

GESTALT, METRICA Y TOTALIDAD POEMATICA EN LA POESIA POPULAR AFROECUATORIANA

*DR. SANTIAGO PÁEZ GALLEGOS**

En este trabajo elaboraremos una propuesta metodológica que, a partir de la determinación de un proceso perceptivo, nos permitirá definir ciertas características peculiares de un tipo de poesía popular: LA DECIMA ESMERALDEÑA.

1. LA TOTALIDAD POEMATICA

Como antecedente al trabajo que presentaremos, vamos a definir un objeto de estudio, es decir, un elemento de la realidad humana que, a partir de un conjunto de pautas teórico - metodológicas, construiremos como nuestro objeto formal: el poema.

Según Antonio Quillis, el poema es:

Un contexto lingüístico en el cual el lenguaje, tomado en su conjunto de significante y significado como materia artística, alcanza una nueva dimensión formal... por medio de un ritmo pleno¹.

Apoyándonos en la propuesta de Quillis, podemos definir al RITMO como el punto de vista que utilizaremos para construir nuestro objeto formal. Esta elección epistemológica define ya el tipo de investigación que nos proponemos, nos sitúa en el campo del estudio de la percepción en la literatura. Operativamente entonces, definiremos ritmo como

* Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

¹ Antonio Quillis, *Métrica española*, Madrid, Ed. Alcalá, 1975, p. 13.

La ordenación de elementos que componen la cadena hablada, tanto estrictamente fónicos (cantidad, intensidad, tono y timbre) como lingüísticos (fonemas, sílabas, palabra, orden de palabras, oración)².

Esta propuesta de considerar como poético a un tipo de lenguaje que enfatiza en el ritmo, se vincula con la propuesta de Jakobson sobre la función poética del lenguaje, aquella según la cual la lengua se vuelca sobre ella misma para conseguir una mayor capacidad expresiva, y con la propuesta de Marcello Pagnini de que el lenguaje poético es básicamente reiterativo. La importancia del elemento rítmico es tal que Tomachevski, el formalista ruso, afirma que lo que nos permitirá captar la peculiaridad de un poema es su estructura "eufónica", su ritmo entonacional³.

Pero ese ritmo se encuentra, según la primera cita, en algún lugar: en un CONTEXTO. El contexto de un discurso puede ser social o lingüístico, en este caso nos interesa este último. El contexto lingüístico del ritmo es el poema, considerado como el ámbito peculiar en el que se encuentran presentes los elementos del lenguaje poético.

La visión tradicional del problema de la contextualización en métrica ha sido planteada así: el contexto global será el poema, inserto en él estará la estrofa y, dentro de ésta, el verso, última unidad analizable.

Consideramos insuficiente enfrentar el problema de la contextualización poética así, pues no se trata de una jerarquización mecánica. El conjunto de elementos articulados en un poema interactúa, da un CONTEXTO GENERADOR DE SENTIDO, gracias al cual esos elementos adquieren una nueva calidad significativa.

² Op. cit., p. 13.

³ B. Tomachevski, "Sobre el verso", en Tzvetan Todorov, *Teoría literaria de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI, 1980. p. 116.

Lo anterior nos lleva a afirmar que en cada poema encontramos un código peculiar; que todo elemento léxico, rítmico, fonético, tendrá un significado privativo en él.

Al respecto Umberto Eco dice:

Ante todo, el verso está abierto a pruebas de conmutación: cámbiese una palabra y todas las demás perderán su función contextual, como si en un tablero de ajedrez se sustituyera un alfil por una tercera torre... Lo que significa que el texto estético debe poseer, a escala reducida, las mismas características que una lengua: debe haber en el propio texto un sistema de relaciones mutuas, un diseño semiótico⁴.

Esa característica del contexto como donador de sentido, la encontramos en el análisis del siguiente poema de Martí:

Cultivo una rosa blanca
en julio como en enero,
para el amigo sincero
que me da su mano franca;
y para el cruel que me arranca
el corazón con que vivo,
cardo ni ortiga cultivo,
cultivo una rosa blanca.

Remitámonos en el ejemplo solamente a la palabra "blanca". En el primer verso casi podemos hablar de una carga exclusivamente denotativa. El yo poemático expresa que cumple una acción, cultivar rosas de color blanco. Tiene entonces "blanca" un significado, un sentido muy definido: el de un color o, como dirían los físicos, de la presencia de todos los colores.

⁴ Umberto Eco. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Nueva Imagen-Lumen, 1978. p. 429.

En el último verso, en cambio, el contexto dota a la expresión "blanca" de ese significado propio, privativo de este poema, de una connotación que la relaciona con la pureza, la rectitud, la ausencia de rencor. Esta connotación se levanta sobre la relación de la palabra "blanca" con otros elementos del significante y del significado del poema: amigo sincero, mano franca, el cruel que me arranca el corazón... Con estos dos elementos guarda inclusive una relación rimática: franca, arranca, blanca.

A este fenómeno nos referimos al hablar del poema como totalidad o contexto generador de sentido, dentro del cual el ritmo, elemento del significante que estudiaremos, tiene un papel fundamental.

2. UNA PROPUESTA METODOLOGICA PARA APREHENDER LA TOTALIDAD POEMATICA GENERADORA DE SENTIDO, A NIVEL FORMAL.

Empecemos por determinar cómo estará constituida esa TOTALIDAD CONTEXTUALIZADORA que es el poema. Según Marcello Pagnini el poema presenta:

... Una textura ad libitum, tanto en el sentido horizontal como en el vertical, mediante enlaces (reconocimiento de funciones) entre elementos que pertenecen al mismo nivel (ya sea fonológico, ya morfológico, léxico, sintáctico, connotativo, semántico, etc.) y entre elementos que se hallan a niveles distintos⁵.

¿Cómo enfrentar, metodológicamente, el estudio de esa totalidad? Autores como el citado Pagnini o Jenaro Talens⁶ proponen procedimientos

⁵ Marcello Pagnini. *Estructura literaria y método crítico*. Madrid: Cátedra, 1978. p. 171.

⁶ Jenaro Talens. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, 1988.

globalizadores. Nosotros proponemos vincular, en una propuesta experimental, una antigua metodología de la poética: LA METRICA, con una propuesta de comprensión de la psicología de la percepción: LA GESTALT o Psicología de la Forma.

Nuestra propuesta se plantea el estudio del nivel significativo de la poesía, considerando, si se quiere, que en el significativo caben elementos sugestivos, de sentido, en la terminología de Pagnini⁷; en el metalenguaje de Hjelmslev, lo que nos proponemos es buscar la "forma de la expresión"⁸.

Expongamos, de manera sintética, lo que son METRICA Y GESTALT.

La Métrica se propone analizar el ritmo de los poemas a partir del registro y enumeración de un conjunto de elementos pertenecientes al nivel expresivo de los mismos, elementos que coadyuvan a la constitución del sentido global del poema. Estos elementos serán, en el verso: estructura estrófica, rima, cómputo silábico, etc.: todos fenómenos conocidos⁹. La propuesta de análisis métrico no

⁷ Pagnini, Op. cit., p. 35.

⁸ Louis Hjelmslev. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1974. p. 84.

⁹ LA ESTRUCTURA ESTROFICA. Los poemas pueden ser estróficos o poliestróficos. Una estrofa debe tener un eje rítmico, determinado por el acento, un número determinado de rimas y una distribución canonizada de ellas, una estructura sintáctica determinada, en palabras de Quillis: "que el enunciado completo coincida con la pausa estrófica", y un sistema estructurado de versos:

En este sistema, es necesario que el número y el tipo de cada verso, así como el número y la distribución de las rimas, estén en cierta relación, sea fijo y se repita en cada estrofa.

LA RIMA es, según Quillis:

...la total o parcial identidad acústica entre dos o más versos, de los fonemas situados a partir de la última vocal acentuada.

La rima podrá ser asonante o consonante; y oxítona, paroxítona o proparoxítona y continua: aaaa; gemela: aa, bb; abrazada: abba; encadenada: abab.

EL COMPUTO SILABICO es la contabilización del número de sílabas métricas, no fonéticas,

es suficiente para enfrentar la parte formal del poema como totalidad porque propone, como dijimos, solo el registro y sumatoria de los fenómenos reseñados. ¿Cómo superar esta limitación del análisis tradicional?

Para resolver el problema proponemos recurrir a una teoría de la totalidad, surgida hacia la epistemología desde la psicología de la percepción; una propuesta que ve los fenómenos como realidades indivisibles y que aspira a comprenderlos como tales: LA GESTALT. Esta teoría pretende responder a la pregunta de ¿QUE ES LO QUE PERCIBE EL SER HUMANO?

A esta pregunta, tradicionalmente, se respondía afirmando que al percibir lo que hacemos es asociar por contigüidad, sumar partes que se nos presentan atomizadas hasta arribar a un todo (la Métrica, como vemos, es una muestra de esta concepción). La Gestalt propone que lo que percibimos son totalidades, estructuras cuyos elementos se nos representan no como sumatorias sino como formas. En palabras de Abraham Moles:

Como algo que no es fruto del azar, un cuadrado, un círculo, un perfil de rostro humano se nos presenta como algo que no es un ensamblaje incoherente de elementos¹⁰.

La percepción, según esta propuesta:

de cada verso, ateniéndose a los fenómenos métricos y al lugar del acento en la última sílaba del verso.

Los fenómenos métricos son: la sinalefa (una palabra termina en una vocal y la siguiente empieza con otra vocal no acentuada: en este caso se cuenta una sola sílaba); sinéresis (considerar, dentro de una palabra, un diptongo formado por sílabas constituidas por vocales medias (a, e, o), que debiendo ser sílabas independientes se unifican: po-e-sí-a por poe-sí-a); hiato (cuando debiendo darse una sinalefa, no se da porque una de las dos vocales está acentuada y es dura); diéresis (cuando se separa un diptongo: insaciable, p. e.).

Antonio Quillis, Op. cit.

¹⁰ Abraham Moles. *La comunicación*. Bilbao: Mensajero, 1985. p. 320.

Es, ante todo, la toma de conciencia del reconocimiento de alguna cosa que el receptor conocía de modo más o menos intuitivo, inarticulado...¹¹

Para exponer qué es lo que propone la teoría de la Gestalt y para asentar cómo se la puede relacionar con lo literario, antes debemos hacernos dos preguntas: **¿cómo percibimos o captamos las formas?** y **¿qué juego de relaciones puede determinarse entre esos procesos perceptivos y la aprehensión de lo poético?**

Para responder a las dos preguntas podemos afirmar lo siguiente:

1. **Captamos o percibimos** porque hacemos una distinción entre fondo y forma, la segunda se opone al primero. Una forma se levanta a partir de un contexto y un contorno: el de sus límites. Por ejemplo, un cuadrado negro en un fondo blanco.

En lo poético, nos encontramos con contornos, con límites. Cada hecho poético es un discurso peculiar que se diferencia del gran contexto de la lengua, con límites precisos: Los 14 versos del soneto, o en el cuento popular las fórmulas canónicas que sirven para establecer esta diferencia: **HABIA UNA VEZ... Y COLORIN COLORADO, ESTE CUENTO SE HA ACABADO**. Al respecto Lotman afirma:

La función de la obra de arte en cuanto modelo finito del 'texto lingüístico' de los hechos reales, infinito por su naturaleza, hace del momento de la delimitación, de la finitez, la condición indispensable de todo texto artístico: véanse los conceptos de principio y fin de un texto (narrativo, musical, etc.), el marco en pintura, el proscenio en el teatro¹².

¹¹ **Ibid.**

¹² Juri Lotman. **Semiótica de la cultura**. Madrid: Cátedra, 1979. p. 203.

2. **Captamos o percibimos**, según la Gestalt, porque el orden de la forma nos hace previsible la sucesión de elementos que podemos esperar. Esta característica es la de redundancia; si reconocemos una parte de la forma podemos prevenir el resto. Por ejemplo, una cara sin nariz la completaremos en nuestra mente.

En lo poético, la métrica tradicional ya nos hace prevenir lo que vendrá en una poesía. Si estamos leyendo un soneto, ya reconocemos una forma de 14 versos aunque hayamos llegado solo al décimoprimer. Igual pasa con las rimas, aún con los géneros: en una tragedia no esperamos un final feliz.

3. **Captamos o percibimos**, porque en nuestra experiencia previa ya hemos asumido diversos tipos de formas como consenso; es lo que se denomina isomorfismo:

... que supone que ciertas codificaciones llegan en el cerebro a una estructura idéntica que se halla memorizada y que volvemos a encontrar en una experiencia concreta¹³.

Un "5" será para nosotros un "5", por mal dibujado que esté, por ejemplo.

En lo poético, esas estructuras son las canonizadas por la convención literaria, sea como géneros o como formas poéticas y métricas. Por ejemplo, esperamos que una novela esté escrita en prosa, relate un acontecimiento que se desarrolla en el tiempo y que lo haga por medio de las acciones de unos personajes; si nos presentan un ensayo y nos dicen que es una novela, nos confundimos.

4. **Captamos o percibimos**, por lo que se denomina *pregnancia*; según Moles ésta se da cuando:

Una forma resiste a las perturbaciones; si se proyectan sobre ella

¹³ A. Moles, *Op. cit.*, p. 322.

elementos desordenados (ruidos, visuales) la forma resiste en nuestra percepción a esa destrucción¹⁴.

Un ejemplo de este proceso perceptivo lo encontramos en una pintura antigua en la que, por pertinencia, se han borrado casi todos los contornos, sin embargo, en ella podremos reconocer lo que estuvo pintado.

En lo poético, las formas definidas por la convención en métrica o género, se mantienen como tales a pesar de que aparecen determinados elementos que las desarrollan. Así, a Rayuela de Julio Cortázar, a pesar de todas las innovaciones en la estructura narrativa que tiene, la seguimos reconociendo como novela y un soneto con estrambote sigue siendo un soneto.

5.b **Captamos o percibimos**, porque las formas son jerárquicas y unitarias, es decir nos presentan sus elementos articulados entre diversos niveles en un orden determinado, no al azar, como ya dijimos. Por ejemplo, en un retrato, se jerarquizarán los elementos del rostro dentro de la cara y la cara sobre los hombros, en el cuerpo del modelo.

En lo poético, en lo que se refiere a jerarquía y unidad, ya vimos el fenómeno de contextualización: verso > estrofa > poema; además, en este aspecto, nos ilumina la propuesta de Pagnini en su cita sobre esa "textitura" que es, según él, el texto literario. Un ejemplo de esto lo tenemos, según Hendricks, en el trabajo de Powilson quien analiza cuentos populares así:

Para él [Powilson] el párrafo es la mayor unidad de jerarquía gramatical, y lo describe en términos de núcleo obligatorio y elementos marginales opcionales, constituyentes del nivel inmediato inferior... El núcleo está compuesto por un centro obligatorio (el enunciado de una acción) y elementos marginales al centro (que sirven para fijar el tiempo, el lugar,

¹⁴ Ibid., p. 323.

etc., de la acción)¹⁵.

Como vemos, la Métrica nos sirve para ubicar o determinar, por separado, los elementos o componentes de los textos poéticos, mientras que la propuesta de la Gestalt nos permite integrar todos esos elementos en realidades holísticas, en formas totalizadoras comprensibles a partir de los cinco procesos perceptivos que hemos resumido en los párrafos anteriores.

3. APLICACION DE LA PROPUESTA METODOLOGICA A LAS DECIMAS ESMERALDEÑAS, POESIAS POPULARES AFRO-ECUATORIANAS.

Recapitemos nuestra propuesta. Hemos planteado una opción metodológica de análisis del nivel significante de los textos poéticos desde el punto de vista de la percepción de los mismos; en esta propuesta hemos vinculado dos componentes epistemológicos: la Métrica y la Gestalt.

En este acápite, aplicaremos la metodología desarrollada a la poesía popular afroecuatoriana. Para hacerlo empezaremos por plantear un problema de interpretación del mencionado objeto de estudio, problema que resolveremos con la aplicación de nuestra propuesta de análisis.

Los dos autores que se han preocupado seriamente de la poesía popular afroecuatoriana, específicamente de las llamadas DECIMAS, son Jean Rahier y Laura Hidalgo, etnólogo el primero y filóloga la segunda¹⁶.

Rahier, en su excelente libro, hace una crítica fundamental a lo planteado por Hidalgo en el suyo, acusa a la autora de incurrir en una grave contradicción: afirmar, por un lado, que las Décimas son una forma de poesía peculiar de la cultura negra hispanoamericana, y por otro analizarlas y hasta corregir los

¹⁵ William Hendricks. *Semiología del discurso literario*. Madrid: Cátedra, 1976. p. 30.

¹⁶ Jean Rahier. *Poesía oral negra del Ecuador*. Quito: Abya-Yala, 1987. Laura Hidalgo. *Décimas esmeraldeñas*. Quito: BCE, 1982.

poemas recopilados a partir de la estructura formal de la glosa, forma poética europea de la que, según la autora, derivan.

Revisemos un poco el problema. Las décimas son poemas poliestroáficos de transmisión oral que tienen 44 versos octosilábicos; una cuarteta inicial y luego cuatro estrofas de diez versos cada una; cada estrofa terminará con un verso de la cuarteta inicial, siguiendo su orden.

El problema surge del parecido de este tipo de poema con la GLOSA europea generalizada entre los siglos XV y XVII, y que, según Quillis, está conformada así:

La glosa... Consta de dos partes: a) el texto, que es una poesía breve, y b) la glosa, que es el comentario de la poesía que constituye el texto. El texto, por regla general es una poesía ya existente... la glosa está formada por tantas estrofas (generalmente décimas) como versos tiene el texto, los cuales se van repitiendo al final de cada estrofa¹⁷.

Las glosas no tuvieron solo cuartetos como textos; Baehr y Navarro Tomás mencionan glosas de poemas que llegaron a tener más de cien estrofas, por ejemplo las de Montemayor a las coplas de Jorge Manrique¹⁸. Eran poesías de corte, propias de un ambiente en el que se confrontaban ideas; la glosa es eso básicamente, comentar, confrontar lo propuesto por otro.

Hacia el siglo XVIII las glosas desaparecen en Europa; Navarro Tomás afirma:

Mayor descenso que el de ninguna otra forma métrica fue el que afectó a la glosa en el tránsito del siglo XVII al XVIII. Desterrada del campo literario se refugió en

¹⁷ A. Quillis, *Op. cit.*, p. 127-128.

¹⁸ Rudolf Baehr. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1973. p. 330.

las esferas de la poesía semiculta, especialmente en los países de América¹⁹.

Según Rahier, los esclavos negros de América aprenden la forma de la glosa tanto por la labor catequizadora de la iglesia, como de sus amos blancos, que recitaban glosas en sus fiestas.

El etnólogo afirma que, aún derivada de las glosas, la Décima es una forma poética peculiar, no analizable desde los parámetros con los que se podría enfrentar esos poemas europeos.

Aquí podemos utilizar nuestra propuesta para estudiar las pautas perceptivas de las Décimas y ver cómo y en qué se diferencian de las glosas, al constituir una totalidad poemática distinta.

El procedimiento que seguiremos es el siguiente:

1. Hipótesis sobre la forma del poema a estudiarse, a partir de los datos presentados en los párrafos anteriores.
2. Etapa analítica, a partir de la Métrica: determinación y registro de los elementos formales.
3. Etapa de síntesis, a partir de la propuesta gestáltica.
4. Conclusiones sobre la hipótesis.

Como hipótesis sobre la forma de las Décimas, planteamos, siguiendo a Rahier, que:

... para crear la Décima, los negros "hicieron su selección" en las reglas de composición de la glosa:

¹⁹ Tomás Navarro Tomás. *Métrica española*. Madrid: Guadarrama, 1974. p. 321.
No podemos dejar de resaltar el etnocentrismo y logocentrismo del planteamiento de Navarro.

ellos, analfabetos, crearon un género poético original con sus reglas estructurales particulares²⁰.

Nos toca entonces determinar cuáles son esas reglas estructurales que diferencian a la glosa de la Décima. Para hacerlo, utilizaremos la siguiente poesía recopilada por Juan García y reproducida por Rahier:

EL VESTIDO CORTICO

| | CS | R | C/A |
|---------------------------------|----|---|-----|
| 1 Ya también es por demás | 8 | a | |
| 2 las del vestido cortico, | 8 | b | |
| 3 que-a medias nomás se-agachan | 8 | c | |
| 4 se les ve-el escondidito | 8 | b | A |
| 5 Qué modo tan provocante | 8 | a | |
| 6 que parece "pinganilla" | 8 | b | |
| 7 aquello del calzón - zapo | 8 | c | |
| 8 y-el vestido-a la rodilla | 8 | b | C |
| 9 Qué lujosa maravilla | 8 | b | C |
| 10 que parece-una deidad | 8 | d | |
| 11 la moda es de Panamá | 8 | d | A |
| 12 venida de la galera | 8 | e | |
| 13 Las de la zanca-ajuera | 7 | e | C |
| 14 ya también es por demás. | 8 | d | A |

²⁰ J. Rahier, *Op. cit.*, p. 65.

| | | | | |
|----|------------------------------|---|---|---|
| 15 | Hasta las viejas ancianas | 8 | a | |
| 16 | que ya no pueden soplar | 8 | b | |
| 17 | usan los vestidos cortos | 8 | c | |
| 18 | como niñas colegial | 8 | b | A |
| 19 | para poder agradar | 8 | b | A |
| 20 | también a los jovencito. | 8 | d | |
| 21 | Blance-y negra yo-he visto | 7 | d | A |
| 22 | para dar mayor detalle | 8 | e | |
| 23 | zanqueando por media calle | 8 | e | C |
| 24 | con los vestidos corticos. | 8 | d | A |
| 25 | Con la cuestión del calzón | 8 | a | |
| 26 | muchas se-han despreocupado, | 8 | a | |
| 27 | por eso-a medio nomás | 8 | c | |
| 28 | andan mostrando-el rabo. | 7 | b | A |
| 29 | Unos están dejondado, | 8 | b | A |
| 30 | las costuras se desatan | 8 | d | |
| 31 | por eso ya ni se tapan | 8 | d | A |
| 32 | atenidas al calzón, | 8 | a | C |
| 33 | ya muestran nomás el corazón | 9 | a | C |
| 34 | a medio nomás se-agachan. | 8 | d | A |
| 35 | Hasta las niñas chiquitas, | 8 | a | |
| 36 | por no remendar el calzón | 9 | b | |
| 37 | andan con el zangarón | 8 | b | C |
| 38 | agallado-entre las piernas. | 8 | c | |

| | | | | |
|----|-------------------------------|---|---|---|
| 39 | De-esas hay mil por docena, | 8 | d | |
| 40 | fuera de las que no he visto, | 8 | e | |
| 41 | dos cuartos de vestidito | 8 | e | A |
| 42 | que no les tapa la nalga, | 8 | f | |
| 43 | con camisión y con nagua | 8 | f | A |
| 44 | se les ve-el escondidito | 8 | e | A |

Para la fase analítica - métrica, registremos los elementos formales de la Décima que nos parecen pertinentes a nuestro propósito: el cómputo silábico (CS), la estructura estrófica y la estructura melódica vinculada a ella, y la rima, consonante (C) o asonante (A). Las sinalefas (-) han sido marcadas ya en el texto.

Como vemos, en cuanto al cómputo silábico, es irregular, heterométrico; hay versos de 7 y 9 sílabas, con predominancia de los de 8. La estructura estrófica es de una cuarteta y cuatro décimas; la melódica, ligada a ella, nos hace ver que no se trata en este caso ni de espinelas ni de coplas reales, con una pausa luego del quinto verso. La pausa, como lo señala Rahier, está luego del cuarto verso, en un ritmo 4/6 (versos 8, 18 y 38). En cuanto a la estructura estrófica, es importante señalar también que los versos del texto no siempre se repiten fielmente en las décimas; el tercer verso en este ejemplo es diferente del trigésimo cuarto. La estructura rítmica muestra una gran variedad, cambia de décima a décima; tiene versos sueltos, rima asonante y consonante se mezclan.

En la etapa de síntesis, segunda del procedimiento planteado, revisemos las propuestas de la Gestalt, de una en una, y enfrentémoslas a los resultados del análisis anterior. Esta síntesis nos mostrará, por un lado, cuáles son las pautas perceptivas con las que el pueblo negro de Esmeraldas produce y se apropia de este tipo de poema; por otro lado, nos permitirá totalizarlas en esa estructura privativa de las Décimas, de la que habla Rahier.

1. RELACION FONDO - FORMA

La determinación aquí es clara, es la estructura de 44 versos dividida en cinco estrofas la que distingue este discurso del resto de la lengua hablada por los habitantes negros de Esmeraldas.

2. PREVISIBILIDAD

La previsibilidad es baja. A partir del primer verso, aún de la cuarteta inicial, no sabemos que cómputo silábico aparecerá; ignoramos la estructura rímica que podemos esperar, pues es distinta por estrofas; según vimos, no sabemos si será consonante o asonante. Es más, en las recopilaciones presentadas por Rahier e Hidalgo, aparecen con frecuencia Décimas que no tienen las cinco estrofas, sino tres o cuatro. Como se puede ver la redundancia es importante pero no extrema.

3. ISOMORFISMO

El isomorfismo, el fenómeno de que ciertas codificaciones lleguen al cerebro a una estructura idéntica a la que se halla registrada en él, se cumple. Los negros esmeraldeños reconocen como Décima a esa composición de 44 versos que está presente en sus mentes como una estructura vacía en la que encajan las distintas poesías concretas.

4. PREGNANCIA

La persistencia de la forma, a pesar del ruido de las alteraciones que hemos visto en cómputo silábico, rima estrofas, etc., es alta: la forma Décima se mantiene.

5. JERARQUIZACION Y UNIDAD

Hay una jerarquización clara: primero se nos presenta la Décima, como poema estrófico; luego un tipo de verso mayoritariamente octosilábico; por fin la rima, por irregular que esta sea.

La conclusión, última etapa del procedimiento que nos fijamos, la podríamos expresar en dos numerales:

1. Las pautas perceptivas de la población negra de Esmeraldas, en lo que se refiere a la percepción de lo poético, muestran, en la dialéctica fondo - forma, la pregnancia, el isomorfismo, la previsibilidad y la jerarquización, una gran libertad creativa, poca sujeción a formas estrictas y una clara selección de elementos formales.
2. Esas pautas perceptivas nos permiten determinar que las Décimas, como manifestaciones poéticas originales de esa cultura, tienen como características formales de su totalidad poemática:
 - a. irregularidad estrófica
 - b. regularidad melódica de 4/6 en las décimas,
 - c. irregularidad rímica, y
 - d. heterometría.

Uno de los resultados fundamentales de la aplicación de la metodología propuesta es el determinar las características expresivas propias de las literaturas populares. Características como las señaladas para la Décima en estas conclusiones.

La propuesta hecha y su aplicación, debemos reconocerlo, son esquemáticas; la extensión del trabajo así lo exige. Esperamos que este defecto sea superado con la futura aplicación de esta metodología a corpus más significativos. Con esa labor aspiramos, por un lado, a decantar el método y, por otro, a inquirir más ampliamente sobre la relación entre poesía y percepción en los sectores populares de América Latina.