

Joaquín Costa y la literatura popular

POR
BEATRIZ MONCÓ REBOLLO

En 1881 se editaba en Madrid *Poesía popular española. Mitología y literatura celto-hispanas* escrita por Joaquín Costa hacia 1876. Tanto en esta obra como en la versión titulada «Introducción a un tratado de política, sacado textualmente de los refraneros, romanceros y gestas de la Península», Costa delinea los pilares de lo que será su gran construcción teórica: la interrelación esencial entre literatura popular, ya sea ésta canción, gesta o refrán; el derecho como objetivación del sentir popular, comúnmente manifestado a través de la costumbre; y la política, entendiendo por ésta no sólo la ciencia, sino el arte, no sólo el pensamiento, sino la práctica de la misma.

Con estos tres anclajes: literatura popular, costumbre y praxis política, Costa edifica el armazón donde el pueblo, máximo sujeto histórico, sustentará su identidad y su existencia más cotidiana.

En este juego a cuatro bandas, el pueblo, abstraído de la realidad concreta, convertido a lo Durkheim en representación colectiva, será el núcleo que aglutine tanto la belleza de lo poético como la bondad de lo jurídico aplicado, en justicia, por la clase política.

Literatura popular y derecho son, para Costa, caminos homónimos por los que el pueblo, de la mano del poeta-jurista, se adentra en su historia cultural; ambos son, en su pensamiento, dos caras de la misma moneda. Escribe:

«... realmente hay elementos jurídicos en esas obras literarias que, como otras tantas hebras de oro, entran de tanto en tanto a decorar el complicado tejido de la historia humana. En efecto, no representa el artista la belleza solitaria y desnuda, como algo que tuviera existencia substantiva y por sí, sino hermoheando la vida y sublimándola, o directamente reproduciendo la realidad para hacerla resaltar por su lado bello; y como uno de los elementos de esa realidad es el derecho, como una de las fases de la vida es la jurídica, el poeta tiene que tomarla por precisión deliberada e irreflexivamente como material y factura de sus bellas obras».¹

Sin embargo, la percepción de Costa es certera y la pregunta no tarda en surgir: ¿quién es el autor de esa belleza? ¿Puede el pueblo, en su conjunto, erigirse

como creador de la misma? ¿Es admisible esta comparación jurídico-poética desde varias perspectivas autoriales? ¿Es necesario acotar éstas para observar específicamente este solapamiento?

Costa comienza, a fin de tipificar el objeto de su estudio, por distinguir el carácter mismo de la poesía. Así, en la poesía lírica el autor, el artista, crea según su propia experiencia vital; por el contrario, en la poesía épica, referida siempre a un determinado contexto social, diferencia entre la poesía erudita y la popular, siendo esta última aquella que, en principio, parece hecha por y para el pueblo, desde el momento en que, según sus palabras, el poeta se ha convertido en nación, raza y humanidad; es, pues, la que vive y pervive a través del refrán y el romance, el cantar y la gesta, porque la colectividad la ha transformado en «carne de su carne y hueso de sus huesos».

En el transcurso de esta diferenciación erudito/popular la poesía pierde en realidad lo que gana en peculiaridad y especificidad. La fantasía individual aumenta a medida que el autor se separa de la generalidad, de lo común, de la objetividad colectiva; Costa, aunque con otras palabras, advierte de cómo el poeta, al igual que el antropólogo, crea una nueva realidad:

«Cuanto más vigorosa es la personalidad del poeta y las fuerzas de su genio más robustas y hercúleas, tanto más recursos atesora en su fantasía para sustituir con elementos de propia inventiva los materiales objetivos con que la historia le brinda para sus creaciones, y se halla, por tanto, más expuesto a hacer abstracción de la realidad en alguna de sus relaciones constitutivas».²

Y al contrario, conforme la poesía se populariza, el romance, el cantar y el refrán se convierten en imagen viva de «la opinión común» en tanto en cuanto focalizan —dice— «los sentimientos de la generalidad».

No es, sin embargo, cualquier erudito, científico o filósofo, quien mejor puede adentrarse en la savia que vivifica las raíces de un pueblo; al contrario, son éstos, los letrados, quienes no sólo están imposibilitados para comprender, alcanzándolos, los ideales del pueblo, sino que por sus errores de apreciación se cometen equivocaciones y hasta arbitrariedades. Compara Costa:

«Colocadas en muestra, unas al lado de otras, las doctrinas del sentido común del pueblo y las de la razón científica de las escuelas, la sola comparación entre ellas patentiza... la injusticia y el yerro que cometen los historiadores de la filosofía política haciendo preterición de los ideales del pueblo expresados en su literatura así poética como jurídica...».³

A su parecer, no será la erudición sinónimo de verdad sino que incierto o equivocado es aquello que es extraño al «genio popular»; aquello que, además, tiene un influjo nulo para la colectividad, cuyo pensamiento «se halla menos expuesto

a las abstracciones en que tan a menudo incurren los teóricos, haciéndolos tomar por sistemas de verdad lo que son puras construcciones de su fantasía».⁴

Estamos así en otro de los centros neurálgicos de la visión y obras costistas: no es el ensimismamiento en la propia razón lo que debe construir una teoría, sino el conocimiento obtenido con la comunicación, sólo la práctica directa en y hacia aquello que es sujeto de estudio puede darnos la medida de lo real.

Así, este zambullirse en la esencia del pueblo (único modo de llegar a la verdad, a su esencia) sólo lo puede conseguir aquel poeta que comparte con él tanto el lenguaje como el *modus vivendi* y la memoria histórica misma; es decir, el autor que co-crea con el pueblo amparándose, ambos, en el arquetipo de lo anónimo, reflejo a su vez de las diferentes representaciones colectivas.

Es, pues, el pensamiento costista a modo antropológico. Su analogía es clara: certeza, realidad, esencialidad es aquello que se genera, se desarrolla, se vive, se siente y se reproduce por y desde la comunidad; de dentro a fuera, de lo privado a lo público. Nuclear es, por tanto, la vivencia, sentimiento y creencia del pueblo que se manifiesta, mediante la singularidad de un poema, la contingencia de un refrán o la historicidad de un romance. Costa, como cualquier antropólogo de nuestros días, sabía que la grandeza de lo universal se refleja y se alcanza en la pequeñez de lo concreto.

Quizás por esto la autoría se convierte en un tema central en la obra costista. ¿Quién es el autor de la poesía colectiva? ¿Que señas de identidad subyacen en «lo popular»? ¿De qué fuente creadora manan las palabras, las concretizaciones, de cada refrán o cada romance? ¿Cómo aunar el anonimato de lo que él mismo denominó «monumentos poéticos» con la peculiaridad de cada trazo, la singularidad de cada tallado o la individualidad de cada conjunto?

Para contestar a estas preguntas parece necesario establecer a qué nos referimos cuando decimos «pueblo» y «popular». A lo anteriormente mencionado al respecto debo añadir ahora que, a mi parecer, el pueblo es para Costa una pura abstracción, un símbolo estereotipado que, como concepto operacional, es aplicado, transformado e hipercodificado con diferentes magnitudes, contenidos y funciones. Pueblo es así un sema multivalente, homónimo a veces de objetividad, sentido común, razón, conocimiento, unidad, reflexión y heroísmo y, otras, equivalente a intrascendencia, irracionalidad e inconsciencia, otras traducido en sufrimiento, dolor y desconsuelo.

La primera categoría es el pueblo positivizado e idealizado, aunque esta imagen no es ni romántica ni romantizada por Costa. Es éste el pueblo español cuna y sostén del Campeador y el Quijote mientras que el segundo es la concreción de las gentes, momentos y contextos; el grupo agonizante e irresoluto que soporta y sostiene el desgobierno político y que con su ineficacia ha creado una historia

como «un cielo de estrellas fugaces que fulguran con luz vivísima durante un segundo y que al punto se extinguen para siempre». Y, a la vez, el pueblo que sufre hambre, dolor y miseria, y que, en visión costista, siempre se contextualiza en el mundo rural. En este pueblo, colectivo negativizado y contingente, a quien Costa, aún rectificando opinión anterior, arrebató todo principio de hombría y masculinidad:

«Hace algunos años.. dije de España que era una nación unisexual, compuesta de dieciocho millones de mujeres... Cuando ahora vuelvo la vista hacia atrás y abarco en una mirada las cosas inverosímiles, horrendas, sucedidas en esos cuatros años, y contemplo en el fondo del despeñadero al inmenso rebaño, mirando indiferente, con los ojos mortecinos y estúpidos, a los conductores jugar sobre sus destinos, sobre su libertad y sobre su piel, comprendo el agravio que hice a las mujeres con aquella calificación. No: España no es una nación unisexual, es una nación sin sexo. No es una nación de mujeres; es una nación de eunucos».⁵

Es significativo que cuando se refiere a la España mal gobernada, producto de un desgobierno ya histórico, a una colectividad «aborregada» y sin voluntad, apenas utiliza el apelativo de «pueblo», sino el de nación o estado.

La primera imagen es, pues, la representación mental, idealizada y atemporal, aunque en casos —repito— contextualizada a lo rural, colectiva y transhistórica, y a la vez protagonista de «lo popular»; es a ésta a quien Costa hace sujeto de toda poesía que merezca el calificativo. Un adjetivo, en este caso, rotundo en su significado, ensalzador y creador del mito-pueblo; una propiedad substancial del colectivo que, con su sello, magnifica el más pequeño refrán o la más heroica gesta. Es por y para este pueblo que se hace símbolo de identidad Bernardo del Carpio o Fernán González.

Sin embargo, esta representación colectiva no tiene vida propia; el «pueblo» costista, como para nosotros la sociedad, no es una personalidad individual, sino un conjunto orgánico cuyo «espíritu» es «una resultante», (y) su cuerpo es un cuerpo místico, (y) sus órganos son seres completos, independientes «que viven una vida propia, y únicamente en virtud de una representación, virtual unas veces, expresa otra, pueden desempeñar, a nombre y para beneficio de *ese todo que llamamos pueblo* (el subrayado es mío), una o más funciones de las que constituyen la vida colectiva», y, por tanto, dado que ésta es siempre mediata, sólo puede desempeñar las funciones que le son propias mediante la representación del colectivo, por lo que «el todo social no conoce más ni otra vida que la que resulta del conjunto de esas funciones sociales ejercidas por los individuos».⁶ Obvio es añadir cómo Costa se adelanta a muchos nombres clásicos de nuestra disciplina.

De ahí, además, que esta impersonalización de lo popular imposibilite una creación poética directa, y sólo cuando la obra sea resultado de una abstracción que refleje objetiva y espontáneamente el espíritu común podremos hablar de poesía con tal calificativo.

Hay, pues, un proceso de transformación que, pasando de lo individual a lo colectivo, de la creación a la recreación, nos lleva desde la génesis de lo poético a la palingenesis poética que es, en definitiva, característica esencial de la literatura popular. Esta última transformación no es una abstracción más, sino que, obligatoriamente, ha de materializarse. Escribe Costa:

«... las obras individuales no son populares por sólo ser asimilables si además no han sido asimiladas».⁷

No es, pues, la potencia palingenética lo que da forma a la poesía popular, sino el acto de volver a ser, la praxis misma de encarnarse y existir transformándose.

Por otra parte, y considerando necesaria esta metamorfosis, apreciamos dos niveles procesuales: uno, propio del creador poético, interno y estructural a la obra en sí y que se genera en el mismo momento creativo, y un segundo característico de la palingenesis poética.

El primer proceso exige conocimiento y voluntariedad. Es el momento creativo por excelencia; la generación de la obra poética mediante los diferentes recursos que el autor conoce y domina. Al tiempo, la obra se formará gracias a la artística (e individual) conjugación de lo que Costa denominaba «caracteres lógicos», es decir, la información y conocimiento que transmite la obra en sí, y los «caracteres artísticos» que de algún modo embellecen a los primeros. Obviamente, por parte del autor se generarán también los diferentes elementos estéticos que, a la vez, servirán para distinguir a cada uno de los géneros o subgéneros (refrán, canción, etc.).

Dentro de estos últimos elementos contaremos con una estructura estrófica peculiar, así como con características intencionales especiales que lo singularizan genéricamente. Un buen ejemplo es la diferenciación tipológica que Costa realiza de los refranes (épicos, líricos, dramáticos, etc.). Los primeros suelen ser los más objetivos e impersonales por que su función primordial es reflejar, de un modo bello, un hecho o suceso histórico; de ahí que este tipo de refrán sea, igualmente, episódico y didáctico. Los líricos son más subjetivos y personales; en ellos el autor refleja un estado de ánimo, un sentimiento individual que, con posterioridad, puede generalizarse a otras personas por mera analogía de sensaciones. El último tipo es, quizá, el más plástico, pues por lo general refleja una acción que toma forma mediante un diálogo en el que varias personas comunican sus pensamientos e intenciones.

La manera de expresión es común a todos ellos, pues podemos encontrar una determinada descripción (el suceso en sí) relatada mediante un particular estilo narrativo que, a decir de Costa, suele ser, la mayor parte de las veces, de índole didáctica.

Finalmente, la obra tomará una peculiar «forma artística» promovida tanto por su caracterización interior (es la belleza interna o tropológica definida por la palabra como «signo figurado» del espíritu) como por su musicalidad, la belleza externa, aquella en que la palabra ya no significa, sino que suena, y donde el metro y la rima tienen su imperio. Es de este modo como Costa apunta, con dedo certero, hacia el significado de aquello que no significa, de aquello que, puro sonido, evoca artísticamente sensaciones primigenias; aquello que trascendiendo lo conceptual se exaltaría, años más tarde, desde la pintura o la poesía más vanguardista.

Pero todo este proceso de génesis no es definitivo. La poesía popular lo es, precisamente, por su dinamismo, por su continua transformación, por su versatilidad. Y este prolijamiento de la colectividad, esta universalización de lo individual es lo que necesariamente la caracteriza como popular, por una parte, mientras que, por otra, abre camino a un rasgo esencial y definidor: lo que Costa denominó como su «cosecha óptima de variantes».

Esta posibilidad metamórfica es lo que permite no sólo la renovación poética, la palingenesis de la que antes hablaba, sino su propia razón de ser. La poesía popular *es* porque puede transformarse, y en cada mutación se enriquece, se matiza, se transmuta y, sobre todo, significa.

Pero esto que estoy presentando como fases correlativas de un proceso no se generan *en el tiempo* sino *al tiempo*. En palabras de Costa:

«... la asimilación y la transformación de la obra asimilada son simultáneas, o mejor dicho, las creaciones del poeta se las asimila el pueblo transformándolas, y las transforma al compás mismo que las va absorbiendo y convirtiéndolas en su propia substancia; sin que esto sea decir que, consumada la transubstanciación, forzosamente haya de cesar el crecimiento».⁸

Así pues, tanto el fondo como la forma, aquello que hemos llamado caracteres lógicos y artísticos, pueden ser objeto de modificación. En esta simultaneidad de aprehensión, comprensión y modificación, la palingenesis puede generarse y desarrollarse a través de varios fenómenos lingüísticos. El primero de ellos adiciona nuevos componentes a la obra original. Mediante el segundo se abstraen elementos que se integraban inicialmente en ella. A veces la transformación consiste en desarrollar de modo específico algún episodio concreto o alguna de sus ideas valor. Por último, la palingenesis poética se realiza merced a alteraciones aplicadas a una o unas de sus partes que constituyen «la materia elemental y cósmica del producto épico».

El conjunto de mutabilidad que forman la adición, la substracción, la incidencia episódica y la alteración son fases de un proceso que no camina paralelo a un género específico, sino que es común a todos ellos. Si bien en el Romancero encontramos claro ejemplo de cómo a la realidad y verosimilitud del hecho histórico en cuestión se añade un personaje de «proporciones medidas (y) líneas foto-

grafiadas», hallamos igualmente que el tiempo, por un lado, y la intencionalidad de los co-autores, por otro, enriquecen la gesta «con una nueva excelencia; y el personaje se agiganta..., se hace semejante a un semi-dios, tipo espejo de una raza; y el hecho se idealiza... púlense con el roce las aristas demasiado pronunciadas y duras de la realidad y se nos presenta no tal como fue, sino como debió haber sido a juicio de la musa popular».⁹

De nuevo la flecha interpretativa de Costa hace diana. En pocas palabras nos recuerda que no importa tanto el hecho narrado como el modo y forma de hacerlo; como hoy nosotros, sabe que por encima de la verosimilitud del dato histórico se encuentra la imagen que proyecta la intencionalidad del actor; sin nombrarlo, Costa se hace eco de la fuerza de un mensaje, de la valoración del mito, de la intensidad de la interpretación mental colectiva mediante la constatación de las diferencias que existen entre lo histórico y lo cultural, entre el escenario de la dramatización humana y la obra que se representa a golpe de ideas, valores y creencias. En otras palabras: sobre el texto y la palabra los actores (y Costa con ellos) edifican símbolos y mitos, imágenes y representaciones.

Un buen ejemplo de esta hipertransformación lo encontramos en la figura del Cid, cuyo análisis interpretativo realiza Costa desde diversos planteamientos y categorías. No voy a detenerme en la exégesis y valorización de tantos temas como su visión analítica pone de relieve,¹⁰ simplemente quiero indicar que la disección costista del símbolo Campeador, y de las transformaciones y ramificaciones del romance inicial, nos traen ecos no sólo de un sistema de palingenesia *ad hoc*, sino de la génesis y el desarrollo, el valor y la función, del arquetipo, el juicio moral, el deber ser, la estructura, el mito y la Historia.

Pero el pensamiento de Costa es unitario y globalizador, lo que implica que sus esquemas discursivos pueden emplearse de un modo inclusivo y general. Así, lo anteriormente expuesto es válido tanto para el gran género de la epopeya histórica como para el más humilde del refrán que, igual que sus mayores, escribe: «es casi tan sensible a las impresiones exteriores como una placa fotográfica; verdadero meteorógrafo de la vida humana, no resuena un eco, ni luce un destello, ni se extingue un minuto, que no deje en él (refranero) una huella objetiva más o menos profunda».¹¹

Ambos, epopeya y refrán, constituyen los dos extremos del espectro poético popular. Estamos ahora ante un Costa «evolucionista» que, de nuevo, engloba y auna la creación poética precisamente al perfilarla. Idea lógica si consideramos su visión organicista de la sociedad, así como su creencia en un desarrollo gradual y secuencial. Así, un género poético es relevante para una mirada específica, pero, también, para una generalizadora y ambas se engarzan en una analítica temporestructural.

Cada tipo genérico es, por tanto, episódico y fragmentario respecto de aquellos que le preceden, pero, simultáneamente, es sintético respecto de los que le

siguen. Conjuntamente la sucesión estructural se relaciona con la temporal de modo que podríamos establecer una escala que, comenzando en el refrán y pasando por el cantar, el romance y el poema, nos lleve directamente a la epopeya.

Sin embargo, y pese a la jerarquía mencionada, un género no se agota con el posterior, ni el nacimiento de éste conlleva la extinción de aquél. Los géneros conviven condicionándose y auxiliándose unos a otros; apoyándose, todos, en el saber y la experiencia común.

Realmente no podría de ser de otro modo si tenemos en cuenta que, como Costa advirtió, no existían caminos diferentes para la génesis de una poesía culta y otra popular; si estos nacimientos no eran más que dos etapas del mismo proceso, la variabilidad de las diferentes manifestaciones de esta última no pueden ser hechos dispersos. Así, pues, los géneros constituyentes de la literatura popular se vivifican entre sí, beben de la fuente común de la tradición, se sujetan en el sentido compartido, en la «razón universal» y sólo se extinguen cuanto el pueblo, sujeto recreador, pierde su derecho político como pueblo libre o su soberanía de nación autárquica; es decir, cuando el pueblo, en la imagen costista, deja de ser.

Vemos así que para Costa lo mínimo (el refrán) posee en sus entrañas características de lo máximo porque forma, en realidad, parte de su esencia. Desde esta perspectiva el Refranero tiene, aun disminuidas, las esencialidades del romance o la epopeya. Unos y otros son, pues, radiografías de una España compuesta de numerosos tendones que la constituyen y la enriquecen. Si el Cid era producto cultural «preñado de idea», representación apoteósica de la ley, el derecho y el deber; si el Romancero era para Costa una «divina creación literaria de nuestro pueblo», cada canción, cada endecha, cada romance, cada refrán, proverbio o dicho, es la médula del ser popular; es decir, que toda la poesía generada por el pueblo discurre «por las venas de nuestra sociedad como la sangre por las venas del cuerpo humano, como la electricidad por los nervios».¹²

Es patente, por tanto, la naturaleza cultural de la poesía popular, pues como Costa advirtió, en toda literatura popular no sólo palpita la esencia del pueblo, sino sus ideales, su memoria del pasado y su esperanza de futuro, su cotidianidad, sus zozobras, sus creencias, sus defectos y sus virtudes, lo que él, en vigoroso trazo, denomina «su retrato moral».

Todo ello, evidentemente, se acerca a lo sublime en el caso del Romancero y la epopeya, pero la poesía popular no sólo significa para el pueblo mediante sus manifestaciones más elaboradas, sino también desde aquellas que parecen ser más sencillas y primarias. Un ejemplo (sesgado obviamente por la elección de una sola categoría) aclarará sin duda estos rasgos para el caso del refrán.

Si en el Romancero (retomo el arquetipo del Campeador) Costa nos habla de cómo el héroe lleva en sí, en sus palabras, no sólo el deber ser sino la imagen mis-

ma de un «nosotros» moral, específico y distintivo; si en varias de sus ideas compara y substantiva quiénes somos y qué somos respecto a «otros», ya sean éstos extraños (los semitas, por ejemplo, o los «europeos» como grupo conjunto y distintivo de los españoles) o ajenos al pueblo, aunque próximos (los gobernantes, políticos y legisladores), ¿qué otra cosa, sino lo mismo, quiere indicar cuando recoge refranes con los que crea verdaderos límites geográfico-valorativos, nichos ecológico-productivos caracterizados por un juicio moral común que incluso, advierte, necesitan explicación? ¿Qué es sino una imagen moral idealizada del «nosotros» lo que se aprecia en los siguientes cantares y sus variaciones?

PRIMERA VERSIÓN (Cantada por los de Alcalá).

*En Almodévar, saputos.
En Lupiñén, legñosos.
En Montmesa son pelaus.
Y en Alcalá, buenos mozos.*

SEGUNDA VERSIÓN (Cantada por los de Lupiñén).

*En Montmesa son pelaus.
Y en Alcalá son rabosos.
En Ortila son belitres.
Y en Lupiñén, buenos mozos.*

Costa incluso señala una tercera versión, igual a la anterior y cantada en Almodévar, en la que, obviamente, ellos son los buenos mozos. Sin embargo, son las variantes las que en realidad nos reflejan el juicio moral que el «nosotros» tiene sobre los diferentes vosotros e, incluso, como las adjetivaciones pueden dibujar un «ellos»; (no es lo mismo ser pelau, es decir, «pelado» que nada tiene, que ser belitre, pues aunque unos y otros carezcan de posesiones estos últimos son, además, pícaros, ruines y de malas costumbres).

Es, pienso, significativo que exista sin embargo un verso que no varía y referido, en todas las versiones, a las gentes de Montmesa. Obviamente, y como bien sabía Costa, para realizar un análisis interpretativo que no represente un salto en el vacío deberemos de conocer el contexto, no obstante, a priori, y como simple insinuación, parece que el caso de los «pelaus» demuestra, una vez más, que entre el «nosotros», el «vosotros» y el «ellos» existe una relación dialéctica indócil al yugo categorial; por el contrario podemos, creo, afirmar que estamos ante una correspondencia multivalente y plurifuncional.

Esto, además, parece confirmarse si esta dialéctica de la alteridad la situamos en otros límites, ya no morales sino económicos:

*En Ontiñena hay seis cosas que tienen una gran fama:
un molino que no muele, una acequia que no hay agua,
un horno que nunca cuece, un mesón que no da posada,
una taberna sin vino y una tienda que no hay nada.*

o administrativos e, incluso, en una mezcla de los tres, es decir, en el ámbito de la interrelación humana con un solo marco de referencia contextual: «Graus, río sin pescado, monte sin leña, hombres sin conciencia, mujeres sin vergüenza», o en un perímetro de mayor alcance:

*No compres caballo cheso
Ni te cases en Canfranc
Ni trates con los de Bielsa
Mira que te engañarán.*

*No vayas por trigo a Vió
Ni por conciencia a Solana
Ni por vino a la Ribera
Ni por justicia a Boltaña*

Realmente parece que la voz popular tiene razones específicas para desdeñar los caballos del valle de Hecho (chesos) y que, por experiencia, saben de los inconvenientes de buscar «justicia» a la cabeza del partido judicial (caso de Boltaña); de ahí que como decía, en la composición, la canción se traslade de uno a otro mensaje con extrema facilidad.

Por otra parte, podemos percibir que ya sea en canción o en refrán, los límites geográficos, políticos y sobre todo los morales se establecen seleccionando categorías que, se piensa, son importantes para los elegidos como sujetos. Es meridiano que el pueblo, su topografía, economía y valor moral, sobre todo cuando se refiere a sus mujeres, son matices importantes de la identidad popular. De ahí que sea lugar común los refranes o dichos como los que siguen:

*«Las Pedrosas, lugar de hermosas, mulas, pero no mozas».
«Las mujeres de Boltaña, por adentro farinetas, y por afuera
[indiana».
«En Igríes están las putas; en Sabayés las comadres».
«En Lierta, dice el refrán, son putas hijas y madres».*

Y en este caso, al igual que ocurría con las canciones o las aleluyas, la voz popular no sólo refleja el pensamiento colectivo sino en su creación cultural esta misma es sinónimo de verdad:

«Aquí concluyen los dichos, no sé si son disparates; pero han dicho los antiguos, que son las puras verdades».

Unos y otros géneros se apoyan, pues, en los mismos esquemas organicistas; si uno elabora en nota mínima lo que el otro transmite en clave universal es por-

que en su visión secuencial tanto el Artista (en mayúscula por su humanidad) como el artista (en minúscula por su individualidad) desarrollan su obra en grados. Así, dice Costa, tanto la Naturaleza como el Espíritu y la Sociedad viven sometidos a una misma ley que les obliga a caminar de lo sintético a lo analítico; de lo que es más sencillo a lo más complejo, de lo más «hacedero» a lo menos fácil.

Así, lo hemos visto, no es menor la enseñanza del refrán que la del romance; ni la de éste respecto a la epopeya. Quizás la cotidianidad del primero se corresponde con su característica más esencial: la «sabiduría práctica», en palabras de Costa. Esta praxis tal vez obligue a una existencia más corta en modo original que a su vez se imbricará con su naturaleza esencial y su contextualidad.

Pero igualmente, y esto se relaciona con su proximidad a otros géneros, «nacen con tan hondas raíces en el espíritu, encierran tal plenitud de esencias, es su índole tan universal que parecen destinados a eterna juventud, desafían la acción demoledora de las revoluciones, sobreviven a los imperios, se transmiten de una a otra civilización y de una a otra gente sin que los siglos causen en ellos otro efecto que confirmarlos y robustecerlos, confiriéndoles la autoridad de axiomas inconclusos y no de principios categóricos, inaccesibles a toda demostración».¹³

Obviamente, el mensaje de Costa no se hace esperar: el Refranero es un producto cultural y, como tal, sujeto tanto a desaparición como a cambio; una transformación, y esto es primordial, loco-temporalmente sensitiva. De ahí, explica, que los refranes se hallen en un continuo proceso de asimilación y desasimilación análogo —dice— a la «renovación molecular». De aquí también, que en perfecta práctica antropológico-hermenéutica explique como «es muy aventurado, por regla general, el asignar a un refrán su traducción propia y adecuada a otras lenguas por medio del equivalente respectivo (dado el caso de que lo tenga) cuando dicho refrán se contempla solo, aislado y separado del texto...».¹⁴

Dicho de otro modo: la interpretación se abre al descontextualizarse, pero el grado de imprecisión también. Lo hemos visto, más arriba, con alguno de los refranes expuestos y además el mismo Costa ofrece buen ejemplo cuando, analógicamente, eleva a diez el número de refranes españoles partiendo del francés «Plus la nuit a duré, plus le matin est proche»; arco semántico que, en todos los casos, le parece «entraña una exhortación al consuelo», pero, hombre de «in situ», se fuerza a explicar: «repito que si tuviera el texto a la vista, tal vez sobre el terreno y con pleno conocimiento de causa se me ocurriera cosa mejor».¹⁵

Idea que, cambiando el texto por el contexto, está implícita en su colección de refranes y canciones del Alto Aragón cuando topografía la zona adjetivando caracteres tan comunes como «guapos» (los de Benasque), «embusteros» (los de Monzón), «gabachos» (los de Laguarres); tan poco habituales como «pegunteros»

(los de Vacamorta) o «mincharatas» (los de Torruella) o «mochiles» (los de Sant Estebe); o finalmente tan peculiares (culturales) por su especificidad local como «tozoluz» (los de Soperún) o «capaderas» de Güel.

Evidentemente, en la relación expuesta, mientras que los primeros son totalmente comprensibles e interpretables en y desde cualquier contexto, parece necesitarse un mayor conocimiento de éste para interpretar las razones que llevan a que, popularmente, los de Vacamorta marquen al ganado con pez derretida (eso es preguntar) o los de Torruella «maten ratas», pues tal es el significado de «minchar». Realmente para el caso de Soperún y de Güel, el mismo Costa lo advierte, llamando al adjetivo «pintoresco y original» y añadiendo que «a menudo de difícil inteligencia y necesitado de explicación».

Por la misma razón (esencialidad del contexto, sea terreno o texto) la elaboración popular permanece más inalterable cuanto menor es su cauce hermenéutico, es decir, cuando el significante está menos abierto y no permite hipercodificación, bien por su sencillez expresiva, bien por su intencionalidad.

Buenas muestras de lo anterior son algunas adivinanzas y canciones que Costa recogió por tierras de Aragón. Compárense, por ejemplo, la lógica de la primera y la segunda adivinanza que señalo con las canciones que el mismo Costa denomina geográficas y que son, en su calificación, «objetivas e impersonales».

PRIMERA ADIVINANZA: *Una pata con dos pies.
¿Qué cosa es?*

SEGUNDA ADIVINANZA: *Por un palmo de abertura entra
un palmo de carne cruda.¹⁶*

CANCIÓN: *Gistaín esté en un alto,
Y Plan todo en una valle,
Y la villa de Salinas
No tiene más que una calle.¹⁷*

Parece claro que la contundencia de la primera adivinanza trasluce la teórica sencillez y lógica de la respuesta; aunque, evidentemente, se juega con el desconocimiento analógico por parte del lector a quien se supone un razonamiento distinto al del autor. Claro es, sin embargo, que la ingenuidad de la respuesta es la que lleva en sí la carga cómica.

La segunda adivinanza es, sin embargo, más elaborada en su significante y por tanto, con una apertura del significado teóricamente más amplia que en el primer caso. Sólo la respuesta devuelve el tono menor característico de este género y la razón de su forma más habitual: un enunciado más complicado que la significación en sí y cuya clave interpretativa, que a la vez cierra el horizonte hemenéutico, es la palabra «palmo».

La canción geográfica es, quizás, una forma primitiva de literatura popular. Parece que no se necesitase conocimiento especial y bastase el que ofrece el sentido de la vista y la percepción espacial. Como Costa aduce el promorfo estético-geográfico se reduce «a contraponer estos dos términos: alto y bajo, monte y valle, cuesta y llano, un lugar elevado y visible y otro lugar hondo y escondido, y naturalmente próximos ente sí».¹⁸

A esta dicotomía geográfico-espacial, que produce dos enunciados antitéticos, se une un tercer término cuyo significado no es plenamente analógico a los otros, sino anamórfico y, desde otra perspectiva, ciertamente cómico: una villa de tan sólo una calle. Tales canciones podrían también representar, sobre todo por este tercer elemento, otra manifestación de la dialéctica nosotros-vosotros que antes mencionaba; ya que incluso, en casos, este tercer elemento se adorna con lo que podríamos llamar juicio moral colectivo:

*San Gregorio está en un alto
Y Robres en una valle
Senés el desdichado
Todito está en una calle.*

*Volturina está en un alto
Secastilla en una valle
Los desgraciados de Ubierno
Viven sólo en una calle.*

Con tales muestras de la literatura popular Costa no sólo ejemplifica con datos recogidos *in situ* sus diferentes teorizaciones, sino que se vale de ellas para demostrar cómo «las variantes» textuales son, a lo Lévi-Strauss, plenamente significativas.

Sírvanos para marcar este, de nuevo, adelantamiento teórico a su época el interés costista por recoger leyendas que partiendo de un núcleo clásico, de profundidad histórica, se reelaboran y matizan desde una óptica cultural. Así, el mito de Polifemo queda transformado en la leyenda de Perico Enreda y el Gigante, de la que Costa escribe¹⁹ cómo en Valencia (de ahí es el dato etnográfico que analiza extensamente con un cierto matiz comparativo) en Santander, en el Alto Aragón, en el País Vasco se ha peculiarizado al culturizar la versión original y recogerse en tradiciones orales no sólo españolas sino alemanas, eslavas, portuguesas, italianas y francesas.

En este sentido hallamos que desde el cuento a la epopeya, desde el refrán al romance cada manifestación de la literatura popular es, para Costa, puntada imprescindible para tejer el tapiz propiedad del pueblo y que, como tal, no revela un dibujo en plano sino con la profundidad que le da su textura y la plurifuncionalidad artística producto de sus diversas y conjuntas autorías. Así, la poética popular es una manifestación, una más, que junto a la doctrina moral y política revelada de un modo directo por las costumbres edifica lo esencial y nuclear, lo colectivo, el pathos y el ethos de todo un pueblo.

Estas representaciones mentales, transformadas en cultura, son manifestaciones de esos «círculos poéticos» desde los que Costa engrana, con golpe maestro, lo elemental y lo simple a lo complejo y universalizado. La vivencia en texto de un pueblo es, en su análisis, reflejo vivo del valor indeleble de lo humano.

NOTAS

- 1 *Introducción a un tratado de política, sacado textualmente de los refraneros, romances y gestas de la Península*, Madrid, 1881, pág. 8.
- 2 Ídem, pág. 14.
- 3 *Estudios jurídicos y políticos*, Biblioteca Jurídica de Autores Españoles, vol. XIV, Madrid, 1884, pág. 5.
- 4 Ídem.
- 5 *Los siete criterios de Gobierno*. Tomo VII de la Biblioteca Económica. Madrid, Biblioteca Costa, 1914, págs. 176 y 222, respectivamente.
- 6 «Génesis y desarrollo de la Poesía Popular». En: *Oligarquía y caciquismo. Colectivismo agrario y otros escritos*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, pág. 141.
- 7 Ídem, pág. 145.
- 8 Ídem, pág. 147.
- 9 Ídem, págs. 147-148.
- 10 Véase además el ensayo de C. Lisón «Notas para la epopeya de un pionero».
- 11 «Génesis y desarrollo...», pág. 145.
- 12 *Introducción a un tratado...*, pág. 201.
- 13 Ídem, pág. 192.
- 14 Folios manuscritos de Costa titulados «Refranes Ribagorzanos». Rollo 36. Copia 115. Carpeta 111.5 A.H.P. de Huesca.
- 15 Ídem.
- 16 Las soluciones a las adivinanzas son: la hembra del pato y la mano en el bolsillo, respectivamente. Corresponden ambos a los «Refranes Ribagorzanos» ya citados.
- 17 «Poesía popular española. Una forma típica de canción geográfica», B.I.L.E., n.º 7/150, de 15 de mayo de 1883, pág. 141.
- 18 Ídem, pág. 140.
- 19 «Mitología popular. Una variante del mito de Polifermo», B.I.L.E., n.º 6/119, de 31 de enero de 1882, págs. 21-22.