



Consideraciones en torno a la Antología Popular Ecuatoriana

ABDON UBIDIA

LAS DEFINICIONES

Para hablar de la poesía popular, debemos referirnos por fuerza a la poesía culta. Dado que es ocioso mencionar las diferencias de complejidad y refinamiento, (obvias en el sentido tradicional de estos términos) y que sólo nos remitirían a una relación jerárquica, al juzgarlas con un mismo patrón que haría de la una apenas la simplificación y el empobrecimiento de la otra, nos ocuparemos en cambio de establecer límites y rasgos diferenciales que nos permitan entenderlas como dos especies distintas, relativamente autónomas, y perfectamente identificables entre sí.

Vamos entonces, en principio, a esquematizar. Vamos a hablar de la poesía "más culta", si cabe el término, dejando de lado, para los exclusivos fines de la descripción, las aproximaciones populares de los poetas Cultos (Maiakovski, Neruda, Lorca, Guillén).

Veamos. En el poeta culto hay un "yo" que afirma verdades particulares, muy suyas, como si fuesen verdades universales. Y las afirma de un modo no ex-

haustivo. No existen explicaciones en sus textos. Su discurso —si podemos hablar de un discurso— es esencialmente connotativo. Se comunica con su audiencia en base a sobrentendidos, a signos que pueden estar fuera de sus textos, no mencionados expresamente en ellos, a analogías que exigen una lectura especial, una disposición muy especial para captarlas. En ese sentido sus afirmaciones son inapelables. No podemos someterlas a discusión. Y debemos acatarlas así. Para Apollinaire el sol es “un cuello cortado”. Para García Lorca el viento es “verde”. Para Carrera Andrade su “sangre (está) lleva de navíos”. Esto que observamos en el terreno de las imágenes, ocurre también en el de los conceptos. En todo caso, las verdades de el poeta culto, frutos de percepciones a veces instantáneas, no pueden ser universales: ellas lo que afirman es el “yo” particular del poeta.

Un “yo” que se expresa pues en un lenguaje particular. Así, no sería exagerado decir que el lector ideal del poeta culto es él mismo. Pues sólo él puede captar —al menos en lo que respecta a la poesía culterana, simbolista, hermética, surrealista, etc—, sin pérdida alguna de contenido, todo lo que quiso expresar con una imagen, con un juego de palabras, con una metáfora.

A ese lenguaje unido accedemos gracias a que la principal virtud del lector de poesía radica en su disposición creadora, o mejor, recreadora con respecto al texto poético. Pues dicho texto más que nada induce, sugiere. En su interior, decimos, habla el poeta de una experiencia muy suya. Y sus palabras despiertan en nosotros ecos y resonancias de experiencias muy nuestras. Porque aparte de la línea fundamental del poema hay en él zonas oscuras, vacíos que los lectores suplimos con aportes propios, con sobrentendidos sacados de nuestra propia creatividad que ha sido, si se quiere, forzada. Lo que el poeta no ha denotado explícitamente, nosotros, implícitamente connotamos. Tal es el doble fondo de la comunicación poética, y no es ninguna coincidencia que su figura mayor sea la metáfora.

¿Qué hay detrás de todo esto? Antes que nada una soledad que busca comunicarse, y a veces, con otra soledad. Es decir, un individuo que se desespera de su condición pero que con su canto la confirma. La poesía culta es pues, la poesía de los individuos.

La poesía popular entraña una actitud contraria. El yo individual, el sujeto, tiende a desaparecer en ella. En su lenguaje, completamente socializado, habla un yo un yo colectivo de su comunidad. Casi todo es diáfano en él. Y cuando no lo es, se trata de un juego. Hay arquetipos, desde luego. Sus temas atañen a patrones establecidos: una manera establecida del amor y sus requiebros, o de las consejas y advertencias, o de la burla y los desdenes, o de los cantos a la tierra natal y a los elementos. Los puntos imprecisos que los oídos forasteros encuentran en la poesía popular de un lugar, se deberán sin duda a la presencia de elementos míticos de antigua procedencia o a la inclusión de sobrentendidos ya colectivizados entre los habitantes de ese lugar. Resumiendo diremos entonces que la poesía popular no es la poesía de los individuos. Esto que puede parecer mecánico y puramente teórico no lo es: basta comprobarlo en la revisión concreta de algunas de las muestras que hemos seleccionado en esta antología. Inclusive —como veremos más adelante—, cuando asoman, en determinadas composiciones, referencias al autor de una copla o de una décima, nos es dable constatar que más allá de la engañosa irrupción de un individualismo más bien festivo, en el texto poético mismo nada hay que pueda parecerse a los repliegues y reticencias de ese lenguaje muy “original”, casi cifrado, característico, de una conciencia sola que habla desde el centro mismo de su soledad.

Lo anotado anteriormente que pase como una primera descripción: hemos definido dos términos opuestos que se contradicen entre sí. Hay que añadir que tal contradicción es también histórica. El abismo que en determinado momento existe entre la poesía culta y popular se agranda —al punto de que la segunda tiende a

desaparecer—, conforme las costumbres del individualismo, vale decir de la burguesía, se afirman. Ahora bien, es sintomático que en el presente siglo, cuando la poesía popular en su forma tradicional declina o desaparece, y de otro lado, el mundo burgués se resquebraja, los poetas cultos retomen los antiguos procedimientos y abran un espacio en el cual la poesía culta no sólo que quiere ser popular sino que se nutre de ella: pensemos en Lorca, en Guillén, en las cuecas de Neruda, en las milongas de Borges. En los viejos tiempos hubo algo de eso, aunque sin esta expresa intención. Dámaso Alonso en su **Cancionero y romancero español** (1), nos recuerda que “los poetas del Siglo de Oro se aplicaban infatigablemente a glosar los estribillos de antaño y talvez a componer otros según fórmulas viejas, sin que sea posible separar lo tradicional y lo añadido”. Y mucho antes, en los albores de la literatura española, los juglares hicieron lo propio. A la par que creaban sus canciones, retomaban los largos versos de dieciseis sílabas de los letrados —los “clérigos”—, y los adaptaban a la palabra oral, es decir, los repartían en dos de ocho sílabas de rima alterna. Como se sabe, ese fue el origen del “romance”. Pero en ese entonces, como en el Siglo de Oro inclusive, la contradicción histórica entre “lo popular” y “lo culto”, no había sido definida aún.

LAS RECOPIACIONES

La primera colección de versos populares del Ecuador la publicó Juan León Mera en 1892. Los **Cantares del pueblo ecuatoriano** (2), —así denominó a su antología— incluyen un detallado estudio en el cual el escritor ambateño precisó claramente sus ideas al respecto de esos versos. Hombre del Orden, activo militante de la derecha, pero miembros de la clase media y romántico al fin, experimentaba frente al pueblo sentimientos ambiguos. De un lado una objetiva necesidad de distanciamiento. De otro, la voluntad de adjudicarle una idiosincracia humilde e ingenua, a la que hay que orientar y dirigir paternamente. Y así, Mera no vacila en borrar de su colección los versos que según él no pueden pertenecer al pueblo: las coplas revolucionarias y “las contrarias a su sentido religioso y a la moral”. Llevado del mismo fervor, se ve obligado a corregir las fallas gramaticales que descubre en ciertas coplas. Estas bienintencionadas “virtudes”, son ahora, noventa años después, los “defectos” que encontramos en su selección. Sin embargo de esto debemos reconocerle a Mera el gran mérito de haber sido el primero que en nuestro país se ocupó de recopilar y estudiar la poesía del pueblo —incluyendo además, la poesía quichua—, aún cuando en lugar del testimonio objetivo que él creyó, hubiese hecho más bien una antología muy ceñida a su gusto personal y a los dictados de su ideología.



(1). Dámaso Alonso. *Cancionero y romancero español*. Salvat. España 1969.

(2). Juan León Mera. *Cantares del pueblo ecuatoriano*. Clásicos Ariel. Guayaquil Quito. No. 43.

En los **Cantares del pueblo ecuatoriano**, Mera agrupó los versos por sus temas (Religiosos, sentenciosos y morales, amatorios, amatorios tristes, etc). La misma clasificación temática aunque ampliada y modificada mantiene Barrera en **La poesía popular** (3). Esta antología, basada en gran medida en la de Mera pero que incluye registros de otros recopiladores importantes, recoge además —no sabemos con qué criterio— textos escritos por literatos conocidos, pero nada populares, como el Dr. Luis Cordero.

A mediados del presente siglo, el estudio de la poesía popular cobró un gran interés. Las antologías y recopilaciones más importantes fueron editadas en las décadas del cincuenta y del sesenta. Cómo no mencionar a investigadores tan apasionados como los esposos Costales, Darío Guevara, Justino Cornejo, entre tantos otros, cuyas obras —publicadas por esos años— hemos consultado especialmente para la elaboración de la presente antología. Ese interés —extendido, desde luego, a otros ámbitos del folklore— tenía un propósito justo: había que recuperar algo que estaba en trance de perderse; algo que empezaba a entrar en su fase de decadencia y acaso de extinción. El país empezaba a cambiar bruscamente. Las migraciones interiores, aquel flujo constante del campo a las ciudades, erosionaban la faz del mundo rural. Acaso se presentía las consecuencias de la gran transformación económica operada en el país en los años sesenta y afirmada en la década siguiente por el descubrimiento del petróleo: el predominio de los modos de producción del capitalismo.

Hay que entender que la poesía popular tiene un tiempo histórico y un espacio muy propios. Es por sobre todo, la literatura de un mundo rural, la expresión artística de sociedades orales, ajenas todavía al tráfago y a la agitación de las urbes modernas. Ciertamente es que en la ciudad perduran formas de esta literatura; pero formas fragmentarias o sobrevivencias de épocas ya pasadas. En general todo el arte popular adquiere en las ciudades características diferentes. Sometido a violentos procesos de aculturación adopta, en buena parte de los casos, el aspecto de un arte culto empobrecido. Hay toda una literatura denominada "de cordel" que pudiera llamarse también la literatura de la pobreza. Los temas de las traiciones, de las mujeres perdidas, de las cuchilladas, del machismo, abundan en ella. Distribuida en folletos, en hojas sueltas, pintarrajeadas en las paredes, o casi siempre como "letras" de desagarradoras canciones que, desde luego, son grabadas por cantantes que el pueblo idolatra, como es el caso de nuestro Julio Jaramillo, esta literatura ha de entenderse como la contrapartida acaso necesaria de aquella otra subliteratura que propagan las telenovelas y los novelones al estilo de Corín Tello.

De lo dicho puede ya colegirse que nuestra antología comprende un período muy concreto de la poesía popular: cuando ella es la creación artística más espontánea y elaborada del pueblo; cuando la oralidad es una condición para su efectiva comunicación; cuando no ha sido aún incorporada a la sociedad de consumo ni han sido industrializados sus productos; cuando el mestizaje cultural que puede verse en ella es una consecuencia directa del proceso de fusión que vive un pueblo mestizo, y no de la imposición violenta de temas y motivos anajenantes.

OTRA VEZ LAS DEFINICIONES

Es hora ya de que sinteticemos los rasgos característicos de la poesía popular. Ellos serían los siguientes:

(3) Isaac J. Barrera. *Poesía popular*, Biblioteca Ecuatoriana Mínima. Ed. Cajica. Puebla, México, 1960.

1. La oralidad
2. La anonimía.
3. La simpatía o simbiosis de la poesía con la música popular.
4. El apego a una métrica más o menos estricta.
5. La funcionalidad de esta poesía
6. La tradicionalidad.

Creemos que estos rasgos, que forman un sistema cerrado en el cual unos explican o complementan a otros, bastan para definir a la poesía popular como un conjunto independiente de aquel otro que comprende la poesía culta, y frente al cual, como ya anotamos, la primera, la poesía popular, es su término opuesto.

Debemos advertir, por cierto, que estos rasgos constituyen las tendencias principales de esta poesía; esto quiere decir que no necesariamente todos estarán presentes en cada uno de los registros de ella.

La oralidad

Cuando afirmamos que la literatura popular es oral por excelencia, nos referimos a que su manera de realización efectiva es la palabra hablada. Esto no quiere decir, como bien anota Justino Cornejo, que en algunos casos el saber popular no sea guardado en cuadernos que se heredan de padres a hijos. Evidentemente así ocurre. Sobre todo en los textos extensos. Tal es el caso de los autos. En los pueblos en que se los representa existe una persona que es la depositaria del texto original. Por demás está decir que en la representación de los mismos, ese texto sufre variaciones notables. Pero la copia escrita existe. Igual ocurre con las extensas colecciones de amorfinos, de coplas, de adivinanzas que todos hemos visto alguna vez. Sin embargo debemos comprender que la verdadera vida de la literatura popular es la palabra hablada, el instante en que se cuenta un cuento, en que se dice un poema, al calor de una comunicación que no viene de una fría página sino de la voz viva de un relator, y que compromete no a un solo receptor sino a un grupo de oyentes. Porque la literatura popular —al fin y al cabo obra de pueblos de tradición oral o de grupos humanos ajenos a la escritura—, está hecha para ser oída, y no leída. Y todos sus recursos apuntan a ello. En el caso de la poesía: su sonoridad, su musicalidad, su inmediatez. La palabra escrita es entonces sólo un recurso nemotécnico ocasional.

Y lo que decimos es fácilmente comprobable en lo que se refiere a los cuentos folklóricos. En otro trabajo anotábamos que esos cuentos no eran afectados por la literatura escrita. Decíamos que "los cuentos folklóricos vertidos, 'traducidos' a la escritura por Perrault, por los hermanos Grimm, por los escribas indios del Panchatantra, duermen en las páginas de los libros y basta que alguien los lea y los cuente luego para que ellos retomen su forma pura, retomen la palabra hablada como suya,



cobren nuevamente su verdadera vida en el discurso oral. Porque las innumerables, diversas variantes que de ellos —en distintas partes del mundo— se recogen día a día, así lo prueban”.

En lo que respecta a la poesía popular es fácil entender que, sea cual fuere su vertiente —el amorfino, la copla, la décima, el auto, etc—, es en el acto de ser dicha cuando la oportunidad de la creación o recreación se presenta, esto es, cuando se producen, voluntaria o involuntariamente nuevas variantes, cuando se alteran los viejos registros y se inventan nuevos, si la ocasión es propicia. Para retomar el ejemplo de los autos: estos, en la representación real, acaban enriqueciéndose con nuevos personajes y nuevos versos, al punto de que en muchos casos las fuentes originales son irreconocibles. Y esta es la razón (más allá del género que no es estrictamente dramático, más allá del claro antecedente español de los textos) que juzgamos válida para considerar, al menos la parte visiblemente profana o autóctona de los autos, como una auténtica muestra de la poesía popular.

De lo dicho se desprende que esta poesía más que un género es también un “acto” que sólo cobra su cabal sentido en su propio presente, en el “acto” de ser hablada y escuchada. De otro modo no se justificaría un “valor” —que no siempre es del todo ingenuo ni cierto— que circula entre los poetas populares: la capacidad de improvisación de la que se ufanan unos y otros.

La anonimia

Los rastros de los poetas populares terminan por perderse. ¿Por qué se pierden? Puede ser porque simplemente no importan los autores. El contexto social que produce, recepta y conserva una copla significativa, puede prescindir del nombre del autor. Con el cuento folklórico ocurre algo que no es exactamente lo mismo. Los cuentos folklóricos durante un período de tiempo más o menos largo parece que van armándose solos, como resultado de un proceso de cohesión de varios motivos dispersos en la tradición oral; proceso que culmina con el ordenamiento más lógico y coherente de esos motivos, es decir, con la adopción por parte del cuento folklórico de una forma óptima, cabal y completa que, desde luego, en el discurso oral se encarna siempre, según sea la habilidad del contador de cuentos para permanecer fiel a una clara lógica de acciones y secuencias. O sea que, en estricto sentido, el cuento folklórico es la manifestación “más anónima” de la literatura popular. No lo ha compuesto nadie. Lo ha compuesto el pueblo a través de las generaciones. Lo cual no es sinónimo de simplicidad o facilidad. Todo lo contrario. Vladimir Propp ha demostrado en su famoso estudio, que los cuentos folklóricos obedecen a ciertas reglas de composición tan rigurosas y complejas como refinadas —aunque no conscientes en los contadores de cuentos—. Ellas le permitieron deducir la gran fórmula matriz que los engloba y cuyas variaciones explican la diversidad de estos cuentos. Estas reglas no las ha creado nadie en particular. Las ha creado el pueblo. Frente a esta complejidad, las reglas tradicionales de la métrica (y hablamos de métrica porque la poesía popular es notoriamente rimada) resultan elementales.

En efecto, toda métrica se guía por una lógica que combina las posibilidades sonoras y los ritmos de una lengua con una marcada economía de recursos; lo cual redundaría en que las rimas (pareada, cruzada, etc), y las combinaciones estróficas (cuartetos, décimas, etc) que pueden lograrse de esta manera son, en verdad, poco numerosas. Entonces podríamos suponer, con sobrada razón, que las normas de la preceptiva popular, son también una creación anónima y espontánea del pueblo.

En este punto, encontramos una diferencia sustancial entre la poesía y el cuento populares. Aunque las reglas de composición poética sean creaciones tan “anónimas y espontáneas” del pueblo como lo son las que rigen la composición de los cuentos folklóricos, lo cierto es que, a diferencia de estos, las realizaciones con-

cretas de la poesía popular (el arrullo tal, la copla tal, la décima tal) parecen precisar de un autor individual: de alguien que componga los versos, los seleccione y los ordene. Al menos en esto están de acuerdo los entendidos. Desde Dámaso Alonso que afirma que todos los poemas recogidos en su **Cancionero y romancero** "tuvieron un autor aunque el pueblo colaboró en ellos filtrándolos a lo largo de muchos años", hasta (aquí, entre nosotros) Justino Cornejo quien dice que "sería necio afirmar que hay versos que tienen una como generación espontánea". Alguna décima esmeraldeña que integra en sus versos el nombre del "decimero" que la compuso, parece confirmarnos este aserto. Entonces el carácter anónimo de la poesía popular debemos buscarlo a otro nivel. No en la génesis sino en su práctica. No en su producción sino en su consumo. Allí es cuando los rastros del autor se pierden o importan poco, sobre todo si se tiene en cuenta lo que ocurre con la poesía culta, en donde un autor determinado es más bien el nombre del conjunto de su obra: el nombre de un estilo, de una temática, de un lenguaje, en definitiva lo que vuelve reconocibles a cada uno de sus creaciones particulares. El caso del decimero o coplero que registró su nombre es excepcional. Lo cierto es que él, de todos modos, comprenderá conforme a las pautas de otros decimeros o copleros. No le interesará forzar ninguna forma, imponer ningún lenguaje individual. Y es más que seguro que algunos de sus versos sean retomados por otros poetas en otras composiciones: la poesía popular no reconoce la propiedad privada. Al respecto de las décimas esmeraldeñas, Juan García sostiene que no todos los decimeros son autores, puesto que algunos de ellos "sólo aprenden de memoria un gran número de décimas del fondo común de sus predecesores". Por si fuera poco, muchas de las rondallas que glosan tales décimas son, en realidad, coplas de incierta procedencia. Algo similar ocurre con los "talladores" de amorfinos. Ya iniciado el duelo poético, el "contrapunteo", allí en medio de las improvisaciones evidentes, asoman coplas que se conocen en puntos muy distantes del país. Y lo mismo pasa con los "carnavaleros" de Guaranda y las coplas lojanas o del Carchi: sólo un cierto número de ellos poseen un carácter regional expreso.

Ahora bien, insistimos, la vocación anónima, gregaria de la poesía popular, se refiere también a la tendencia que esta manifiesta a no individualizar sus productos, lo cual es de hecho, la condición necesaria si no suficiente, que posibilita su fidelidad a la tradición. Hemos visto que existen creadores reconocidos y respetados en su comunidad. Mas, en sus creaciones pesa más el gusto colectivo, la norma, la tradición, que lo que en el arte culto se denomina originalidad.

Y volviendo a la práctica, al consumo, al aspecto de demanda de la poesía popular, hemos de decir que si los pueblos muestran mayor interés en el producto concreto, en los versos concretos, antes que en los autores, ello se debe a la presencia de otro de los rasgos característicos de la poesía popular que veremos más adelante: su funcionalidad.



La simpatía o simbiosis de la poesía con la música popular.

Andareles, alabaos, amorfinos, carnavales, zapateados, villancicos, chigualos, etc, son nombres de ritmos regionales —o de ocasión— característicos. Pero al mismo tiempo son epónimos de los versos —generalmente coplas— que se cantan al compás de estos ritmos.

con excepción de las décimas esmeraldeñas, las adivinanzas, los testamentos y alguna otra clase de poesía popular, la casi totalidad de ella se la canta o se la dice acompañada de un fondo musical típico. (cabe indicar que en otras partes de América, en el Perú por ejemplo, las décimas tienen su acompañamiento musical).

Entonces podemos preguntarnos si la música y la poesía populares no son sino —hablando en términos generales— los ingredientes de una simbiosis, o mejor, de una síntesis que es a la vez ambas cosas, sin ser del todo ninguna de ellas si se las toma por separado.

La respuesta, desde luego, no es definitiva. En algunos casos es sí: cuando es patente que las necesidades musicales fuerzan a los versos, o alteran su sentido convirtiéndolos en elementos que solo contribuyen a subrayar ritmos, como ocurre con algunas "bombas" del Chota, y otros cantos parecidos. También la respuesta es sí cuando la melodía se constituye en una suerte de guía significativa y reconocible de una especie poética determinada, tal es el caso de los cantares quichuas en los cuales la simple melodía pentatónica sostiene melopeas interminables como "La venada", o el "jahuai" que es el canto de las cosechas, o los cantos de las siembras.

Pero la respuesta se complica cuando comprobamos que una misma copla a veces aparece cantada en ritmos tan diferentes como los carnavales de Guaranda, o los Chigualos de Manabí, o los amorfinos del Guayas. De cualquier manera, en muy raras ocasiones estas coplas carecen de acompañamiento musical.

En todo esto lo que queremos resaltar es que la poesía y la música populares se llaman una a la otra como dos polos mágicos de distinto signo. Y no sabemos si esa atracción o conveniencia se deba a las especiales oportunidades en las que estas manifestaciones pueden expresarse, o a la presencia de otros factores que por el momento no estamos en capacidad de deducir. Pero esa conveniencia existe. Incluso se la puede sentir en los casos de excepción en los que la poesía popular prescindir de la música: la carencia de ella parece compensarse en las décimas, por ejemplo, con un mayor cuidado en la rima y en las cadencias de los versos.

El apego a una métrica más o menos estricta.

La poesía popular es muy fiel a la preceptiva tradicional. La constituyen versos rimados, en la mayoría de los casos octosílabos agrupados en estrofas uniformes. Es cierto que no siempre están bien conseguidos. Pero eso es algo que debemos imputar a las dificultades literarias de algunos poetas populares y no a sus intenciones.

Es evidente que mientras la poesía culta ha ido abandonando la rima en aras de una mayor libertad de expresión, la poesía popular que, como todas las manifestaciones del arte al cual pertenece, tiene un tiempo histórico más lento, por ser precisamente tradicional, la retiene para sí, sin mayores variaciones.

Nosotros pensamos que esta característica, aparte de cumplir con una exigencia musical y si se quiere lúdica, cumple además una función estrictamente necesaria dado su carácter de manifestación oral: la de facilitar una mejor memorización de los versos. Estos, armados en una estrofa, con correspondencias sonoras en la rima, con cadencias específicas, tratan de preservarse a sí mismos como diminutos sis-

temas, como diminutos universos que retienen a los distintos elementos que los conforman, gracias a una como fuerza de gravedad que interactúa en ellos.

La necesidad de memorizar no sólo los versos sino las mismas pautas de composición de estos, es patente entre los decimeros de Esmeraldas. Ellos han traducido las reglas de las españolas "décimas de pie forzado" —el antecedente directo de sus "décimas enteras"—, a una preceptiva que la conservan en una copia que reproducimos en la sección de esta antología correspondiente a "las décimas".

La "funcionalidad" de la poesía popular.

Con excepción del gran arte religioso o litúrgico, el arte culto, sobre todo en la edad contemporánea, trata de ser autosuficiente. Se justifica a sí mismo. Una sinfonía, una ópera, un poema, un cuadro, en términos generales, valen por lo que son. No están al servicio directo de un hecho social expreso. Su papel al interior de la sociedad se cumple a través de mediaciones muy complejas y sutiles. Incluso habría que preguntarse si ese gran arte litúrgico, no era, en el fondo, menos funcional de lo que parece, es decir, que si no era más bien la forma posible, la forma general del arte en un mundo en donde todo estaba impregnado de la idea de Dios. Con el arte popular, y por tanto con la poesía popular ocurre todo lo contrario. Es un arte utilitario. Es un arte funcional. Está al servicio de. Es, siempre, determinada celebración, determinada fiesta, determinado ritual, determinada actividad lo que reclama y demanda su arte propicio. Un arte en verdad sometido a sus necesidades.

En el estricto campo de la poesía comprobamos que es el llanto del niño lo que reclama el arrullo, es la costumbre de los funerales indígenas la que impone los "lloros", es la navidad la que provoca y exige los villancicos, o el "año viejo" sus testamentos, o la reunión negra o montubia sus décimas y amorfinos.

Y esto podemos observarlo con mayor detenimiento en el caso de la poesía quichua. Las siembras, las cosechas, el nacimiento, el matrimonio, la muerte, los ritos de cada comunidad, tienen cada uno, sus cantos característicos.

La tradicionalidad

Creemos que los rasgos señalados anteriormente apuntan a afirmar, tanto en lo que tiene de fondo común de un pueblo, cuanto en la necesidad de preservarlo, a este último rasgo típico de la poesía popular: su tradicionalidad.

El arte culto supone dos cosas: o la ruptura con la tradición; o la asimilación de ella, su síntesis. Es decir, su superación. El arte popular, en cambio, no conoce —desde su interior fases de ruptura: tiende a preservarse en su ser, a insistir en la continuidad que le precede. Y en el caso concreto de la literatura popu-



lar, esta sólo tolera los cambios y variantes que no amenazan su forma "tradicional", y que de algún modo la confirman, al adaptarla mejor a cada nueva época. Es como si la literatura popular se fuese formando y evolucionando paulatinamente a lo largo de los años, como lo hace la misma lengua de un pueblo que acumula y decanta aquel "tesoro de la lengua" del cual nos habla Hackobson. Sólo que ahora se trata de un "tesoro" de temas y motivos y giros regionales —rezagos de mitos vernáculos, adopciones de temas provenientes de otras culturas, etc— que pasan a convertirse en el auténtico patrimonio cultural del pueblo, y que más tarde convenientemente retomados por el gran arte culto, que especula e indaga en ellos, esto es, que los universaliza, son la materia prima de las obras maestras, como es el caso de "Cien años de soledad", para citar un ejemplo también cercano a nosotros.

CLASIFICACIONES

Nuestra antología se reparte en Amorfinos, Adivinanzas, Autos, Carnavales, Coplas regionales, Décimas, Lloros indígenas, Mashallas, Poesía quichua, Poesía shuar, Testamentos de "año viejo", y Villancicos.

Como se ve, hemos optado por una clasificación tradicional. Es decir, hemos agrupado los versos según son conocidos por el pueblo que los canta. Esto tiene una razón de ser: las clasificaciones menos empíricas que existen (temáticas, literarias, estructurales) corren el riesgo de ser o subjetivas o demasiado generales. Con lo cual el hecho vivo que representa la poesía popular termina por ser aislado, separado del contexto social que lo produjo. Las décimas, los carnavales, los amorfinos sólo cobran su verdadera significación con referencia al sitio, a la ocasión, incluso, como hemos visto, en la gran mayoría de los casos, al ritmo con que se los canta.

Ahora bien, nuestra clasificación implica, desde luego, ciertos riesgos. Uno de ellos es la imposibilidad de incluir todas las formas poéticas que se conocen en el país, lo que nos obliga por fuerza, a elegir las que consideramos principales, con un criterio que, a veces, no es todo lo objetivo que queremos. Para reducir este riesgo hemos 'regionalizado' el país: hemos indagado en la mayoría de sus provincias cuáles son los versos más populares, las recopilaciones más importantes. Y así, del centenar de obras y colecciones particulares consultadas, elegimos más o menos la mitad de ellas, atendiendo a su rigor investigativo y a la variedad de sus fuentes. Entonces iniciamos el trabajo de selección, en el cual procuramos dejar de lado nuestro "gusto personal", culturalmente condicionado, para escoger en cambio, una variedad tal de registros que constituyan más bien una especie de "muestreo" —como se dice en términos estadísticos—, de nuestra poesía popular.

Es decir que el criterio de selección fue el siguiente: "Si el pueblo canta esos versos, debe ser porque cumplen una función; si existen, debe haber una razón para que existan y, por lo mismo, debemos tomarlos en cuenta". Las interpretaciones y los juicios de valor podrán venir luego.

Sorprenderá acaso que en la presente antología no se encuentren muestras de romances y refranes ecuatorianos, siendo que algunos estudiosos como Carvalho-Neto consideran a estos como rubros muy importantes de la poesía popular. La exclusión de los romances (composiciones poéticas de un número indeterminado de versos octosílabos de rima alterna), se debe a una razón muy simple: el romance, tan predilecto de la poesía popular española, prácticamente es desconocido por nuestro pueblo.

En cuanto se refiere al refranero, hay que decir que, en estricto sentido, esta especie de la literatura oral, conforma su propio sistema con caracteres muy distin-

tos a los que tiene la poesía popular. Lingüistas como Greimas (4), insisten en el especial estatuto que tienen los refranes no sólo con respecto a los géneros literarios sino a la misma cadena hablada en general. Diferencias en la entonación, el apego a formas arcaicas que les son necesarias, el uso de tiempos verbales que dan a sus enunciados la configuración de "verdades eternas", intemporales, hacen que a través de ellos hable una voz muy particular, distinta de la de quien, en préstamo, la intercala en un discurso, una voz también intemporal que tiende a afirmar la permanencia de "un orden moral sin variaciones" (5). De esto se desprende que los refranes exigen su propio estudio y su propia clasificación, distintos a los que se consagran a la poesía popular, la cual, aparte de las características formales (recordemos sus rasgos típicos), mantiene con aquellos una fundamental diferencia de contenido: la poesía no afirma verdades eternas (salvo en el caso de los refranes rimados). Todo lo contrario: afirma verdades momentáneas y sus generalizaciones siempre pasan por el filtro del humor, de la ironía o el sarcasmo.

NOTA

Prólogo de la Antología de la Poesía Popular Andina correspondiente a Ecuador, a cargo del destacado escritor ecuatoriano Abdón Ubidia.

(4) A. Greimas. *Los proverbios y dichos populares*. Traducción de Ramiro Rivas. Revista del IADAP No. 2 Quito, 1980.

(5) Op. Cit. p. 31.

