y mezclas de culturas tan distintas como la europea, la africana y la indígena, el son mexicano adquirió su propia personalidad. Stanford lo define así:

La palabra connota una forma con tres aspectos distintos: el musical, el literario y el coreográfico. Como música, su ritmo básico es el llamado sesquiáltera, con ciertos atributos que se describirán abajo con mayor detalle. En cuanto a la forma musical general, es en estrofas con un estribillo y una introducción instrumental que también puede intervenir — repetida exactamente o en forma modificada entre los versos del canto—. Normalmente lo ejecuta un conjunto instrumental que consta de un violín (uno o más), un número de instrumentos de la familia de la guitarra y un arpa, aunque hay excepciones [como en el caso de los sones de la Costa Chica] (Stanford, 1984: 10).

A la vez, el son “tuvo sus orígenes en un repertorio de música secular que fue importada de España durante el periodo colonial mexicano, de 1521 a 1810”, y propiamente, como género, se le llamó así en 1766, en el puerto de Veracruz (Paraíso, 2010: 153-154).

La chilena, ejemplo de son regional de la Mixteca, también proviene, como su nombre lo indica, de otro país: Chile. Marineros sudamericanos, que viajaban hacia las minas de oro de Esta-

dos Unidos durante el siglo XIX, se detenían en la Costa Chica para descansar y, de esta forma, introdujeron a México el baile de la cueca, el cual fue transformado por la población afro mestiza que habitaba el área, hasta originar la chilena que se expandió a prácticamente todo el territorio de la Mixteca.

De esta forma, la chilena posee rastros de ese remoto pasado lírico español, pero también de los ritmos africanos que tanto han determinado los rasgos del son en México. Por ello, la copla es, por supuesto, la manera en que se organizan las chilenas.

Precisamente, una de las características más distintivas de la lírica tradicional es la movilidad que posee la copla. Ésta, unidad mínima poética, puede encontrarse en canciones diferentes de lugares geográficamente alejados, tanto en tiempo como espacio, de tal forma que las canciones por ella formadas no sean fijas ni tengan una estructura estable. Margit Frenk apunta:

La gran mayoría de las canciones no narrativas, tanto en México como en los demás países de habla hispánica (y portuguesa), están, en efecto, compuestas de estrofas más o menos independientes unas de otras, que se asocian muchas veces al azar, que se suelen cantar con melodías de canciones diferentes y que, aun cuando sólo pertenecen a una canción determinada, no quedan sujetas a un orden definido (Frenk, 1980, I: xvii).

Las coplas de una misma canción no se relacionan, necesariamente, entre sí, de tal forma que sus temas puedan ser variables y hasta contradictorios, lo cual no favorece la existencia de canciones cuyas estrofas estén ligadas por una línea narrativa.

Además, incluso en el interior de las coplas no hay necesariamente una secuencia coherente, es decir:

Si se atiende a la configuración de las cuartetos octosilábicas (la forma más común de la lírica popular hispánica), podrá observarse la frecuencia con la que aparecen divididas en dos partes: los dos primeros forman una unidad y los dos últimos versos, otra: "Se me hace, se me afigura / que tu amor es palo blanco: / ni crece ni reverdece, / no más ocupando el campo". Entre ambas partes pueden

existir relaciones de muy diversos tipos, desde el lazo estrecho que vemos en la copla citada hasta la inconexión total, pasando por múltiples modalidades intermedias (Frenk, 1980, I: xxiv).

Ejemplo de “inconexión total” en la chilena:

Voy a dar la despedida
al pie de un chirimoyito;
y el que tiene chichi, mama,
y el que no, se cría penchito.

(CFM,¹ III, 8468, *La garza*, San Pedro Atoyac, Guerrero).

Por otro lado, la lírica tradicional posee características muy propias que la alejan de la narrativa, y que podemos resumir como el lenguaje poético, basado en su carácter simbólico que se expresa con metáforas y comparaciones basadas principalmente en la naturaleza.

A pesar de todo lo anterior, y aunque la chilena es un género tradicional lírico, he encontrado la presencia de formas narrativas en algunas de estas canciones que es interesante explorar, pues detrás de la lírica se encuentra, muchas veces, una historia subyacente apenas enunciada. Al contrario del romance, que posee una clara estructura narrativa interna, mientras que la forma —estructura externa— es lírica, los géneros líricos no cuentan una historia, sino que el énfasis está dirigido a la emoción.

En este caso, revisé más de cien chilenas, y aunque encontré pocos ejemplos de formas narrativas explícitas, me parece un fenómeno interesante que puede encontrarse en otros géneros del son.

En estas formas encontramos la organización mínima de un relato: inicio, desarrollo, clímax y desenlace, entendiendo por relato “la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional” (Pimentel, 2002: 10).

¹CFM: *Cancionero folklórico de México*.

Los “aspectos” que se destacan en el relato son:

- a) La historia, o *contenido narrativo*, está constituida por una serie de acontecimientos inscritos en un universo espacio-temporal dado. Ese universo diegético, independientemente de los grados de referencialidad extratextual, se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones especiales que sólo en ese mundo son posibles [...].
- b) El discurso, o *texto narrativo*, le da concreción y organización textuales al relato; le da “cuerpo”, por así decirlo, a la historia.
- c) El *acto de la narración* establece una relación de comunicación entre el narrador, el universo diegético construido y el lector, y entronca directamente con la situación de enunciación del modo narrativo como tal (Pimentel, 2002: 11-12).

De entrada, parecería obvia la existencia de, por lo menos, una mínima parte narrativa en algunas coplas, aunque no llegue a concretarse una historia, como en la enunciación de una acción:

Ahora acabo de llegar,
que ni cantar he podido;
ganas de llorar me dan
de ver lo que ha sucedido.

Lo único que podemos deducir de esta copla es que ha ocurrido algo triste. Aunque el resto de las coplas no conserva el mismo tono, el estribillo, en su insistencia, nos sigue remitiendo al triste hecho:

Silencio corazón,
deja de llorar,
porque el alma me duele (bien de mi vida)
de tanto amar.

(CFM, V, 5, *Ahora acabo de llegar*,
Pinotepa de Don Luis, Oaxaca)

Aurelio González, al hablar de la presencia de motivos — que van más allá de la simple acción — en la lírica tradicional, indica que “en muchos casos el núcleo de una copla está constituido por una acción y esta unidad acción-personaje puede estar codificada como un motivo”; si consideramos a éste una “unidad narrativa” (2012: 182-183), como el motivo de “salir en busca de algo” que se refuncionaliza en la lírica, por ejemplo, en el caso donde “simplemente la salida está en la voz que corresponde al transmisor o intérprete y es a propósito de la propia canción que se ha ejecutado”, es decir, la despedida: “Este último ejemplo sería el extremo de la refuncionalización pues la narratividad se desplaza del ámbito de la ficción al de la performance, esto es, a la realidad contextual de la canción” (2012: 188).

Por supuesto, en las chilenas hay muchos ejemplos de despedida. Cito una que se encuentra en la chilena “La cucaracha”:

Ya con esta me despido
de señoras y muchachas,
aquí se acaban los versos,
versos de “La cucaracha”.

(*Versos, música, baile de artesanía*, I, 10, “La cucaracha”).

Otro motivo, más dramático, es el del macho celoso, como se muestra en el siguiente caso:

Sal a bailar con ese,
te lo permito,
y si te mira mucho -dile que pise
con cuidadito,
araila, araila, la, la, la,
porque yo creo
que, estando tan aguado -no sirve el niño
ni p’al recreo.

(*CFM*, III, 8416, “Cuidadito”, Jamiltepec, Oaxaca).

Tenemos una situación dada, personajes, conflicto, pero no un desenlace. Y en la copla que sigue, la acción sólo sirve para mostrar, otra vez, auxiliado por la ironía, un estado de ánimo:

Me voy a vestir de luto,
de una enagua colorada,
porque se ha muerto mi suegra,
esa vieja condenada.

(CFM, IV, 9786, "Arriba caballo bayo", cintas MNA).

Como motivos, estos casos constituyen la más breve acción, un breve movimiento, pero no, obviamente, una narración completa: "El solo movimiento, entonces, no puede ser considerado acción si no entra en relaciones de tipo lógico con otros incidentes o movimientos, de tal manera que la cadena tenga una orientación y, por lo tanto, un significado", pues el relato, en la concatenación de sus partes, es "una totalidad significante" (Pimentel, 2002: 19).

En cambio, existen coplas donde sí hay una narración mínima, misma que incluye personajes y argumento, además de la acción, por ejemplo:

Una morena muy chula
que conocí en Juchitán
me pidió mi guitarrita
para ponerse a cantar.
Al prestarle mi guitarra
me miró la hija de Adán,
y me clavó la mirada
cual piquete de alacrán.

(CFM, I, 2438, Ometepepec, Guerrero).

Esta brevísima narración, que culmina con una comparación simbólica, relata cómo se enamoró la voz lírica. Los personajes, dos trovadores, mujer y hombre, interactúan y poseen ciertas características. Un ejemplo menos explícito, pero muy significa-

tivo, lo encontramos en “La cucaracha”, pues remite a un hecho histórico, la Revolución Mexicana, que el oyente debe conocer para entenderlo:

Ya se va la cucaracha,
ya se va para la estancia,
porque no se quiso dar
al partido de Carranza.

(*Versos, música, baile de artesana, I, 10, La cucaracha*).

Sin embargo, estos casos, los más abundantes, son sólo episodios anecdóticos sin desarrollo.

El caso siguiente, “Arrincónamela”, también contiene anécdotas, aunque la mayoría de sus coplas son líricas. En concreto, la segunda estrofa es la copla narrativa:

Arrincónamela

Negra linda, negra del alma,
escucha bien mi consejo:
si tu marido es celoso
dale caldo de cangrejo,
para ver si con lo caliente
se le quita lo pendejo.

[Estribillo]

Arrincónamela para arriba.
Arrincónamela para abajo.
Arrincónamela, vida mía.
Arrincónamela sin trabajo.

Negra del alma
oye bien lo que te digo,
no pienses que soy grosero:
una güera americana
se sentó en un hormiguero,

las hormigas condenadas:
se cambiaron de agujero.

[Estribillo]

Negra, el hombre cuando es casado
y de su casa se aleja,
lo encuentra cuando regresa
su vieja como la arena,
sólo que sea muy derecha
o de plano muy pendeja.

[Estribillo]

Negra, yo sé que tú eres casada
eso no me importa nada:
si nos mira tu marido
te haces la disimulada,
pero si se pone necio
lo mandas a la chingada.

[Estribillo]

Negra, el baile se puso bueno,
eso ya fue un reventón,
alegres están tocando
y muy llenos de emoción:
este es el grupo Fregón
de san José, sí señor.
(Recogida en campo.)

Pero esta canción tiene una continuación, llamada "Desarrincónamela". Véase la letra completa:

Desarrincónamela

Ya la negra le quemó
toda la boca a su viejo

de tanto caldo caliente
que ella le dio de cangrejo;
lo celoso le quitó,
se lo quitó luego luego,
lo demás no se le quita:
cada día está más pendejo.

[Estribillo]

*Desarrincónamela, te lo ruego,
porque siento que no aguanto,
ya me estoy quedando ciego.*

De la güerita, sí, es cierto,
se sentó en un agujero;
las hormigas se metieron
pero ella se paró luego;
ya no pudieron salirse
se le cerró el agujero,
la güera² se las llevó,
se las llevó al extranjero.

[Estribillo]

Mucho cuidado muchachas
cuiden bien sus agujeros,
cuando vayan a sentarse
vean si no hay un hormiguero
no se paren luego luego,
como ustedes tienen dos
revisenselos primero.

[Estribillo]

(Desarrincónamela, YouTube, 2008, DE 02-05-11: <http://www.youtube.com/watch?v=95RILPWPcqw>).

²güera: 'rubia'.

Como se puede observar, las coplas que continúan son la uno, la dos (estribillo) y la tres, por lo que nos hallamos frente a un caso claro de intertextualidad. Ya desde el título se anuncia una parodia: el *arrincónamela* es una alusión a un acto sexual, casi de circo, y el *desarrincónamela* es el arrepentimiento de la voz lírica masculina porque ya está cansada del acto. Esta auto-broma es muy divertida, porque además, a diferencia de otras chilenas donde el discurso masculino es más bien machista y agresivo, aquí el hombre no le aguanta el ritmo a la mujer, al grado de casi quedarse ciego. Y todo esto, expresado con un humor muy sutil, pero acentuado con las coplas de alrededor, que hablan de celos e infidelidad (uno, cuatro y cinco).

Compárese el estribillo de “Desarrincónamela” con esta copla de la chilena “El capitán”:

Úrsula, yo soy tu gallo
y tu gavilán pollero,
me he de comer esa polla
aunque me rajen el cuero.
(Recogida en campo.)

La narración se crea entre la primera y la tercera coplas de ambas canciones que, como ya había mencionado, son las que continúan específicamente, es decir, la del marido celoso y la de la güera americana, quien, por cierto, es muy obscena. Es muy famosa la copla:

Si tu marido es celoso
dale caldo de cangrejo,
para ver si con lo caliente
se le quita lo pendejo.

Además de que aparece en varias canciones, también ha dado paso a muchas variantes. Y en la continuación que la parodia, el marido logró dejar de ser celoso, pero no de ser pendejo.

La estadounidense volvió a su país con todo y hormigas. Y la canción remata con un consejo, también machista, que puede

interpretarse como que las mujeres deben cuidar su sexo pues cosas indeseables pueden penetrarlas si no se tiene cuidado, lo cual cumple con todos los aspectos que posee un relato, el cual tiene estructura de chiste. Así, la narración se construye a partir de la intertextualidad y del humor generado tanto por ésta como por la anécdota de la güera.

Todavía más cerca del relato, están “La revolcada” y “Anda brava la morena”, donde se cuenta una historia y casi todas sus coplas se unen de forma directa al seguir el hilo de una trama. Estas canciones poseen una “unidad monotemática con cuento”, según la siguiente clasificación de Carlos Magis, quien considera la existencia de estas escasas canciones narrativas:

Canción monotemática:

Canción con “cuento”.

Canción con tema desarrollado.

Canción con motivo o tópico reiterado.

Canción pluritemática:

Canción de pluralidad limitada:

Combinación de unidades temáticas autónomas.

Unidad de tono poético.

Recurrencia de procedimientos estilísticos.

Canción con pluralidad absoluta (Magis, 1969: 536).

La canción con cuento se refiere a que ésta posee una historia para contar. Magis lo explica así:

Existen composiciones que relatan una anécdota, y que a pesar de su base narrativa responden íntimamente a la actitud esencial de la poesía lírica, tanto por el tratamiento del tema, como por el conjunto de medios expresivos utilizados. La especie no es numerosa, y, salvo algunos ejemplos de lírica infantil, las composiciones parecen tener una limitada difusión regional (Magis, 1969: 536).

Díaz Roig, al hablar del romance, explica:

La narración romancesca tiene un hilo conductor central que va desarrollando el argumento (narración argumental); al mismo tiempo avanza sinuosamente abandonando momentáneamente ese hilo central para ampliar, describir o detallar (narración ancilar); y lo vuelve a tomar para continuar la historia (Díaz Roig, 1976: 15).

Tal cosa ocurre en este tipo de chilenas: el hilo narrativo sólo se interrumpe para introducir estrofas líricas, mismas que de todas formas guardan relación con la canción entera. Además, poseen los aspectos del relato ya mencionados: contenido narrativo, texto narrativo y acto de la narración. En los dos casos que encontré, dicho “abandono momentáneo” de la historia radica en el estribillo y las jitanjáforas. Veamos el ejemplo de *La revolcada*:

La revolcada

Soy marino de alta mar
que apenas vengo llegando,
cansado de navegar
no me acuerdo desde cuándo.
Les diré para empezar
que un amor ando buscando.

Ay, lara, lará,
de las lejanías llegué,
pasando por Pinotepa
vine hasta Jamiltepec,
pasando por Pinotepa
llegué hasta Jamiltepec.

Una sirena me dijo,
en las medianías del mar:
“Ve a las costas de Oaxaca
que allí podrás encontrar
el amor que andas buscando
sin tener que navegar”.

Ay lara, lará,
al llegar me sorprendí,
porque una linda morena
fue lo primero que vi.

Con baños de agua de mar
y revolcada de arena
me propuse conquistar
a esa preciosa morena.
Tuve que hacerlo a la mala
porque no quiso a la buena.

Ay lara, lará,
si vieran lo que pasó:
cuando yo quería soltarla
ella me decía que no,
cuando yo quería soltarla,
ella gritaba que no.

Me tengo que despedir,
pero no quiero empezar,
Pinotepa de Don Luis,
Pinotepa Nacional,
si regreso les prometo
que les volveré a cantar.

Ay, lara, lará,
como marinero soy
ahí les dejo mi chilena
y a las lejanías me voy,
les dejo *La revolcada*
y a las lejanías me voy.

(*La revolcada*, *Ritmo costeño*, *Ritmoteca de la Costa*, 2006, <http://www.telecosta.com.mx/secciones/ritmo/ritmo.html>).

Existen varios elementos utilizados en la lírica tradicional, aunque me parece que su organización es reciente. Para empezar,

destacan el uso de clichés como “Yo soy marinero”, como saludo o inicio de la canción; “Me tengo que despedir”, como despedida que anuncia el final; y la voz lírica personificada como marinero. El estribillo de esta chilena es brevísimo, pues lo constituye la jitanjáfora “Ay, lara, lará”, que da pie a la enunciación de otras coplas que, después de la pausa lírica, nos regresan a la narración.

Además, dos coplas funcionan como despedida: la que comienza con “Me tengo que despedir, / pero no quiero empezar”, y termina con la promesa de volver a Pinotepa. Esto constituye otro tópico, muy común en la chilena, donde se destaca el amor a la tierra, la belleza del paisaje, y se nombran los lugares que se quieren homenajear. La segunda despedida es la que comienza con “Ay, lara, lará, / como marinero soy / ahí les dejo mi chilena”. En este caso, se refiere en específico al título de la canción: “les dejo la revolcada / y a las lejanías, me voy”, como si fuese un narrador consciente de estar contando una historia. Esta despedida es un motivo, en los términos que cito anteriormente, por lo que en efecto, el trovador real se identifica con el personaje marinero de la chilena.

Además, junto con el estribillo, las despedidas constituyen también la parte plenamente lírica, es decir, no poseen narración o ésta se limita a un motivo.

La estructura narrativa es circular, pues comienza con la llegada del marinero a costas oaxaqueñas y acaba con su partida. La primera copla, que comienza con “Soy marino de alta mar”, es el inicio de la narración, donde se da cuenta de la situación preliminar, el contexto, el tiempo y el espacio. El desenlace será la reacción inesperada de la muchacha de la playa y tenemos también una especie de epílogo en las despedidas.

Si ya de por sí el marinero ha salido a navegar desde hace tiempo, es decir, a “buscar”, el consejo de la sirena provoca otra búsqueda: la del amor, con la que aparece otra vez el motivo mencionado por Aurelio González de “la salida”. Aparecen también otros motivos, ya no refuncionalizados en la lírica, sino propiamente narrativos, como que la muchacha se enamora de su agresor.

Las primeras estrofas, en apariencia, tienen sólo una breve relación: el viajero que anda por el mar donde aparece un elemento fantástico, la sirena, que también se ha vuelto un tópico en las coplas mexicanas, como sucede en las chilenas “La malagueña curreña” y “El pescador”.

Hay tres personajes: el narrador protagonista, la sirena que le da un consejo y la muchacha de la playa. La sirena habla de modo directo, a través del diálogo, y aparece por ser tópico común, pero también porque es símbolo de sexualidad y peligro. El marinero, que aparece en múltiples coplas de la tradición mexicana, llega a la playa, con la intención de conquistar a una mujer, y abusa sexualmente de la primera que encuentra, de ahí el título “La revolcada”, pues el marinero “revuelca” a la mujer en la arena, “a la mala”. “La revolcada” posee dos significados: la muchacha agredida y el nombre de la misma canción que se nombra en la despedida para anunciar que termina la historia con la partida de la voz lírica y que termina también la canción.

He aquí otro ejemplo del machismo que reflejan las chilenas, y que contrasta con el humor de “Desarrincónamela”, un hecho brutal que, además, se va a justificar con un hecho polémico: a la víctima de la violación termina gustándole el acto sexual que, por lo menos al principio, fue forzado. Esa es la historia. De forma peyorativa y misógina, en la lírica tradicional se ha considerado a las mujeres de la costa lujuriosas y provocativas. Además, aquí se insinúa la culpabilidad de la mujer. Esta canción es el extremo, lleno de violencia. El violador alardea también de sus artes amatorias.

Para Carlos Magis, la misoginia es un tópico literario en la lírica popular, pero en México, “las coplas misóginas ofrecen una amplia gama de matices que van desde la socarrona indulgencia hasta la más rotunda y gratuita condenación, pasando por el reiterado reproche de la aciaga influencia que la mujer ejerce en la vida del hombre” (Magis, 1969: 210). Así, en nuestro país: “aunque no falten toques de humor [...] el machismo es más contundente y agresivo, sobre todo en lo que se refiere al *orgullo del sexo*, la *ostentación de la virilidad* y la *exageración de la misoginia*” (Magis, 1969: 218).

Las coplas de “La revolcada” están relacionadas y, sin embargo, también poseen independencia como unidad poética mínima. Su relación se basa en contener motivos referentes a los marineros y a la búsqueda del “amor”. La narración se concentra en las coplas tres, cuatro y cinco, unidas por la trama.

El siguiente ejemplo es con seguridad una chilena nueva, por dos referentes culturales: la emigración y la “liberación de la mujer” (que no ha llegado a los pueblos de la Mixteca):

Anda brava la morena

D.P.

Anda brava la morena,
dice que se va pa'lnorte
porque quiere cosas caras
y aquí no hay quien se las compre.

Anda brava la morena,
ya se va pa'l otro lado
porque el marido le daba
huevo y chile machucado.

Estando en el otro lado
trabajaba muy poquito:
tenía muy poca cadera
y los pies muy delgaditos.

Nunca tuvo buen trabajo,
aunque usted no me lo crea,
porque no sabía hacer nada
y además era muy fea.

La morena arrepentida
le dijo a la paisanada
“Júntenme para el pasaje
y me regreso a la chingada”.

[Estribillo]

*Morena, qué andas haciendo,
regrésatepa' tu tierra,
que no hay arroyos de caldo
y ni palos de memela.*

Ya regresó la morena
con su cara de derrota
y el marido que tenía
en su casa ya tiene otra.

[Estribillo]

(Anda brava la morena, Ritmo costeño. Ritmoteca costeña, 2006, <http://www.telecosta.com.mx/secciones/ritmo/ritmo.html>).

El contenido narrativo trata de una mujer que no se conformaba con lo que su esposo le proporcionaba, por lo que decide irse a trabajar a Estados Unidos, donde no consigue un buen empleo y debe volver a su tierra. No es este el mismo tratamiento que se da al hombre cuando debe partir a trabajar, pues en “Anda brava la morena” se tiene no a una mujer que debe alimentar a su familia, sino a una caprichosa inconforme con lo que su marido puede ofrecerle.

En cuanto al lenguaje, la canción utiliza contracciones, apócope, por un lado, y regionalismos y groserías, por otro; además, no aparecen elementos simbólicos ni clichés.

Además de tener en contra su carácter, el personaje femenino “no sabía hacer nada / y además era muy fea”, es decir, sugiere que ni para prostituta servía: se valora a la mujer por su belleza y pasividad. Tampoco era resistente, pues “trabajaba muy poquito: / tenía muy poca cadera / y los pies muy delgaditos”, lo cual se refiere a que la mujer tiene su fuerza en la cadera, ahí es donde procreará hijos, y los pies no pueden sostenerla del todo. Le va muy mal en Estados Unidos y sus paisanos le consiguen dinero para que ella vuelva a su tierra, rasgo de solidaridad entre emigrantes. Pero, casi como castigo, su marido ya está con otra mu-

jer. Trasgresora y derrotada, la morena no puede cumplir sus expectativas y, además, pierde al esposo.

El estribillo, en este caso, resume la narración:

Morena, qué andas haciendo,
Regrésate pa' tu tierra,
que no hay arroyos de caldo
y ni palos de memela.

Las figuras “arroyos de caldo” y “palos de memela” son muy claras y aluden al alimento: no es tan fácil, como pensaba la migrante, hallar un medio para subsistir en Estados Unidos. Es curioso que se repita sólo dos veces, prácticamente al final del relato, antes del epílogo y como última estrofa.

Esta canción popular, no tradicional, constituye una crítica moralista a la mujer emigrante hecha por la voz lírica, lo cual contrasta con otras chilenas donde la partida es un acto triste y para nada deseado, por ejemplo:

Te quiero, Huajintepec,
pero no me voy por siempre:
aquí te visitaré
mientras no venga la muerte.

(*Chilenas del recuerdo*, 13, *Bonito Huajintepec*).

Huajintepec, tierra de hombres,
cielo de mi corazón,
quiero morirme en tu suelo
oyendo *El toro rabón*.

(*Las diez mejores chilenas*, A, 1, *Huajintepec*).

De esta forma, el contenido narrativo de “Anda brava la morena” sacrifica el lenguaje poético. Sus coplas se relacionan de forma sólida a través de la trama, en este sentido, no son independientes, pero no poseen rasgos de la estética de los pueblos.

Para concluir, en estos ejemplos resalta el machismo, pues se cuentan las historias desde una evidente perspectiva masculina.

Aunque los rasgos narrativos presentes en la chilena son, en su mayoría, motivos y anécdotas, la narración se consigue también a través de: a) la intertextualidad, dada por “Arrincónamela” y “Desarrincónamela”, que desemboca en chistes con historia; b) la relación de las coplas de “La revolcada” que logra combinar los aspectos elementales del relato, es decir, el contenido, el texto y el acto narrativos, con las características de la literatura tradicional: el uso de fórmulas y tópicos, el lenguaje simbólico, entre otros; y c) el predominio de una trama específica, en detrimento de las cualidades líricas, como en “Anda brava la morena”. Ahora bien, el acto narrativo otorga a la canción mayor estabilidad y restringe el uso indiscriminado y arbitrario, como se da en la lírica tradicional, de las viajeras coplas (lo cual, aclaro, no es negativo, sino simplemente la naturaleza de la lírica tradicional), pero esto no debería lograrse olvidando la estética tradicional de los pueblos, como ocurre en “Anda brava la morena”.

Por este fenómeno, Virginia Sánchez califica al son como *género de estructura lírica abierta*. De hecho, es justamente su uso indiscriminado otra característica de dicha estética: esa libertad de la oralidad que puede combinar las estrofas de un amplio repertorio popular que elija el trovador, según su gusto o intención.

El carácter autónomo propio de las coplas es lo que permite que éstas se asocien de manera aleatoria en series que suelen variar de una interpretación a otra; es decir, que del repertorio total — mayor o menor — de coplas que pueden cantarse en un son particular, los trovadores hacen, en cada ejecución musical, una selección a su entero gusto y sólo cantan algunas de ellas, por lo que las distintas coplas no tienen un lugar específico dentro de la composición. Como consecuencia de lo anterior, la letra de un mismo ejemplo musical suele ser diferente en cada interpretación (en algunos casos, resulta prácticamente imposible encontrar dos versiones iguales desde el punto de vista del texto) (Sánchez García, 2005: 403).

Dada esta naturaleza, la narración en la lírica popular se presenta como un motivo o una anécdota, y sólo se encuentran muy pocos casos en los que aparece como un relato estructurado por coplas afines, las cuales forman una breve trama cuyo *contenido narrativo* se basa justo en un tiempo y espacio muy cercanos de los paisajes reales, lo cual acentúa su carácter regional.

En cualquier caso, la manera como se relacionan las coplas para componer una *canción con cuento*, o *con tema desarrollado*, etcétera, sigue dependiendo del criterio del trovador y de la estética de los pueblos en cuestión, lo cual explica que de un *corpus* amplio sólo se hallan tan pocos ejemplos cuya estructura es la de un relato. Sirva este primer intento como el inicio de una investigación más amplia.

Bibliografía citada

- DÍAS ROIG, Mercedes, 1976. *El Romancero y la lírica popular moderna*. México: El Colegio de México.
- FRENK, Margit, coord., 1980. *Cancionero folklórico de México*, 5 tomos. México: El Colegio de México.
- GÓMEZ ESTRADA, Grissel, 2012. "Estructura y recursos poéticos de la chilena: lírica popular de la Mixteca", tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México.
- GONZÁLEZ PÉREZ, Aurelio, 2012. "Refuncionalización de motivos folklóricos en las coplas de México", *Olivar* 11: 177-200.
- MAGIS, Carlos, 1969. *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*. México: El Colegio de México.
- PARAÍSO, Raquel, 2010. "La redes de globalización y su efecto en las músicas folclóricas", *Revista de Literaturas Populares X* (2010): 151-182.
- PIMENTEL, Aurora, 2002. *El relato en perspectiva*. México: UNAM / Siglo XXI.
- RUIZ RODRÍGUEZ, Carlos. *Versos, música y baile de artesanía de la Costa Chica*. San Nicolás, Guerrero, y El Ciruelo, Oaxaca. Libro y dos discos compactos. México: El Colegio de México / FONCA, 2005.

SÁNCHEZ GARCÍA, Virginia, 2005. "Hacia una tipología del son en México", *Acta Poética*, 26 (1-2): 399-424.

STANFORD, Thomas, 1984. *El son mexicano*, traducción de María Martínez Peñaloza, México: Secretaría de Educación Pública/Fondo de Cultura Económica.