

Recursos poéticos en la chilena, transformaciones y permanencia

GRISSEL GÓMEZ ESTRADA

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Introducción

La chilena — cuyo nombre se deriva de la cueca de Chile que trajeron marineros sudamericanos a la Costa Chica en el siglo XIX — es un tipo de son que se toca prácticamente en toda la región Mixteca, misma que comprende parte de los estados de Puebla, Oaxaca y Guerrero. Como manifestación de la cultura oral se inscribe en la tradición lírica de los pueblos y comparte las características de la copla; muchos ejemplos se encuentran en el *Cancionero Folklórico de México*. Cabe imaginarse que, siendo la mixteca hogar de diversas expresiones culturales, la chilena presenta en cada parte de la región grandes diferencias. En efecto, la misma tradición reconoce una clasificación: chilena afromestiza (de la cual parten las demás), chilena mestiza y chilena indígena, aunque las diferencias que permiten este ordenamiento pertenecen al ámbito musical y al de la *performance*, más que al de las letras. En este sentido, es preciso mencionar que la chilena indígena — de ritmo suave, en el que el zapateado es más bien débil — no incluye letra, es sólo instrumental, aunque de manera excepcional existen chilenas que se cantan en mixteco o amusgo, en la Mixteca Alta.¹

¹N. de la R.: Debido a su compleja orografía, la Mixteca de subdivide en Baja, Alta y de la Costa. La Mixteca Alta comprende el noreste de Guerrero y el oeste de Oaxaca. Los mixtecos constituyen un grupo importante de la población indígena de la zona. Las va-

En general, la chilena afromestiza se caracteriza por ser festiva, alegre, humorística, y por utilizar dobles sentidos, alusiones sexuales, etcétera; se toca en la Costa Chica de Oaxaca y Guerrero; su ritmo es rápido y su zapateado poderoso (el son guerrerense es aún más dinámico). Si bien tanto la chilena afromestiza como la mestiza tienen letra, se distinguen porque los ritmos y tempos de esta última son más lentos.

En cuanto al contenido y la organización de las coplas, casi no hay diferencias, por lo que en este texto analizaré algunos recursos poéticos de la chilena y la frecuencia con la que aparecen.²

Es claro que los recursos poéticos son los que permiten hablar de cualquier obra como creación estética. En este sentido, Carlos Magis (1969: 325) afirma que los autores e intérpretes de la canción tradicional son conscientes de estar creando una obra artística, por lo que utilizan construcciones poéticas en sus obras. En la lírica de la chilena hay ejemplos de comparación, metáfora, alegoría, prosopopeya, dilogía e ironía.

Por otro lado, la lírica tradicional utiliza fórmulas que, si bien no son elementos poéticos por sí mismos, sí lo son en el universo de la literatura tradicional, como recurso estético, a menos que se les considere una especie de aliteración.

Al respecto, dice Aurelio González:

El discurso poético del texto oral, al reflejar un contenido organizado estéticamente, no puede prescindir de un lenguaje figurativo,

riantes que se han desarrollado a partir de la lengua mixteca han dado lugar a un índice de inteligibilidad muy variado entre los diversos hablantes, por lo que varios estudiosos coinciden en que, más que dialectos, se trata de lenguas distintas; entre ellas sobresalen, al lado del mixteco, el cuicateco, el triqui y el amuzgo.

²*N. de la R.*: En términos generales, se puede decir que la estrofa que predomina en la chilena es la cuarteta octosilábica romanceada, si bien con cierta frecuencia encontramos cuartetas de rima alterna. Prevalece la rima asonante sobre las terminaciones consonantes. De manera más bien excepcional encontramos estrofas de metro diferente (como el hexasílabo y el endecasílabo), o coplas anisosilábicas, como la tradicional seguidilla — aquí más bien ausente —, y otros metros (vg.: 8-10-8-10). Asimismo, llegan a aparecer estrofas de mayor tamaño, como la sextilla.

y debe quedar claro que este lenguaje figurativo, como organización y funcionamiento, es diferente, tanto en intensidad como en formas, de aquel que se emplea en la poesía culta. En líneas generales podemos asumir que la unidad básica, o al menos una de las unidades básicas, de este lenguaje figurativo del texto oral es la fórmula (2008: 63).

Otros recursos poéticos utilizados por la lírica tradicional son el simbolismo y el paralelismo. El primero incide en la cuestión semántica, en el significado; el segundo se centra en el significante, en la estructura.

Además de la presencia en la chilena de los recursos poéticos ya mencionados, se analizará la forma en cómo éstos se han transformado, basada en estudios elaborados por Mariana Masera y Rosa Virginia Sánchez.

Figuras retóricas

Las figuras se definen como expresiones que, además de desviarse “del uso gramatical común”, logran “un efecto estilístico” (Beristáin, 1992: 212). En los casos de la dilogía y la ironía hay pocos ejemplos. La metáfora y la prosopopeya son más frecuentes, pero quizá la figura más abundante sea la comparación.

Como ejemplos de dilogía, estructura con dos significados, se encuentra el uso de la palabra “caldo”, que en México es un tipo de comida y, al mismo tiempo, un abrazo acompañado de caricias amorosas:

Échale carne al cajete
y dale sabor al caldo;
los huesos, a tu marido,
que los esté rasguñando.
(Ruiz, 2004: 66)

Los dos primeros versos hablan de “darle sabor al caldo”, y los dos últimos, de darle los huesos, es decir, las *sobras* de la supues-

ta comida, al marido. Así, se connota una infidelidad, pues mientras la mujer disfrutaría del “caldo”, el marido rasguñaría lo que resta. De hecho, la totalidad de la copla es una dilogía completa, pues se puede leer tanto en sentido denotativo como connotativo (de todas maneras, el marido saldrá perdiendo).

Otra dilogía, con alusión sexual es:

La india le dijo a su indio
que en el campo lo esperaba,
que llevara su escobeta
para que la escobeteara.
(Ruiz, 2004: 56)

La escobeta, instrumento de limpieza, en este caso posee otro significado: es también el miembro masculino, y el escobetear representa el acto sexual. Además, el hecho de que la india cite a su pareja en el campo hace sospechar que tiene otras pretensiones, no precisamente de higiene. Un ejemplo muy parecido es el que sigue:

Mi marido se fue a un viaje
y me trajo un molcajete,
del gusto que me lo trajo
ya lo saca, ya lo mete.
(Vázquez Santana, 1931: 225)

Este caso es más claro aún: “ya lo saca, ya lo mete” corresponde tanto al empleo de la piedra del molcajete como a la cópula.

Respecto de la ironía, que en su concepto más simple significa afirmar lo contrario de lo que se piensa en realidad, tenemos el siguiente ejemplo:

La Petenera, señores,
era una santa mujer
que se iba a lavar de tarde
y venía al amanecer.
(Ruiz, 2004: 87)

Obviamente se insinúa que una mujer que sale de noche no es santa, pues no se acostumbra lavar en la madrugada. En todo caso, hay razones para pensar que, en este caso, lavar toda la noche refiere a otra cosa: el contenido simbólico que poseen estos versos, pues el acto de lavar la ropa en el río tradicionalmente se relaciona con el coito.³

Otra ironía:

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)⁴

El primer verso “Me voy a vestir de luto” ironiza con el segundo: “de una enagua colorada”, porque el luto se lleva con ropa negra, no roja. El tercer verso, “se ha muerto mi suegra”, explica el luto, pero la copla es rematada con “esa vieja condenada”. Por cierto, es curioso que la voz lírica de esta copla sea femenina, por la mención de la enagua colorada; es una de las pocas veces en el corpus de chilenas que eso ocurre.

Por último:

Ciérrate chiquitita,
como yo me cierro,
tú serás la vaca,
yo seré el becerro.
Óyeme chiquitita,
te quiero bastante:

³El significado de esta copla se analiza más adelante, en el apartado “Simbolismo y paralelismo”.

⁴A partir de este momento se harán, en el siguiente orden, las referencias de coplas del CFM: tomo, copla, nombre de la canción y fuente original o lugar de origen.

te cargo de leña
y te echo por delante.⁵

Esta copla está formada por dos cuartetos. En la primera hay una invitación sexual con una especie de motivo: la mujer como vaca que va a amamantar a su amante, pero no para alimentarlo, como la vaca a su cría, sino con una intención erótica. La ironía viene en la segunda, después de que en el primer dístico la voz lírica del enamorado declara su amor, en el segundo ridiculiza a la mujer, porque es ella quien debe cargar mucha leña, con lo cual pierde delicadeza la declaración amorosa.

En cuanto a la metáfora, en la canción *Guerrero es una cajita* las coplas se relacionan de tal suerte que la primera constituye una metáfora, y la siguiente su explicación:

Guerrero es una cajita
pintada en Olinalá.
¡Abre pronto la cajita,
ábrela pronto, abrelá!
En ella hay una paloma
con su cinta de listón:
la palomita es Chilapa,
la cinta es mi corazón.⁶

En primer lugar, la imagen “Guerrero es una cajita” de Olinalá es muy plástica; Olinalá es un municipio de aquel estado, donde se elaboran las tradicionales cajas de madera maqueadas. En la segunda estrofa, continuación de la anterior, se dice en el primer dístico que dentro de la cajita se encuentra una paloma que a su vez tiene una cinta de listón; en el segundo se explica la metáfora: la paloma es Chilapa, un pueblo de Guerrero, y la cinta, el amor de la voz lírica.

⁵Varios, *Cuarto encuentro de chileneros*, 7, “La malagueña curreña”, México, s/f.

⁶Norma Plata, *Guerrero es una cajita*.

En la copla que viene, una víbora provoca una adicción incurable al baile, metáfora de la canción *El toro rabón*:

Por toda la Costa Chica
se baila *El toro rabón*.
Si esa víbora te pica
te queda la comezón,
no hay remedio en la botica
ni tampoco curación.
(Fernández Gatica, 1988: 67-8)

En el siguiente ejemplo, la metáfora bien podría confundirse con el símbolo:

Úrsula, yo soy tu gallo
y tu gavián pollero,
me he de comer esa polla
aunque me rajen el cuero.⁷

Sin embargo, Marco Antonio Molina establece una diferenciación entre los apelativos con los que se sustituye la palabra “mujer” y el “comer”, donde “polla” y “paloma” funcionan “como símbolo; pero el verbo ‘comer’ es un elemento metafórico” (2007: 211).

En la copla que sigue hay varias bellas metáforas: la gaviota representa una despedida; el “sutil encaje” es la espuma que las olas dejan tras de sí en la arena. No es una chilena tradicional, sino de autor:

Vuelan en La Quebrada las gaviotas:
pañuelos blancos que dicen adiós
y en el sutil encaje de la costa
les dejé para siempre el corazón.⁸

⁷Recogida en campo.

⁸*La chilena*, “Acapulqueña linda”.

Otro ejemplo de tropo es la prosopopeya, donde “lo no humano se humaniza, lo inanimado se anima” (Beristáin, 1992: 309). En las chilenas se utilizan, para hablar de la tierra, características humanas. El siguiente caso representa a dos pueblos con capacidad de hablar, que se retan:

Juchitán y Huehuetán
 andan peleando terreno;
 Juchitán dice “¡Ganamos!”
 Huehuetán dice “¡Veremos!”⁹

Ambos pueblos parecen identificarse, por la confrontación, con entes masculinos, bravucones. Pero en general, cuando se habla de la tierra natal, se le da un tratamiento de figura femenina y materna. En la copla siguiente, a Pinotepa se le atribuyen características humanas, como “orgullosa y muy formal”, al mismo tiempo que se alaba a sus mujeres:

Pinotepa Nacional,
 centro de la Costa Chica,
 orgullosa y muy formal,
 por sus mujeres bonitas.¹⁰

En la chilena, es muy común – sobre todo en chilenas de autor – encontrar prosopopeyas en las que se atribuyen a la tierra natal características de la mujer:

Caleta, playa coqueta,
 playa risueña de manso oleaje,
 en las arenitas tuyas
 pongo tu nombre todas las tardes.¹¹

⁹Tadeo Arredondo Villanueva, “Alingo, lingo”.

¹⁰Varios, *Cuarto encuentro de chileneros*, 10.

¹¹Caleta, “La chilena”, *El mundo mixteco*, Universidad Tecnológica de la Mixteca, <<http://virtual.utm.mx/mixteca/nuevo/LITERATURA/lite-main.html>>.

La playa Caleta es coqueta y risueña, como si fuera una muchacha. En el siguiente ejemplo ocurre lo mismo:

*Caleta de mi Acapulco,
siempre vestida de azul y verde,
pensando, pensando en ella
deja Caleta que te recuerde.*¹²

La playa está vestida de azul y verde, con lo que adquiere una connotación de femineidad.

La comparación también es muy frecuente. En general, la mayoría de las comparaciones en las chilenas se da entre personas y elementos de la naturaleza, por ejemplo, animales:

Soy como el pájaro azul
que en la rama me mantengo:
la palabra que me diste
en el corazón la tengo,
como no me la cumpliste
a que me la cumplas vengo.¹³

La comparación entre el hombre y el pájaro en la rama indica la firmeza del primero. Vamos a la siguiente cuarteta, donde se establece una similitud entre la india y la araña:

Las inditas son bonitas,
pero tienen muchas mañas:
zurcen la tela y la tejen
como la teje la araña.
(Ruiz, 2004: 56)

Otro ejemplo:

¹²*La chilena*, "Caleta", *El mundo mixteco*.

¹³Ritmo Costeño, "La cortijana".

Arrúllame con tus alas,
como la gallina al huevo;
olvida cosas pasadas,
vámonos queriendo luego.¹⁴

La amada es la gallina y el amante, el huevo. Se trata de una imagen maternal, de protección, más que de enamorados, en el primer dístico de la copla; en el segundo se rompe la unidad y se pide el olvido de los errores del pasado. Esta imagen evoca la copla de la vaca y el becerro, que cité cuando comentaba la ironía: la amada posee rasgos maternales, como protectora, y alimenta al amado, igual que la tierra.

En otro tenor, doy un ejemplo más:

Dicen que me han de matar
en la puerta de tu casa;
mentiras, no matan nada:
son pollos de mala raza.
(CFM, I: 1853, *María, María*, Costa Chica, Oaxaca)

Aquí la comparación es negativa: se amenaza a la voz lírica, de seguro por cuestiones amorosas. No sólo pretenden matar al enamorado, sino hacerlo frente a la casa de su amada. Y los que tratan de intimidar al enamorado son como “pollos de mala raza” por débiles y cobardes, según la voz lírica bravucona, pues no se atreven a cumplir sus amenazas.

En el siguiente caso la imagen posee mucha fuerza visual al comparar la mirada de la dama, no necesariamente con un escorpión, sino con uno de sus mortíferos atributos:

Y al prestarle mi guitarra
me miró la hija de Adán,
y me clavó la mirada

¹⁴Trío Costa Chica, *Chilenas del recuerdo*, 2.

cual piquete de alacrán.
(CFM, I: 2438, Ometepepec, Guerrero)

La mirada, desde la Edad Media, es calificada en las coplas como un medio para matar a alguien de amor. En este caso, de la comparación entre mirada y piquete resulta el enamoramiento. Es tan frecuente el motivo de los ojos que matan que bien puede ser un tópico.

Por otro lado, las comparaciones también se realizan con plantas: no sólo la tierra posee rasgos de mujer, sino la mujer puede tener características de la tierra; por ejemplo, la que camina como palmera:

Como mecer de palmeras
que se mueven cadenciosas,
caminan con rumbo al río
tus mujeres tan hermosas.¹⁵

La siguiente copla compara a una muchacha con el pasto silvestre:

Chiquitita, te vas criando
como zacate en el llano;
cuídate de un amusgueño
cuando te agarre la mano.¹⁶

Doy otro ejemplo, que establece la similitud entre la sacudida que sufre una palma, gracias al viento, y el amante no correspondido:

Como se mueve la palma
cuando el aire le da recio
así se marchita mi alma,
por tu terrible desprecio.¹⁷

¹⁵"Río grande", *YouTube*.

¹⁶*La amusgueña, Municipio de Cacahuatpec.*

¹⁷Ritmo Costeño, "La yerba santa".

Sobre la equiparación entre humanos y elementos de la naturaleza, Mariana Masera destaca: “Entre los motivos eróticos más comunes y de mayor abolengo del repertorio de imágenes que se encuentran en las coplas están las referencias vegetales para designar a la amada. Se distinguen las flores entre ellas por ser las favoritas” (Masera, 2004: 143). La chilena no es la excepción:

Hermelinda, linda, linda,
linda como son las flores,
dices que me quieres mucho
y me andas cambiando amores.¹⁸
Eres chiquitita y bonita,
así como eres te quiero:
pareces una rosita
de Oaxaca y de Guerrero.¹⁹

Estos ejemplos tratan de exaltar la belleza de las mujeres. El diminutivo “rosita” funciona para acentuar la juventud de la chica. También hay una alabanza a la tierra: no se trata de cualquier rosa, sino una de Oaxaca y de Guerrero.

En el caso transcrito enseguida la copla hace mención a “crecer en el campo”, como ocurre en *La amusgueña*; la lozanía de la muchacha se acentúa al compararla con una flor sin abrir, lo que al mismo tiempo sugiere que es virgen:

Flor que creces en el campo,
parecida al capullo:
indita, cuando yo me vaya,
este corazón es tuyo.²⁰

Debido a esta continua presencia, Aurelio González considera ya un tópico la comparación entre la amada y la flor (2007: 188).

¹⁸Trío Costa Chica, *Chilenas del recuerdo*, 1.

¹⁹*Las amarillas*.

²⁰*La amusgueña*, *op. cit.*

En la chilena *Guerrero lindo* se compara a las mujeres y a la tierra con joyas:

Son sus playas primorosas
de una belleza ejemplar;
son sus mujeres hermosas
como perlas de la mar.
Vas como joya escondida,
pintoresca y colonial,
luz de mi tierra querida
de belleza nacional.
(Fernández Gatica, 1988: 92)

No es casual el hecho de que la mayoría de las comparaciones se den entre humanos y algún elemento de la naturaleza: además de la proximidad especial que se da en las zonas rurales — donde se componen estas canciones — entre los pobladores y su medio ambiente, se explica por la herencia tradicional.

Existen también algunas comparaciones con alusiones sexuales claras, como en el siguiente caso:

Soy como el manjar de breva
que se hace agüita en la boca;
la mujer que a mí me prueba
me quiere o se vuelve loca,
o se va pronto a su casa
muy calladita la boca.²¹

La comparación con el “manjar de breva” significa que el *sodicho* es tan delicioso como el primer fruto del higo. El “probar” obviamente se refiere a tener una relación sexual. La frase “se va pronto a su casa / muy calladita la boca” podría aludir a una relación clandestina.

²¹Ritmo Costeño, “La cortijana”.

La siguiente estrofa se refiere al hombre “provocado” por una mujer, sin que se consume la relación sexual:

No hay que hacer adoración
con las que se andan sonriendo,
porque llega la ocasión
que al pobre lo están engriendo
y lo dejan como el farol:
por fuera inflado
y por dentro ardiendo.²²

El farol inflado y ardiendo se refiere a uno de papel, como una especie de globo de Cantoya.

Si recapitulamos nuestro breve recorrido encontraremos que dilogía, ironía, metáfora, prosopopeya y comparación representan otras tantas figuras retóricas de la chilena que, al ser a ella integradas le aportan su carácter específico de *arte* y la inscriben en una estética que se renueva constantemente. Es cierto, como vimos al inicio,²³ que el discurso poético del texto oral difiere, en “organización y funcionamiento”, del empleado en las letras *cultas*; no lo es menos que entre una y otra formas de arte existen no sólo paralelismos y similitudes, sino francas coincidencias que las emparenta sin confundirlas, más allá del mero aire de familia. Los recursos poéticos mencionados, y la forma específica en que son empleados — de un modo más sencillo y espontáneo que en la lírica culta —, obran aquí como una especie de carga genética compartida que, al mismo tiempo, las enlaza y diversifica. No son los únicos, como veremos en seguida.

²²*Idem.*

²³Véase *supra*, cita de Aurelio González, pp. 88 y 89.

Simbolismo y paralelismo

El símbolo es “aquel signo que, en la relación signo-objeto, se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención que es su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determina la interpretación del símbolo por referencia al objeto” (Beristáin, 1992: 450). De esta forma, en la significación simbólica se precisa una interpretación dada por la misma cultura. Veamos:

Señora: yo no la traje,
usted se vino conmigo;
me dijo que iba a lavar
la ropa de su marido.
(Ruiz, 2004: 61)

Es curioso que aquí la ropa que se va a lavar sea la del marido. El “yo no la traje” implica que la mujer fue quien propició el encuentro en un lugar adecuado para el amor, como el río, con un hombre que no era su esposo. Ya he mencionado que el término “lavar” contiene tradicionalmente una connotación erótica: “Cuando estas doncellas de la poesía tradicional, según los textos que nos han llegado del Medioevo y del siglo XVI, lavan sus camisas y las de sus amigos, la canción —nadie lo ignora—, está descubriendo ni más ni menos que la intimidad amorosa de los enamorados” (Piñero, 2004: 494).

Otra muestra, ya citada:

La Petenera, señores,
era una santa mujer
que se iba a lavar de tarde
y venía al amanecer.
(Ruiz, 2004: 87)

En la chilena es común el vínculo entre la chuparrosa o chupamirto, las flores y la infidelidad; por ejemplo, cuando la voz

lírca muestra su deseo de tener relaciones sexuales con muchas mujeres, simbolizadas en las flores, como se ve en esta copla:

Ometepec es muy bonito
porque resalta el amor;
quisiera ser chupamirto
para andar de flor en flor.²⁴

Con “chupar flores”, ocurre otro tanto:

Chuparroza, te quedaste,
por andar chupando flores,
por andar chupando flores
olvidaste mis amores.
(Ruiz, 2004: 55)

En este caso la chuparroza parece simbolizar a una mujer y, como es sabido, la doble moral no juzga a ambos géneros por igual. “Por andar chupando flores” la dama rechazó al amor que valía la pena.

No es fortuito, insisto, que el simbolismo se centre en los elementos de la naturaleza, pues “El simbolismo más característico de la lírica es aquel asociado a los elementos naturales de connotación erótica, donde más que ser un adorno son esenciales a la trama de los poemas [...]. En esta poesía, *lyra minima*, el símbolo funciona eficazmente por su valor polisémico” (Mäser, 2007: 195).

Es natural que lo mismo ocurra con la presencia de ciertos animales, como el gavilán, que en el simbolismo mexicano ha adquirido el significado de “mujeriego”; dicha ave se identifica con la capacidad de conquista amorosa, de acecho, del hombre: “la imaginación poética procede analógicamente: [algunas] aves se utilizan como metáforas o símiles de mujeriegos, enamorados,

²⁴Varios, *Las diez mejores chilenas*.

ávidos sexuales y depredadores” (Cuéllar, 2012: 74), como se ve en las siguientes coplas:

Voy a dar la despedida,
la que dio san Pedro en Roma:
entre tantos gavilanes
quién te comerá paloma.
(CFM, I: 1507, *La Sanmarqueña*, Oaxaca, Oaxaca)

Úrsula, yo soy tu gallo
y tu gavilán pollero,
me he de comer esa polla
aunque me rajen el cuero.²⁵

Nótese también la reiteración de las características de aves violentas con la mención del gallo:

Gallo muerto en raya, gana,
si el otro corriendo va;
soy pollo de tu ventana,
no sé tu gallo por qué se irá.²⁶

En este caso, se ridiculiza a la pareja de la mujer, tachándolo de cobarde. No importan las consecuencias de amar a una mujer prohibida: “Gallo muerto en raya, gana”. En el siguiente caso, la voz lírica alardea de su fuerza frente a otros hombres, mediante una amenaza de muerte:

Y hoy, si me da la gana,
aquí otro gallo no cantará,
porque si canta
se moriría.²⁷

²⁵Recogida en campo.

²⁶Álvaro Carrillo, *El braveno*.

²⁷*Idem*.

Aunque son más abundantes los casos de simbolismo que de paralelismo, como se verá a continuación, en las chilenas nuevas ambos tienden a desaparecer; incluso la tradición mestiza ha dejado de cantar muchas canciones que contienen estos dos recursos.²⁸ Según Mariana Masera ello se debe a que:

El simbolismo de la antigua lírica popular es una de sus características distintivas frente a la lírica cortesana contemporánea; no obstante, al pasar de los siglos, y después de la intensa convivencia entre ambas, la lírica culta no sólo influyó en la lírica popular homogeneizando la versificación y propiciando un lenguaje más discursivo, sino que además produjo una reducción en el uso de los símbolos (Masera, 2004: 134).

El paralelismo es “la ‘repetición’, ya sea de secuencias rítmicas en el verso dando lugar a la métrica, ya sea [...] de secuencias de sílabas dando lugar al ritmo, ya sea la reduplicación de esas unidades rítmicas” (Padín, 1997).

Sin embargo, el paralelismo no es frecuente en las chilenas, salvo como una especie de reminiscencia, pues nunca se cumple totalmente la sinonimia, por ejemplo:

Guerrero es una cajita,
pintada en Olinalá.
¡Abre pronto la cajita,
ábrela pronto, abrelá!
En ella hay una *paloma*
con su cinta de listón:
la *palomita* es Chilapa,
y el cinto es mi corazón.
En la caja hay un *cenxontle*
que no deja de cantar:
el *cenxontle* es la chilena

²⁸La obra de Carlos Ruiz ha sido testigo del intento por recuperar la chilena de artesanía en poblaciones de la Costa Chica.

que ahorita voy a bailar.
 [...]

 En la cajita hay un *ramo*

 y ese *ramo* es mi ilusión,

 porque son flores de Tixtla

 y Tixtla es mi corazón.²⁹

La primera estrofa es una especie de introducción a la que se referirán la mayoría de las coplas siguientes, como la segunda estrofa, donde la palabra “cajita” es sustituida simplemente por “ella”; en la tres aparece como “caja” y en la cinco otra vez como “cajita”. En las “cajas” hay diferentes cosas: la palomita y el cen-zontle se ubican en un mismo plano, aves; pero el “ramo” no corresponde al campo semántico.

Aunque las coincidencias son mínimas, se entiende que la estructura es paralela, en el sentido en que los dos primeros versos de cada copla son metafóricos, y en los dos últimos se explica la metáfora.

Los siguientes ejemplos están más cerca del paralelismo:

Mi marido se fue a viaje
 y me trajo un *molcajete*;
 del gusto que me lo trajo
ya lo saca, ya lo mete.
 (CFM, II: 5372, *Mi marido se fue a viaje*,
 Costa de Guerrero)
 Mi marido se fue a viaje
 y me trajo una *batea*;
 del gusto que me la trajo
ya se sube, ya se apea.
 (CFM, II: 5371, *Mi marido se fue a viaje*,
 Costa de Guerrero,
 y Vázquez Santana, 1931: 225)

²⁹Norma Plata, *Guerrero es una cajita*.

Como se puede observar, “molcajete” y “batea” funcionan, si no como sinónimos exactos, sí como elementos que pertenecen a un mismo campo semántico; lo mismo ocurre entre “ya lo saca, ya lo mete” y “ya se sube, ya se apea”, pues la connotación de ambas frases es el acto sexual. El siguiente caso es similar:

Por aquí pasó volando
una calandria amarilla
 y en su piquito llevaba
una rosa de Castilla.
 Por aquí pasó volando
una calandria torcaza,
 y en su piquito llevaba
una flor de calabaza.
 (Transcripciones de música...: 15)

En estos versos, amarilla y torcaza, aunque no son sinónimos, sí pueden funcionar como tales, al igual que ocurre entre “una rosa de Castilla” y “una flor de calabaza”. En cuanto a los versos restantes, son idénticos en ambas cuartetas.

Las siguientes coplas, de la multicitada *Petenera*, también forman un paralelismo:

Dicen que la Petenera
 es una *santa mujer*,
 que se va a lavar de tarde
 y viene al *amanecer*.
 Dicen que la Petenera
 es una *mujer bonita*,
 que se va a lavar de tarde
 y viene a la *mañanita*.
 Dicen que la Petenera
 es una *mujer honrada*,
 que se va a lavar de tarde
 y vuelve a la *madrugada*.
 (Kuri Aldana y Mendoza Martínez, 1987: 498-99)

Como se ve, “mujer” permanece en las tres estrofas y cambia el calificativo: “santa”, “bonita” y “honrada”. En los segundos dísticos de las coplas se logra la sinonimia con “amanecer”, “mañana” y “madrugada”. En realidad, son casi idénticas las coplas. Para concluir tenemos:

El zapatero fue a misa

y no sabía la doctrina;

a los santos les pedía

zapatos y calcetina.

El zapatero fue a misa

y no tenía qué rezar,

y a los santos les pedía

zapatos pa' remendar.

(Kuri Aldana y Mendoza Martínez, 1987: 51-2)

“Y no sabía la doctrina” e “y no tenía qué rezar” no son versos sinónimos, pero son parecidos porque incluyen elementos religiosos; “zapatos y calcetina” se entiende como que el zapatero solicitaba trabajo, al igual que en “zapatos pa' remendar”.

La existencia del paralelismo en la chilena se aprecia en canciones tradicionales que todavía se cantan en la Costa Chica, y permanece como huella en algunas pocas que son más populares en toda la Mixteca. Según la opinión de Rosa Virginia Sánchez, quien ha estudiado este recurso en la lírica de los sonos huastecos, existe un paralelismo ocasional que debe entenderse no como decadencia del paralelismo, sino como una transformación contextual:

La capacidad de romper con los límites estructurales propios del paralelismo, que en la práctica deviene en ejemplos jarochos, planecos o jaliscienses, cuyos textos no mantienen la relación paralela en todas sus versiones, no debe verse como una decadencia del recurso, sino como una forma de subsistencia a través de la transformación. El paralelismo ocasional, como ya se explicó, puede ser el resultado de sonos paralelísticos que con el paso del tiempo

añadieron coplas ajenas, y en su tránsito oral, fueron perdiendo el sentido de la repetición. También puede deberse al gusto específico de ciertos trovadores por componer e interpretar coplas paralelísticas dentro de sones que no lo son. En ambos casos, se entiende que hay una intención consciente por el cambio. Es este carácter dinámico el que ha permitido la permanencia y la gran difusión del recurso en estas zonas. No se puede, por otro lado, omitir el hecho de que siendo zonas cercanas a puertos importantes, han sido susceptibles a la influencia constante de expresiones diversas, originarias de otros países (Sánchez, 2005: 304).

Aunque los ejemplos vistos se acercan a esta transformación de la que habla Sánchez, en las chilenas nuevas tanto el simbolismo como el paralelismo han tendido a desaparecer. El primero ha sido sustituido con descripciones del paisaje y el segundo a través de repeticiones o secuencias estructurales. De hecho, las canciones donde se encuentran claros paralelismos y simbolismos se cantan en pocas poblaciones.

Ambos recursos, sin embargo, han sido empleados en la chilena y contribuyeron a su consolidación como el subgénero de copla sobre el que fue fundada y desarrollada. La evolución de tales elementos comprueba su fecundidad, aunque es preciso admitir que están cayendo en desuso.

Fórmulas

Como ya he dicho, las fórmulas, lugares comunes o clichés son un recurso literario propio de la literatura tradicional. De esta forma, mientras el arte *culto* u oficial basa su valor en la ruptura, el arte tradicional lo hace en la conservación, en la repetición:

[...] estos textos [tradicionales] utilizan una serie de artificios literarios diferentes (en forma o intensidad) de los que emplea otro tipo de poesía. El discurso poético del texto oral, al reflejar un contenido organizado estéticamente, no puede prescindir de un lenguaje figurativo, y debe quedar claro que este lenguaje figura-

tivo, como organización y funcionamiento, es diferente, tanto en intensidad como en formas, de aquel que se emplea en la poesía culta. En líneas generales podemos asumir que la unidad básica, o al menos una de las unidades básicas, de este lenguaje figurativo del texto de tradición oral es la fórmula (González, 2008: 63).

En consecuencia, aquí “La originalidad no consiste en la introducción de elementos nuevos, sino en la adaptación eficaz de los materiales tradicionales a cada situación o público, único e individual” (Ong, 1987: 32). El texto tradicional no sólo vive en variantes: también conserva estos rasgos formularios, por medio de los cuales “los miembros de la comunidad reconocen como propio un texto, y que el transmisor lo identifica poéticamente” (Ong: 32).

Además de los clichés que funcionan como saludo y despedida, las chilenas conservan también, sobre todo, las siguientes fórmulas: “Dicen que”, “Soy...”, “Quisiera ser...”, “Morena” o “Negra del alma”, “Debajo de un árbol” y “Las mujeres...”. Respecto al “Dicen que...”, doy un ejemplo:

Dicen que volando va,
dicen que volando viene
la cinta de Joaquinita,
no voy, pero me entretiene.
(Ruiz, 2004: 49)

Como puede notarse, en esta copla la fórmula constituye una aliteración por su repetición en los dos primeros versos. En el siguiente caso, nuestra fórmula nos remite al discurso oral, a cierto valor de verdad:

Dicen que las palomas,³⁰
(negra bonita),
vuelven al nido;

³⁰N. de la R.: Los versos entre paréntesis son “añadidos”, cuya función es musical y no propiamente literaria, típicos en las seguidillas.

por lejos que me vaya,
 (yo como quiera)
 vuelvo contigo.³¹

El “Soy...” se acompaña casi siempre de algún oficio o del origen étnico; indica, de forma poética, la personalidad de la voz lírica:

Soy pescador de la mar,
 cansado de navegar,
 en busca de una sirenita
 y no la he podido pescar.
 Soy pescador de la mar,
 aunque no tenga fortuna;
 quiero llevarte a pescar,
 que sea una noche de Luna.
 (Ruiz, 2004: 65-66)

En este ejemplo, en dos coplas encontradas en la canción *El pescador* se produce la aliteración. Hay otros donde se menciona el origen étnico de la voz lírica: negros e indígenas:

Voy a empezar a cantar,
 luego les diré quién soy,
 yo soy el indio suriano
 que para servir estoy.³²
 Soy el negro de la costa
 de Guerrero y de Oaxaca,
 no me enseñan a matar,
 porque sé cómo se mata
 y en el agua sé lazar
 aunque se moje la reata.

³¹Ritmo Costeño, “Huazolotitlán”.

³²Varios, *Las diez mejores chilenas*.

(CFM, III: 6696, *El negro de la costa*,
Costa Chica, Guerrero, Oaxaca)

Respecto a “Quisiera ser...”, tenemos:

Yo quisiera ser arillo,
arillo de tus aretes,
para cuando llegue la noche
besarte los cachetes.

(CFM, I: 817a, *La malagueña curreña*, Jamiltepec, Oaxaca)

Quisiera ser chapulín
para brincar en tu cama;
dos, tres, cuatro, cinco, en fin,
ya me voy, hasta mañana.

(CFM, I: 794, *Negra del alma*, Pinotepa Nacional, Oaxaca).

Cuando en la playa luces tu silueta
en el milagro de un atardecer,
yo quisiera ser del mar ola coqueta
y en mis brazos tu cuerpo yo envolver.³³

El “quisiera ser” manifiesta un deseo amoroso: quisiera ser algo más, diferente a lo que soy, una cosa, un objeto, con tal de estar al lado de mi amada. Como se aprecia, pueden ser cosas personales, como los aretes; animales, como el chapulín e incluso el mismo mar. Estos tres ejemplos implican un acercamiento físico, desde el beso hasta el acto sexual. En este sentido, por lo menos en la chilena, el “quisiera ser” se relaciona con el deseo amoroso como convención.

Otro cliché es constituido por la negra o la morena, prácticamente sinónimas:

De todas las mujeres,
(negra bonita),

³³*La chilena*, “Acapulqueña linda”, *El mundo mixteco*.

que yo he tenido,
ninguna me ha robado
tu pensamiento:
yo no te olvido.³⁴
Calla, morena calla,
calla y deja de llorar;
no te preocupes, mi alma,
que yo siempre te he de amar.³⁵

Pero también está la negra difícil:
Dime, negra, qué pretendes
que ningún galán te cuadra;
si pretendes algún rey,
cuatro tiene la baraja.³⁶

“Debajo de un árbol” o “Debajo de un palo” es quizá un aviso,
de amor o de dolor, como se advierte en los siguientes ejemplos:

Fue debajo de un palo,
(negra bonita),
de tamarindo,
donde nos encontramos,
(por vez primera),
un día domingo.³⁷
Quién dice que no es bonito
y estar junto con su dama
debajo de un arbolito
que lo cobije una rama.
(CFM, IV: 64, *La malaqueña curreña*, Jamiltepec, Oaxaca).
Debajo del árbol canta
el pájaro cuando llueve;

³⁴Varios, *Las diez mejores chilenas*.

³⁵“Chilena chatina”, *YouTube*.

³⁶René Villanueva, *Oaxaca profunda*, 22.

³⁷Ritmo Costeño, “Huazolotitlán”.

también de pesar se canta
cuando llorar no se puede.
(CFM, III: 8090a, *Chilena de Jamiltepec I*,
Jamiltepec, Oaxaca).

Tal como queda expuesto, el empleo de las fórmulas es un recurso que dota al lenguaje figurativo de la tradición oral de un elemento característico que le permite crearse y recrearse. El lugar común, reprobado y deplorado en las letras cultas, en este contexto hace las veces de un espacio cultural compartido a partir del cual se cosecha la obra de arte como un ejemplar que, sin dejar de ser único, aspira a integrarse al ancho cauce de la tradición popular.

Conclusión

Al reflexionar sobre las transformaciones de las seguidillas Margit Frenk observa:

En México, [...] la seguidilla tiene una vitalidad infinitamente menor que la de la copla octosilábica. Aparece sólo en un pequeño grupo de canciones, y no es raro encontrar irregularidades [...] que no se deben ciertamente a una perduración de las fluctuaciones antiguas, sino al hecho de que se está perdiendo el sentido de la forma métrica (como se ha perdido el nombre de *seguidilla*). Otra prueba de ello es un fenómeno que vale la pena consignar, como una curiosidad y porque ilustra bien el carácter transitorio-histórico de las formas poéticas populares. En algunas canciones compuestas de seguidillas los versos largos llevan un añadido, del tipo "cielito lindo" o "bien de mi vida". Ahora bien, en varias seguidillas de reciente creación la melodía de ese añadido se ha rellenado con palabras significativas (Frenk, 2006: 496).

En el mismo sentido que la cita anterior, hemos visto que Mariana Maserá y Rosa Virginia Sánchez encuentran también, al rastrear elementos tradicionales que aparentemente han desapa-

recido —simbolismo y paralelismo respectivamente—, que en realidad éstos se han transformado y, por así decirlo, se han adaptado a su nuevo *medio ambiente*. En la chilena encontramos una marcada transformación de los recursos poéticos, la cual puede leerse como una prueba suficiente de su vitalidad y vigencia.

Cabe plantearse, sin embargo, cuántos y cuáles de esos cambios puede soportar una tradición sin desvincularse de su origen. En el caso de la chilena, según hemos visto, el empleo de algunas figuras retóricas, el uso de ciertos recursos poéticos y la recurrencia a fórmulas o clichés, hacen las veces de indicadores, huellas de un pasado en el que todavía puede reconocerse una génesis común bajo una ropa distinta.

Es el caso que la obra de arte en general —y más aún tratándose de un género enraizado en la tradición— se alimenta del diálogo con su usuario, al que transforma y el cual la transforma. Recientemente la chilena ha salido del nicho en el que permaneció —aunque no sin transformarse— por mucho tiempo y ha entrado en un circuito comercial que tiene reglas y vicios propios. La música se ha *tropicalizado* y las letras de chilenas nuevas, de autor, son cada vez más descriptivas. Ello no supone que la tradición esté muerta: enfrentamos una rara conjunción de elementos heterogéneos y resulta difícil o imposible prever su resultado. Por lo pronto, podemos afirmar que la chilena ha sorteado las embestidas del cambio estableciendo puentes lejanos —a través de una continua mutación— con sus orígenes, hasta los cuales podemos rastrear los elementos revisados en este trabajo.

Bibliografía citada

- BERISTÁIN, Helena, 1992. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- CFM, 1975-85. *Cancionero folclórico de México*, 5 tomos, coord. Margit Frenk. México: El Colegio de México.

- CUÉLLAR, Donají, ed. y prólogo, 2012. *Literatura de tradición oral de México: géneros representativos*. México: El Colegio de San Luis / Universidad Veracruzana.
- FERNÁNDEZ GÁTICA, Andrés, 1988. *La chilena*. Oaxaca: Instituto de Investigaciones Históricas y Literarias de San Pedro Amusgos.
- FRENK, Margit, 2006. "De la seguidilla antigua a la moderna", en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: FCE, 485-496.
- GONZÁLEZ, Aurelio, 2007. "'Amada como flor' y 'cortar flores': tópico y motivo en la lírica tradicional", en *De acitia et doctrina. Homenaje a Martha Elena Venier*, ed. Luis Fernando Lara, Reynaldo Yunuen Ortega y Martha Lilia Tenorio. México: El Colegio de México, 187-206.
- _____, 2008. "La fórmula y la variación de *Conde Olinos* en el romancero de América", en *Romancero: visiones y revisiones*, ed. Aurelio González y Beatriz Mariscal. México: El Colegio de México, pp. 63-73.
- KURI ALDANA, Mario y Vicente MENDOZA MARTÍNEZ, 1987. *Cancionero popular mexicano*, vol. I. México: SEP / DGCP.
- MAGIS, Carlos, 1969. *La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina*. México: El Colegio de México.
- MASERA, Mariana, 2004. "La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano", *Revista de Literaturas Populares* IV-1: 134-156.
- _____, 2007. "Los recursos de la copla: simbolismo y paralelismo", en *La copla en México*, ed. Aurelio González. México: El Colegio de México, 189-190.
- MOLINA ZAMORA, Marco Antonio, 2007. "Estructura de la copla y los niveles de lectura simbólico y referencial", en *La copla en México*, ed. Aurelio González. México: El Colegio de México, 205-212.
- ONG, Walter, 1987. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: FCE.
- PADÍN, Clemente, 1997. "El operador visual en la poesía experimental", *Merz mail*, junio <<http://www.merzmail.net/operador.htm>>.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M., 2004. "Lavar pañuelo / lavar camisa. Formas y símbolos antiguos en canciones modernas", en *De la canción de amor medieval a las soleares. Actas del Congreso Inter-*

- nacional Lyra Mínima III*. Sevilla: Fundación Machado / Universidad de Sevilla, 481-497.
- RUIZ, Carlos, 2004. *Versos, música y baile de artesanía*. México: El Colegio de México / CNCA.
- SÁNCHEZ, Rosa Virginia, 2005. "El paralelismo en los sones de la Huasteca", *Revista de Literaturas Populares* V-2: 270-309. *Transcripciones de música popular mexicana*, s/f. México: Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana.
- VÁZQUEZ SANTANA, Higinio, 1931. *Historia de la canción mexicana (canciones, cantares y corridos)*, t. III. México: Talleres Gráficos de la Nación.

Discografía y música

- ARREDONDO VILLANUEVA, Tadeo. "Alingo, lingo", *YouTube*, 2008, de 05-02-09: <<http://www.youtube.com/watch?v=GpOsmH5BrzY>>.
- CARRILLO, Álvaro, *El braveno*, Municipio de Cacahuatpec, de 06-10-09: <<http://www.youtube.com/watch?v=-andifwMj0Y>>.
- "Chilena chatina", *YouTube*, 2007, de 24-03-09: <<http://www.youtube.com/watch?v=QGilqf-A9rs>>.
- "La amusgueña", Municipio de Cacahuatpec <http://www.cacahuatpec.gob.mx/work/resources/LocalContent/17641/1/acarrillo2pte.pdf>. 5 de febrero de 2009.
- La chilena*, "Caleta", *El mundo mixteco*. Universidad Tecnológica de la Mixteca <<http://virtual.utm.mx/mixteca/nuevo/LITERATURA/lite-main.html>>. 1 de octubre de 07.
- La chilena*, "Acapulqueña linda", *El mundo mixteco*. Universidad Tecnológica de la Mixteca <<http://virtual.utm.mx/mixteca/nuevo/MUSICA/musica-main.html>>. 5 de mayo de 2005.
- "Las amarillas", *YouTube*, 2007, <<http://www.youtube.com/watch?v=oMuZQRm7c3Q>>. 5 de febrero de 2009.
- PLATA, NORMA, *Guerrero es una cajita* <http://cgusc.com.mx/musica_normaplata.html>. 14 de enero de 2010.
- "Río grande", *YouTube* 2007 <<http://www.youtube.com/watch?v=3DWMEp9vOvo>>. 5 de febrero de 2009.

RITMO COSTEÑO, "Huazolotitlán", en *Ritmoteca costeña*, 2006 <[http://www. telecosta.com.mx/secciones/ritmo/ritmo.html](http://www.telecosta.com.mx/secciones/ritmo/ritmo.html)>. 5 de febrero de 2009.

———, "La cortijana", en *Ritmoteca costeña*, 2006 <[http://www. telecosta.com.mx/ secciones/ritmo/ritmo.html](http://www.telecosta.com.mx/secciones/ritmo/ritmo.html)>. 5 de febrero de 2009.

———, "La yerba santa", en *Ritmoteca costeña*, 2006 <[http:// www.telecosta. com.mx/secciones/ritmo/ritmo.html](http://www.telecosta.com.mx/secciones/ritmo/ritmo.html)>. 5 de febrero de 2009.

TRÍO COSTA CHICA, "Una loca pasión", en *Chilenas del recuerdo*. México: Producciones de Antequera, s/f.

VARIOS, "La malagueña curreña", en *Cuarto encuentro de chileneros*. México, s/n, s/f.

———, *Las diez mejores chilenas*, Mexico, Producciones Ramiz, s/f.

VILLANUEVA, René, "Llorar, llorar", en *Oaxaca profunda*. México: CNCA-Pentagrama, s/f.