

**“NI EL SILENCIO NI EL AMOR SABEN DÓNDE COMIENZA EL ALBA”  
(Y WITTGENSTEIN TAMPOCO)**

**José Gaspar Birlanga Trigueros**

**(josegaspar.birlanga@uam.es)**

**Carlos García Mera**

**(carlos.garciamera@estudiante.uam.es)**

**Universidad Autónoma de Madrid**

Al tiempo que titula esta propuesta, y parafraseando el verso de Santiago Castelo (1948-2015), se plantea una suerte de fenomenología del silencio en la copla. Un silencio, cuando no amoroso sí afectivo, que se *materializa* en la palabra *callada* de la mujer, verdadera protagonista de este género. En la copla, aunque no se atenúa el valor de la palabra, ésta sí se sabe, en sí misma, insuficiente para acceder a la plenitud de lo que nombra. La palabra no recoge todos los sentidos de aquello que nombra, ya que lo nombrado, no puede acumular la plenitud de lo vivido que está transido, habitado por múltiples silencios interiores, aspiraciones, pero también querencias y dolencias del alma que no cesan de mostrar así una recurrente inaccesibilidad a ser atrapadas por la palabra. La copla apunta a aquellos “lugares” de convicción, de desgarros, de plenitud, pero también indecibles. Bien es verdad, que la palabra, además de nombrar, también *muestra* y que la música, en su propia naturaleza, también contribuye a este “decir en silencio”, a decir *calladamente*, incluso a revitalizar aquella consideración heideggeriana del silencio como acallamiento (*erschweigung*) en la que se inscribía el origen del lenguaje mismo.

Si el lenguaje, pues, “se funda en el silencio (*schweigen*)”, en este otro silencio que habla ya desde sí mismo, entonces la copla, a través del “silencio poético”, burla a ese lenguaje que tan solo nombra e incluso describe, para realizar el logro de “hacernos vivir” eso que *calladamente* muestra. Oteada desde Wittgenstein, la copla destila, esencializa la vida, desde ese silencio poético, sugiriéndola: alude a la presencia de las cosas de una forma mucho más originaria (al alba), más como experiencia estética que comunicativa, más poética que lingüística. Pero, aun así, la palabra en la copla no pierde su preeminencia, aunque no ya por lo que dice, sino por lo *que muestra cuando calla*: la vida misma.

Así pues, además de reabrir la consideración del silencio suelo nutricio del lenguaje mismo, cabe visitar el famoso *dictum* del *Tractatus Logico-Philosophicus*, donde L. Wittgenstein declara que los límites del lenguaje son los límites de nuestro mundo. De ese modo el lenguaje tiene la capacidad de decir, por la adecuación que proponía el ajuste a la compartida estructura isomórfica que mantienen pensamiento, realidad y lenguaje. Ahora bien, aun manteniendo la estructura comunicativa, sin embargo, la copla, no queda reducida a ella. Por su naturaleza la copla se encontraría incómoda en lo que el primer Wittgenstein, el del *Tractatus*, asigna a los “límites del mundo”, en el acallamiento, en el silencio; y en el segundo, inquieta, en el de las *Investigaciones*, en el juego inefable al que evoca. Nuestra reflexión estético-filosófica sugiere, así, una piedra de bóveda para la copla, y para el universo de los sentimientos, referenciados en el amor y el desamor, expresado en ella, es decir, la palabra que va tornándose silencio a medida que va siendo enunciada dentro de la lógica y a la gramática de lo que es... Aquello que, en su decirse, se silencia, oficiando el (sic) alba, expresando -no solo el amor-, en una experiencia estética.

PALABRAS CLAVE: Copla, música, silencio, acallamiento, estética, Wittgenstein.

\*

«En el arte es difícil decir algo que sea tan bueno como no decir nada» (3)

En lo que sigue reabriremos a la luz de la Copla, que alzándose sobre el mundo nos abre al universo, la consideración del silencio (cuyo «origen esenciante se encontraría en el mismo lenguaje» (1) como paso previo a una reconsideración aforística de los límites y juegos (*Tractatus* e *Investigaciones*) del lenguaje (2).

«Y no suponga que todo lo que no es capaz de entender es una soberana estupidez. Afectuosamente» (4). Así terminaba L. Wittgenstein la carta que envió a B. Russell el 12 de mayo de 1918 desde Montecasino. Poco después, en la carta del 18 de septiembre, concluía también de manera determinante (tras exponer sucintamente, respecto a lo que puede ser expresado y también pensado, la distinción entre decir y mostrar y que

denominó como “el punto cardinal de su teoría”) así: «es muy duro no tener un alma que te comprenda». Antes de entrar en esa coplera enunciación es necesaria alguna aclaración previa.

«Luchamos con el lenguaje.  
Estamos en lucha con el lenguaje» (5)

Es bien conocida la relación etimológica entre la copla, como género poético-musical, y la cópula, entendida como la unión de los cuerpos. Haciendo una aproximación genealógica, la palabra que nos ocupa, *copla* aparece por primera vez en castellano en el *Cantar de Mío Cid*. Aquí designa un tipo de composición poética muy relacionada con la tradición popular que ha devenido en nuestro género musical por excelencia. La copla tiene su origen en la *copŭla* latina, es decir, en la unión o atadura necesaria para la composición de versos. A su vez esta *copŭla* procede de la unión –otra vez la unión- de tres palabras, el prefijo *co-* (en consonancia, al unísono, coincidentemente), la raíz del verbo *apĕre* (anudar, ceñir, enlazar) y el sufijo instrumental-diminutivo *-ula*. Así, de esta palabra surgió el verbo latino *copulare*, del que deriva en castellano: copular o acoplar.

Abundando en esta somera cala etimológica, podemos decir que en las lenguas francófonas todavía persiste la *copŭla* latina en la palabra *couple*, que designa la pareja - en inglés se adoptó de idéntica manera-, quizá por ese carácter sexual que se extrae de su significado. Del mismo modo, el *couplet*, otra forma poética como la Copla que consiste en rimar pares de versos en composiciones poéticas breves y que se castellanizó en el *cuplé*. Esta canción ligera o tonadilla, además de guardar estrecha relación con el origen etimológico de la Copla, es decididamente protagonizada por mujeres, tanto en sus letras como en sus intérpretes, las *copleras* o *cupletistas*. Esta correspondencia entre el sentido poético de ligazón o enlace y su sentido carnal en lo sexual de la *copŭla* latina, sobre la que volveremos más adelante, es algo que el género musical de la Copla ha mantenido a lo largo de sus letras.

Aunque afortunadamente la copla es ya casi es un tópico cultural, cabe indicar algún retazo mínimo sobre su historia y su *finis operantis* como institución musical que sirva de referentes contextuales a nuestro análisis estético-filosófico. Aunque la Copla surge en España alrededor de los años 20 (6), es desde la década de los 40 hasta la de los 60 cuando el género se asienta con mayor fuerza apoyado por el régimen franquista como

símbolo de identidad nacional. Ese respaldo supuso la reacción contraria por aquellos círculos contrarios a la dictadura, aspecto que se potenció aún más con los últimos coletazos del régimen. No obstante, y como demuestra el lúcido reportaje «Ay pena, penita, pena» (7) de TVE, hubo un despuntar de la Copla a finales de los 80 que aún persiste, motivado por la calidad de sus letras, lo emotivo de su música y el aura que derramaban sus intérpretes –sobre todo las mujeres-. Pero muy especialmente, a nuestro juicio, por esa peculiar visibilización de lo ignoto en un tiempo, nunca mejor dicho, ya de transición. No podemos obviar que la gran memoria sentimental de la España de los 40 y los 50 pasa por el trío formado por los poetas Antonio Quintero y Rafael de León y el compositor Manuel Quiroga, autores de un sinfín de coplas y canciones que aún resuenan en la memoria colectiva, musical y afectiva, de este país y que constituyen el horizonte de cualquier consideración al respecto.

Tampoco podemos obviar, aunque abordaremos el tema con detalle más adelante, el papel de la mujer en la Copla, un papel que está lleno de dolor. La imagen de la mujer abandonada o engañada aparece numerosas veces en sus letras. Hablamos de *La Mariana*, *La Niña de la Puerta Oscura* o la protagonista de *Y sin embargo te quiero*, pero también en sus intérpretes que, en algunos casos, parecen hablarnos desde la propia experiencia. Así, las mujeres en la Copla están dominadas por situaciones extremas, también desde un punto de vista emocional: apelan a la humillación, al repudio, a la desesperanza, la mentira, la soledad... Pocas veces las letras hablan de la felicidad de sus protagonistas o, si lo hacen, es desde una alegría no del todo plena, contenida desde luego. Pero en este haber, destaca sobremanera una figura femenina por excelencia, la pirámide de la estima, sobre todo en las letras de Rafael de León y básicamente en la cultura andaluza de su tiempo: la madre. La copla como repertorio, pero también como laboratorio, fenomenológico de la mujer, y de su fecunda fecundidad, que solo últimamente, en este ámbito, ha sido objeto de atención, y cierta esterilización también, incluso por los estudios de género (8).

\*\*

El silencio que nos habita: silencio sin norte

Desde estos referentes y volviendo a nuestra perspectiva, la Copla, en tanto que texto y música, permite ser abordada desde una perspectiva diferente, o al menos no tan usual desde el análisis convencional musicológico, estético o histórico-sociológico; perspectiva que en cualquier caso no invalida, sino que complementa, a la vez que muestra, el potencial artístico y cultural de este género.

Es difícil no reconocer que el silencio es, funcionalmente considerado, un signo. Y como todo signo remite a un marco de referencia desde el que cabe ser significado ya sea de manera directa o indirecta. Nada hay en principio que, entendido aquí como signo, por su función y no por su esencia, carezca de este potencial significativo, aunque las realidades en cada caso puedan ser, como es el caso, bien diferentes. El significado de la Copla y sus procesos culturales de significación se producen a través de la atribución de ciertos valores semánticos que pueden ser reconsiderados, también en su potencial estético y no solo semántico, por los usos sociales *ad hoc* (9). Nos interesa ahora, sin embargo, ubicarnos un paso más acá de ellos.

¿Desde dónde habla el silencio en la Copla? o mejor dicho ¿desde dónde *nos* habla?, ¿qué silencios hallamos en ella? Si hacemos una búsqueda somera del término ‘silencio’ por los diccionarios de uso, cabe resaltar que las acepciones que aparecen en primer término son aquellas que se refieren al cese de cualquier actividad. No obstante, al ahondar en sus raíces etimológicas el sentido activo y pasivo del término varía notablemente su significado. De este modo, *silere* indica la expresión de “serenidad, de no movimiento, un silenciarse sin aparente objeto, impersonal” (10) y *tacere* en cambio “un callar ‘activo’, una voluntad que pretendía antes bien la disciplina del no hablar” (11). El silencio en la Copla es así *un callar activo*, una voluntad en no pronunciar lo que se quiere decir (mundo) y es justo ahí donde cobra verdadero sentido (universo) la palabra omitida. Es en su *no decirse* donde se hace presente con más fuerza. «El origen y la forma primitiva del juego del lenguaje es una reacción; solo sobre ella pueden crecer las formas más complicadas. Quiero decir: el lenguaje es un refinamiento, “en el principio era la emoción”». (12)

Heidegger ya se detuvo en la consideración del lenguaje en tanto que “casa del *ser*” (13) y en este sentido, el modo en que hace uso de ella, incide en los “demás” y en el “mundo”, en fin, en el ente. Pero este modo de *usar* la palabra comprende también su acallamiento. El silencio como el baluarte de lo íntimo y lo más preciso, aunque solo así

pueda decirse entonces. Si el silencio sólo es posible porque cabe la palabra, así también en sentido contrario, al decidir no *decir* la palabra apelamos directamente a otro decir que no dice, un *mostrar*, el de nuestro propio *ser*, esto es, o bien una forma de expresar con la que pretendemos resguardarnos de todo extrañamiento, o bien exponernos al margen de cualquier confinamiento y componer, cantar, entonar, escuchar..., señalar: «el lenguaje ha preparado las mismas trampas para todos: la inmensa red de caminos equivocados transitables. [...] Así pues, yo debería poner señales en todos los lugares de los que parten caminos equivocados, para ayudar a pasar los puntos peligrosos» (14). La copla *en-tona* en los caminos, *com-pone* meandros para el remanso en el discurrir peligroso del curso de la vida. Por eso la copla tiene algo de salvífico: «una confesión debe ser parte de la nueva vida» (15).

Así, la Copla, *dice sin decirse*: juega con la intencionalidad de sus silencios, de sus *acallamientos*, queda, pues, “a la espera del alba”. Pero aquí no sólo es la palabra la que enmudece, también la música es música del silencio, no en el sentido de la “música callada” de San Juan de la Cruz, relacionada con el silencio místico (*positivo*), sino como señalamiento de este: «Kleist escribió alguna vez que el poeta preferiría transmitir los pensamientos sin utilizar palabras» (16). Así pues, ¿con quién habla la protagonista de *Ay pena, penita, pena* (17) si no es con el *ser*, -pues pensar y ser son lo mismo-? (18)

Como decíamos, la copla procura experiencias estéticas inefables no suficientemente ponderadas más por razones colaterales, políticas, que inherentes, artísticas. Aunque con ello no afirmamos que ese carácter inenarrable sea exclusivo de la copla frente a otras manifestaciones artísticas, sí parece claro que, en la copla, en su decir, también alude a un *algo más*, no dicho, que, sin embargo, se muestra (19). La copla, con música y palabra, expresa y encarna de manera paradigmática esa peculiar *universalidad subjetiva* que caracteriza con rotundidad lo más auténtico de la experiencia estética: producen «una impresión totalmente distinta» (20). La copla amplía el horizonte de nuestra alma, nos permite ver y sentir de una forma nueva, en fin, reconocernos en lo que sin embargo ya sabíamos o creíamos que nos era conocido (21). La copla trastoca el orden del alma. (22)

Al incidir en esa “nueva realidad” también nos *hace* de nuevo a nosotros, que la experimentamos, la entonemos o no, también. Lo que implica que ello afecte a nuestra incapacidad para dar cuenta de eso (ahora nuevo) que sentimos, explicando a su vez la

perplejidad que en ocasiones suele acompañar a estas experiencias estéticas tan notorias: somos incapaces de explicar lo creíamos saber, o sentido, por ya sentido, precisamente porque nos descubrimos sustentados en un sentimiento que no habíamos tenido antes, en el que no nos reconocíamos con anterioridad. O bien, porque nos reconocemos (adecuadamente) expresados en eso que escuchamos como nunca antes nos sentimos. Y ello tiene que ver con lo que no se puede decir, aun cuando quiera ser dicho. Eso es lo inefable, lo místico, dice Wittgenstein, aunque no solo necesariamente *eso* pues igualmente “no sabe dónde comienza el alba”. «Lo inefable (aquello que me parece misterioso y que no me atrevo a expresar) proporciona quizá el trasfondo sobre el cual adquiere significado lo que yo pudiera expresar». (23)

La copla puede expresar lo inefable al estar en el límite del mundo: desde su escalera, se ensancha el alma hasta el umbral de las puertas del *universo* (24). Y no es menos válido caminar unos pocos años más, volver a la Universidad tras *Cuadernos azul y marrón*, y añadir que la copla sigue ahí, ahora en las *Investigaciones* conminando, invitándonos a *jugar* otro juego, el de la sugerencia, el de la insinuación... Y así encontrar en la copla una nueva disposición creativa en la que hacer expresable ese nuevo sentir.

En las *Investigaciones Filosóficas* podemos leer «La expresión “juego del lenguaje” debe poner de relieve aquí que *hablar* el lenguaje significa imaginar una forma de vida» (25). Pues bien puede decirse que la copla conforma un juego de lenguaje que habla de una forma de vida susceptible de ser entendida e imaginada por alguien, siendo ese alguien cualquiera que no se quede en el mundo; que, a la espera del alba, se abra al universo.

Así, poco antes, escribía «Puede imaginarse fácilmente un lenguaje que conste solo de órdenes y partes de batalla. —o un lenguaje que conste solo de preguntas y expresiones de afirmación y de negación, e innumerables otros- e imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida» (26). Pues bien, puede imaginarse fácilmente entonces que la copla es un lenguaje que consta de silencios activos, poéticos, de no-decires sugerentes y colaterales, de insinuaciones, pero también de rasguños y desgarros del alma, en fin de certezas vitales... La copla expresaría paradigmáticamente la relación de mutua (sic) dependencia entre el lenguaje y la vida, más bien del lenguaje con la vida, en una relación tan imbricada como la del yo orteguiano en su circunstancia, aunque también viceversa.

La copla –saetero y arquero orteguiano- busca en las vivencias más inmediatas (circunstancias), o, en el presente incluso más evanescente (ser-siendo), como decíamos, un *algo más* en un futuro ya anunciado (por-venir). La copla enuncia, apela y sugiere siempre una determinada forma de vida que ha estado latente hasta que ha sido enunciada/escuchada/cantada. Por ello en la copla, las predicciones siempre son aseveraciones cargadas de advertencias. El artista es así un cupletista, aquel que *aúna*: el que copula con nuestro sentir, sin dejar de incidir en el silencio, en lo que no puede ser fenoménicamente enunciado con sentido: «el límite del lenguaje se revela en la imposibilidad de describir el hecho que corresponde a una frase (que es su traducción) sin repetir justo esa frase» (27).

Huelga decir que hay notables antecedentes de esta posición. Y que es incuestionable la relevancia de algunas tesis de A. Schopenhauer en *El amor, las mujeres y la muerte* (28), tan ilustrativas cuando uno se acerca a los temas fundamentales del género que nos ocupa: el amor, como negador de la voluntad *nouménica* supeditada al orden natural y que, trayéndolo al caso, en *El Mundo como voluntad y representación* (29) entiende que la realización de las verdades filosóficas absolutas, como esta idea de voluntad (*nouménica*), se daba en las notas centrales de la armonía mientras que las distintas modulaciones en la partitura devienen en la alteración de la propia voluntad, allí donde la música se expresa como la Idea de lo absoluto; las mujeres que, haciendo una revisión a los presupuestos que Schopenhauer (30) mantiene sobre ellas podemos decir que han sido, desde el materialismo dialéctico y las teorías feministas, la clase histórica oprimida que más ha sufrido el desvanecimiento de sí misma, en definitiva el silencio del mundo (31); y la muerte que interroga sobre la existencia más allá del fenómeno entendido como *voluntad y representación* del mundo. Si el amor era una privación de la voluntad, la muerte es el ímpetu de esta.

El *copletista* es un alquimista de sentimientos y palabras, de vivencias y términos, que encuentra la fórmula adecuada (aunque no por ello necesariamente precisa) para ver lo que está ante uno: «¡Qué difícil es para mí ver lo que tengo ante los ojos!» (32). Él es capaz de disponer ese reactivo poético musical que abra al (rico) universo, el *sky line* de nuestro (pobre) mundo. La copla tiene así ese *más*, ese plus -de *jouissance*) (33)-, que hace imposible reducirla solo a texto. La copla como vida conformada, alumbrada: «No



puedes sacar la semilla de la tierra. Solo pues darle calor, humedad, luz y deberá crecer» (34).

La copla, como la vida, va más allá de las apariencias, aun no siendo irrespetuosa con ellas. La copla no es unívoca, cerrada o sólida. La copla expresa, nombra, una forma de vida: la nombra dejándola con vida. La copla incide en la consistencia (o no) de las acciones con las que los hombres se mueven a la hora de urdir los mimbres de su vida. La copla habla de los nudos, pero también de las tramas que se desprenden, las que no pueden ser dichas, las que solo caben ser *rozadas con precaución*. La copla sugiere la clave de la trama en el que la vida va tomando forma. La copla da en la clave, la vida de cada uno encuentra en la copla la (clave) que precisa en cada momento (35).

Una copla es como aquellas cajas, tan simples como cautivadoras, que se encuentran cerradas mediante un complicado sistema de pasadores, aldabas y engranajes en cuyo interior no sabe qué hay, aunque la convicción de que hay algo es inequívoca. Nos seduce. Es la certeza de saber que dentro se encuentra la clave (nunca mejor dicho) que la abra. Parece imposible, pero no lo es. El artista ha dejado en su música y en su texto (36) los mimbres para construir las herramientas con la que abrir la caja original (que no es la nuestra) pero que augura un horizonte más amplio para nuestra existencia (la que promete ya el interior de la caja). Esa primera aproximación (*pre-comprensión*) con la herramienta hilvanada (palabra) nos acerca ya a la experiencia plena de comprensión de lo que hay dentro de la caja (el sentido). Eso sí, cuando lo logramos, y la abrimos, entonces, y solo entonces, recurrimos a ese acallamiento de la palabra, a esa palabra, en clave silencio, con la que la copla muestra al mundo cuál es el universo desde el que cantamos...

\*\*\*

«Finalidad de la música: transmitir sentimientos» (37)

Así pues, en el caso de las emociones y sentimientos, especialmente en el caso del amor y su contrario, nos encontramos ante la evidencia de que todas las claves están a la vista, no solo expósitas, sino expuestas. El canasto está hecho, pero abierto.

La copla extiende el mismo catálogo de intereses, temores, anhelos y expectativas, de necesidades y querencias que nos encontramos en la vida, pues la copla expresa así las formas de vida que aparecen en distintas circunstancias. La copla expresa patrones de vida (afectiva). El lenguaje de la copla es así una convicción, una certeza: «la enfermedad incurable es la regla, no la excepción» (38).

En fin, la copla silencia el accidente, incluso por ello también la palabra, y esencializa, destilando, el juego de vida en la (viviendo) nos la estamos jugando. La copla se inscribe en la trama inestable en la que nos encontramos, solo así es susceptible de llegar a ser compartida, *coplea-da*: por nuestras necesidades (presente) anhelos (futuros) o costumbres y querencias (pasado)... Sea *per se* o *per alio*, en esa realidad de la copla está arraigado el mundo sobre el que sin embargo ella eleva nos para hacernos partícipe del universo, eso sí, al alba.

«¿Por qué es mudo el silencio?  
¿Por qué la muerte habla?  
¿Por qué el agua se vuelve  
raíz de la palabra?  
El silencio no sabe  
donde comienza el alba.» (39)

## **BIBLIOGRAFÍA**

---

ANDRÉS, Ramón (2017): *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*.

Barcelona. Ed, Acantilado.

BARTHES, Roland (2007): *El placer del texto*. Madrid. Ed: Siglo XXI.

BOBES NAVES, Carmen (1987): *Semiología de la obra dramática*. Madrid. Ed, Taurus.

GRAVES, Robert (2014): *La Diosa Blanca*. Madrid. Ed, Alianza Editorial.

HEIDEGGER, Martin

(2001): *Carta sobre el humanismo*. Madrid. Ed: Alianza.

(2003): *Aportes a la filosofía: acerca del evento*. Buenos Aires. Ed:  
Alamagesto / Biblos

LACAN, Jaques (1990): *El seminario de Jaques Lacan. Libro 7. La ética del psicoanálisis 1959-1960*. Buenos Aires. Ed: Paidós.

LENIN (1979): *La emancipación de la mujer*. Moscú. Ed, Progreso.

MARX, F. y ENGELS, F. (1981): *La sagrada familia*. Madrid. Ed, Akal.

ROMUALDO, Molina (2012): *Rafael de León. El más recordado de los olvidados y viceversa*. Madrid. Ed, Iberautor.

SANTIAGO CASTELO (2011): *La hermana muerta*. Madrid. Ed, Vitruvio

SCHOPENHAUER, Arthur

(1993): *El amor, las mujeres y la muerte*. Madrid. Ed: Edaf.

(2009): *El Mundo como voluntad y representación. Vol. II*. Madrid. Ed:  
Trotta.

VV.AA. (1996): «*Parménides. Fragmentos*» *Los filósofos presocráticos. Vol. I*. Madrid.  
Ed, Gredos.

WITTGENSTEIN, Ludwig

(2009): *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid. Ed: Gredos.

(2008): *Investigaciones Filosóficas*, México, Ed: Crítica.

(1996): *Aforismos. Cultura y Valor*. Madrid. Ed: Espasa Calpe.

(1987): *Últimos escritos sobre Filosofía de la Psicología. Vol. I*. Madrid.  
Ed: Tecnos.

(1979) *Cartas a Russell, Keynes y Moore*. Madrid. Ed: Taurus.

## NOTAS

---

- (1) «El silencio (*erschweigung*) -entendido como acallamiento- surge del origen esenciante del mismo lenguaje» Heidegger: *Aportes a la filosofía: acerca del evento*, Buenos Aires, Editorial Alamagesto/Biblos. 2003. p. 78
- (2) Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*. § 5.6. Ed, Gredos. Madrid, 2009. p. 105. Con la copla, como se pretende mostrar, se impugna, poéticamente, esta limitación. Como es conocido, la distinción dicotómica entre decir y mostrar en Wittgenstein corre paralelamente a la que establece respectivamente entre mundo (hechos, cosas) y universo (valores: ética, estética y religión).
- (3) Wittgenstein, Ludwig: *Aforismos. Cultura y Valor*. Ed, Espasa Calpe. Madrid. 1996. Aforismo [57], p. 47
- (4) Wittgenstein, Ludwig: *Cartas a Russell, Keynes y Moore*. Ed, Taurus. Madrid, 1979. p. 66
- (5) Wittgenstein. Ludwig: *Aforismos. Cultura y Valor*. Aforismo [120], p. 63.
- (6) Hay quienes han datado el nacimiento del género en 1928 con la canción *Cuna cañí*, compuesta por Bolaños, Durán y O. de Villajos para Pastora Imperio.
- (7) “Ay pena, penita, pena”, en: *La mitad invisible*. RTVE (24 de diciembre de 2014).
- (8) El tema entronca con la cuestión matriarcal tan bien definida por Robert Graves en *La Diosa Blanca*, (Alianza Editorial. Madrid, 2014). Allí se da cuenta, a través de antiguos poemas míticos, de una realidad matriarcal, posteriormente desplazada por la tradición patriarcal, relacionada con el culto a la Diosa Blanca, a saber, la Luna, que también es objeto de estudio para Romualdo Molina. Este último, sirviéndose de unos versos populares asturianos: «*Antes que Dios fuera dios/ y los peñascos, peñascos, /los Quirós eran quirós / y los Velascos, velascos*», establece

una relación etimológica entre *Quirós* y el término griego *kuroi* -κοῦρος, κοῦρο- (hombre joven):

«En aquellos remotos tiempos glaciales los peñascos no eran peñas de roca, sino losas de hielo; y los Velascos (blascos, baskos) eran Pelasgos, «hombres de la mar» océano. [...] Los dos primeros versos sitúan el tiempo en que Dios no era todavía dios, porque era Diosa: época del matriarcado imperante, con el culto en la Gran Madre Triforme, la Deanna Suprema, la ArchiDonna, la DonnaAna». (Rafael de León. *El más recordado de los olvidados y viceversa*. Ed, Iberautor. Madrid, 2012)

Así argumenta que el sistema de herencia matrilineal, el culto a la Diosa Blanca (DonnaAna, Doñana) y el matriarcado eran sistemas generales en todas las costas del mediterráneo y en el norte de Europa. Estas sociedades matriarcales se mantuvieron de forma subyacente en la zona vasca, las zonas altas del valle del Guadalquivir y la serranía turolense. Así pues, no es raro pensar que las mujeres fueran las protagonistas de esta tradición. De esta manera, Romualdo Molina, llama la atención sobre la circunstancia de que Rafael de León aprehendiera de su cultura la inspiración matrilineal para componer sus versos.

(9) Bobes Naves, Carmen: *Semiología de la obra dramática*. Ed, Taurus. Madrid, 1987. p. 50. Así pues, la obra de arte «no es sólo expresión individual de un contenido psíquico, sino que es simultáneamente signo, estructura y valor, que puede ser interpretado por los receptores».

(10) y (11) Andrés, Ramón: *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Ed, Acantilado. Barcelona, 2017. p. 14

(12) Hemos sustituido *acción* por *emoción*. El texto del aforismo comienza así: «El origen y la forma primitiva del juego del lenguaje es una reacción; solo sobre ella pueden crecer las formas más complicadas». Wittgenstein. *Aforismos. Cultura y Valor*. Aforismo [165], p. 76.

(13) Heidegger, Martin: *Carta sobre el humanismo*. Ed, Alianza. Madrid, 2001. p. 274

(14) Wittgenstein, Ludwig: *Aforismos. Cultura y Valor*. Aforismo [94], p. 56.

(15) y (16) *Op. Cit.* Aforismo [99], p. 57. y Aforismo [77], p. 52. Este aforismo concluye con el siguiente paréntesis: «(qué extraña confesión)».

(17) Adentrándonos en la letra de Quintero y León cabe resaltar lo que no se dice explícitamente, a saber: esta canción fue escrita en 1951 para Luisa Ortega (1936), hija de Manolo Caracol, pero no de Lola Flores (1923), tan sólo les separaban trece años. Hacia el final, un verso ambiguo (“no quiero flores”) que ha sido interpretado, a raíz de la relación entre ambas, como una declaración de intenciones (“no quiero ni Flores”) resalta el poder de lo que se omite. Así, ya en los dos últimos versos del estribillo Luisa nos dice:

«Me duelen los ojos de “mirá” sin verte, / ¡reniego de mí!»

La disolución del yo, la negatividad o la carencia de la palabra y, por tanto, en esa misma medida, también del *ser*, es la distancia que se interpone con la vida al ser sinónimo de muerte. Desde la extinción, o con el agotamiento del proyecto de la Modernidad, nuestro mundo ha concluido de forma irremediable no en la “música callada”, sino en el mutismo, es decir, la absoluta contraposición al ruido. Luisa desaparece de sí –reniega, dice- para reafirmar con rotundidad los límites de su silencio.

(18) Parménides: *Poema*. Frag. 3 «τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν ἐστίν τε καὶ εἶναι» En: “Parménides. Fragmentos” *Los filósofos presocráticos*. Vol. I. Madrid. Ed, Gredos. p. 138.

(19) Como ya he sugerido en otro lugar, (Edward Hopper: *The uncanny landscape*) los cuadros de E. Hopper tienen esa cualidad, y en este sentido condensan plásticamente ese universo al que también apunta la copla.

(20) Wittgenstein, Ludwig: *Aforismos. Cultura y Valor*. Aforismo [60], p. 47.

(21) Ello se constata por cualquiera en las experiencias directas o indirectas del tipo “eso ya lo había pensado/sentido yo antes ...” Uno se da de bruces con algo que ya

estaba ahí, como de siempre, pero que emerge en el momento en que la palabra cantada, silente en su decir, se muestra, acontece. Esta cuestión ha sido especialmente puesta en valor por la llamada *estética de la recepción*.

(22) Wittgenstein, L. *Op. Cit.* Aforismo [430], p. 139: «sólo cuando se piensa mucho más locamente que los filósofos, se pueden resolver sus problemas».

(23) Wittgenstein, L. *Op. Cit.* y Aforismo [83], p. 54.

(24) Baste con la mínima sugerencia: esta imagen de la tumba de L. Wittgenstein [Detalle de la tumba de L. Wittgenstein](#) (consultado el 9 de octubre de 2019)

(25) y (26) Wittgenstein, Ludwig: *Investigaciones Filosóficas*, Ed. Crítica, México, 2008, párrafo 23 y párrafo 19.

(27) Wittgenstein, Ludwig: *Aforismos. Cultura y Valor*. Aforismo [45], p. 45. El aforismo concluye con el determinante paréntesis que sigue: «(Aquí tenemos que ver con la solución kantiana del problema de la filosofía)».

(28) Schopenhauer, Arthur: *El amor, las mujeres y la muerte*. Ed, Edaf. Madrid, 1993.

(29) Estas consideraciones sobre la música pueden ampliarse en *El Mundo como voluntad y representación. Vol. II*. Ed, Trotta. Madrid, 2009. pp. 60, 246-247, 322 y 367.

(30) Schopenhauer se refiere al papel de la mujer en el mundo, una visión enmarcada en el pensamiento de su tiempo, y tan alejada de razón y corazón que nos limitamos a indicarla (*El amor, las mujeres y la muerte*. pp. 98-99).

(31) Cfr: Marx, Karl y Engels, Friederich: *La sagrada familia*. Ed, Akal. Madrid, 1981. y Lenin: *La emancipación de la mujer*. Ed, Progreso. Moscú, 1979.

(32) Wittgenstein, Ludwig: *Aforismos. Cultura y Valor*. Aforismo [210], p. 88.

(33) En el seminario *La ética del psicoanálisis*, Lacan afirma que hay un goce más allá del principio del placer vinculado al impulso parcial; un goce que obliga al sujeto a intentar constantemente transgredir las prohibiciones impuestas a su disfrute, para ir más allá del principio del placer.

Sin embargo, según Lacan, el resultado de transgredir el principio del placer no es más placer, sino dolor (displacer). Más allá de este límite, el placer se convierte en dolor, y este "principio doloroso" es lo que Lacan llama goce (*jouissance*).

Así, Barthes, en *El placer del texto*, recoge este concepto y hace una clara distinción entre *plaisir* (textos de lectura), que no cuestiona la posición del lector como sujeto, y *jouissance* (textos de escritura) que trasciende los códigos literarios y permite salir al lector de su posición de sujeto. Esta distinción es clave en nuestro análisis de la copla.

(34) y (35) Wittgenstein, Ludwig: *Aforismos. Cultura y Valor*. Aforismo [237], p. 92. El aforismo termina con este paréntesis: «(Solo puedes *rozarla* con precaución)». Y en el aforismo [34], p. 41: «Es más decoroso poner a la perta un cerrojo que solo llame la atención a quienes puedan abrirlo y no a los demás»

(36) *Op. Cit.* Aforismo [205], p. 86: «Finalidad de la música: transmitir sentimientos». Y en el [308], p. 108 se puede leer «Un punto de un poema resulta exagerado cuando las maneras del entendimiento aparecen desnudas a la luz, no revestidas por el corazón».

(37) Al hilo de la cita anterior (36) cabe el siguiente aforismo: «Estructura y Sentimiento en la Música. Los sentimientos acompañan a nuestra percepción de una pieza de música del mismo modo que acompañan a los acontecimientos de nuestra vida» Aforismo [48], p. 45.

(38) Wittgenstein, Ludwig: *Últimos escritos sobre Filosofía de la Psicología*. Tecnos, Madrid, 1987. Vol. I, parágrafo [110]

(39) Santiago Castelo, José Miguel: *La hermana muerta*. Ed, Vitruvio. Madrid, 2011. p. 24.