

Coplas del Absoluto

LUISA MORENO CARDENAL

Textos populares que señalan la diferencia

Entre la gran variedad de textos que nos hablan con contundencia de la diferencia sexual, nos paramos en la lectura de una de las coplas habituales en el repertorio de canción española donde, en general, abundan las letras radicales que dan el máximo protagonismo a esa suerte de desgarró que supone el encuentro amoroso. La composición lírica es la siguiente:

Dime que me quieres. Letra: Rafael de León. Música: Manuel Quiroga.
(La versión sonora estudiada es una grabación de 1941; su intérprete: Concha Piquer).

1	Si tú me pidieras que fuera descalza
2	pidiendo limosna descalza yo iría.
3	Si tú me dijeras que abriese mis venas,
4	un río de sangre me salpicaría
5	Si tú me dijeras que al fuego me echase,
6	igual que madera me consumiría,
7	que yo soy tu esclava y tú el Absoluto,
8	Señor de mi cuerpo, mi sangre y mi <i>vía</i>
9	Y a cambio de eso,
10	que bien poco es,
11	oye lo que quiero
12	pedirte a mi vez:

Estríbillo (versos 13-25):

13	Dime que me quieres,
14	dímelo por Dios,
15	aunque no lo sientas,
16	aunque sea Mentira,
17	pero dímelo,
18	dímelo bajito,
19	te será más fácil decírmelo así,
20	y el "Te quiero" tuyo será pa' mis penas,

21 lo mismo que lluvia de mayo y abril.
22 Ten misericordia de mi corazón,
23 dime que me quieres,
24 dime que me quieres,
25 dímelo por Dios.

(Fin del Estribillo)

26 Si no me mirasen tus ojos de almendra
27 el pulso en las sienes se me pararía.
28 Si no me besaran tus labios de trigo
29 la flor de mi boca se deshojaría.
30 Si no me abrazaran tus brazos morenos
31 pa' siempre los míos en cruz quedarían,
32 y si me dijeras que ya no me quieres
33 no sé la locura que cometería.
34 Y es que únicamente
35 yo vivo por ti,
36 y o me das la muerte,
37 o me haces vivir...

(Repetición del Estribillo)

Entre las muchas generalidades que se podrían decir sobre las coplas, nos detendremos sólo en recordar que su origen y destino son la **cultura popular**, siendo un eslabón más de la tradición milenaria de recoger, de manera lírica, los sentimientos pasionales de hombres y mujeres. El hecho de que las coplas circulen sin dificultad en nuestra vida cotidiana, legitimaría el trabajo de considerar su trascendencia como textos potencialmente constitutivos de nuestra subjetividad o soportes de ella.

La categoría "Coplas del **Absoluto**" se ha ideado para la ocasión con la intención de señalar que la temática de la canción a analizar no es un caso aislado, sino un ejemplo canónico elegido entre varias composiciones cuyo argumento reposa en el hecho de que una mujer declare su amor a un hombre, supeditándolo todo a ese hombre y a ese amor. A esta declaración amorosa, además, le acompaña una demanda de Palabra. Palabra que confirme un compromiso sentimental con la vulnerabilidad y en el ámbito de la herida que se pone en escena. Nos adentramos así, en la dialéctica Amor-Compasión, entendiendo esta Compasión como Pasión Compartida¹.

¿De qué nos habla este texto para que tenga ese alcance popular, para que, como el conjunto total de las coplas, se cante con desenvoltura, a pesar de, o precisamente por, la radicalidad de sus enunciados? Pues nos habla de lo más popular entre hombres y mujeres: de Amor y de Sexo. Pero además, a través de sus versos, señala algo que cada vez parece más políticamente incorrecto señalar: la ineludible diferencia entre los sexos

¹ A este respecto se recomienda la lectura del artículo de Jesús GONZÁLEZ REQUENA, "Del Soberano Bien", publicado en *Trama y Fondo*, n° 15, páginas 31-52, inspiración directa de estas reflexiones.

en un campo en el que las igualdades públicas quedan a un lado: el campo del cuerpo a cuerpo. Esta copla deja constancia de que, en el encuentro sexual, se afronta una diferencia Real entre hombre y mujer, no sólo en cuanto a la Constitución Anatómica, sino también en cuanto a la Postura Psíquica adoptada por uno y otro en el momento crucial. La temática que se plantea es, por tanto, cómo abordar esta tremenda diferencia para que sea posible el encuentro sexual entre hombre y mujer.

Primera Estrofa (versos 1-12)

Al escuchar esta copla, dos palabras categóricas, **Esclava** y **Absoluto**, focalizan nuestra atención en el séptimo verso, pues establecen, en la condición de cada implicado en la relación, una jerárquica diferencia que es, además, sexuada.

Si buscamos en el diccionario la definición de **Absoluto** leeremos: *Sin restricción o condición. Que tiene en sí mismo su razón de ser, que no depende de nada*².

² *Diccionario Manual de la Lengua Española*. Larousse. Círculo de Lectores, 1998.

Ese hombre, considerado por la mujer de la copla como **Absoluto**, podría ser considerado intrínsecamente como independiente de toda condición; autosuficiente. Pero, si no depende de nada, ¿qué puede necesitar?; si no carece de nada, ¿qué puede desear? Si *Ya Tiene*, si es completo, ¿para qué ningún complemento? ¿Qué se le puede ofrecer a un Absoluto para corresponder a esa plenitud que es en sí mismo? Esa es la cuestión.

Quizá lo que se le puede ofrecer es aquello que precisamente parece no tener: Carencia, Fisura, Herida, Falta... Al menos esto es lo que le ofrece la mujer de la copla a la manera de un sacrificio que merecería la pena: renunciar al propio YO, responder a las demandas más radicales que El Otro pueda hacer.

En cualquier caso, mostrando su disposición a esa entrega absoluta al **Absoluto**, la mujer de esta copla, parecería estar abandonándose a su suerte en el trayecto hacia el goce, dejando desde un principio al descubierto su vulnerabilidad y su falta, extremando su aceptación de una postura femenina ortodoxa: la de "No Tener"³.

³ En relación a las connotaciones del "Tener" y el "No Tener", se recomienda la lectura de: S. FREUD: 1925, *Algunas Consecuencias Psíquicas de la Diferencia Sexual Anatómica*, Freud Total 1.0, Ediciones Nueva Hólade, 1995.

Pero llega el estribillo...

Estribillo: versos 13-25

Llega el estribillo y con él la demanda de Palabra, es decir, de promesa, es decir, el deseo de esa mujer de contar con una mínima red para amortiguar la caída que podría suponer su entrega abismal, el abandono de sí misma para Ser del otro.

La mujer demanda un "Te quiero". La mujer demanda un "quitamiedos" ante el vértigo que produce asomarse al precipicio del goce. Pero ¿por qué considera su petición excesiva? ¿Por qué, en un momento determinado, muestra cierta conformidad con que ese "Te quiero" sea dicho bajito, incluso sin sentirlo, e incluso siendo **Mentira**?⁴

⁴ En este punto nos viene a la memoria la película *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1953), donde la protagonista no duda en pedirle a su Absoluto: "Miénteme, dime que me quieres" en una situación desesperada.

En principio, lo primero que podría pensarse es que, con estas facilidades, con esta conformidad, se refuerza la postura de ¿humillación? o ¿humildad? (qué palabras tan parecidas con connotaciones tan diferentes...) que se puede percibir en la primera estrofa, aunque... Quizá quepa una lectura paralela: la mujer es dueña de cierto saber respecto a la posibilidad de una respuesta débil del hombre, turbado ante tanta entrega.

Es como si la mujer de esta copla fuese consciente de que su entrega puede asustar, y más en los términos en que está expuesta: pobreza absoluta, venas abiertas, sangre salpicando, cuerpo consumido por el fuego... Demasiado dolor, demasiado padecimiento.

Es como si la mujer de esta copla fuese consciente de que su deseo de goce con ese hombre que para ella es su **Absoluto**, es tan desmesurado que debe asumir, como parte del sacrificio que ha de llevarle a ese goce, el aceptar un "Te quiero" del tipo que sea. Debe conformarse con un "quitamiedos" desde el miedo. Debe conformarse con que alguien asustado le diga que no se asuste.

Segunda estrofa: versos 26-37

La segunda estrofa da pruebas de que la relación tiene un presente, no es simplemente anhelante o desesperada. Queda claro que Ella ya es Objeto de la mirada de él, de sus besos y de sus abrazos. La Existencia o la Desaparición de esta relación se plantea para Ella como una cuestión de Vida o de Muerte, respectivamente, y este argumento de tan tremendo peso hace que sea necesaria la repetición del estribillo, en el que se requiere de nuevo un soporte en forma de palabra, volviendo a disculpar que tal soporte pudiera ser quebradizo ante ese tremendo peso, esa tre-

menda responsabilidad que sería, en resumidas cuentas, disponer de la vida de alguien. (El quitamiedos, la barandilla, puede ceder ante el peso de quien se apoya allí para asomarse al precipicio...).

¿Copla manierista? Concha Piquer frente a Cary Grant

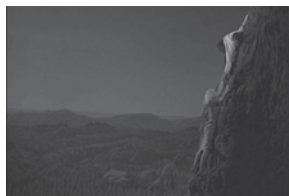
El hecho de que nuestra protagonista **dude** en el estribillo de la capacidad de respuesta de su amado hace que las categorías establecidas de manera rotunda en la primera estrofa se desdibujen. La **Esclava** ya no sólo siente, sino que también pre-siente. Y el **Absoluto**, aquel a quien se le supondría “Todopoderoso” por definición, se nos muestra como alguien que podría flaquear o mentir a aquella que está a su merced y le ofrece todo.

Algo, entonces, disloca la lectura de esta copla, más allá de los ofrecimientos sacrificiales de la primera estrofa, y ese algo es la petición, en última instancia, de una **Mentira** como respuesta suficiente. Tal conformidad podría ser fruto de un miedo, de una sospecha; también de una desesperanza. En cualquier caso se plantea el interrogante sobre las posibles respuestas del hombre ante la entrega “abismal” de la mujer. Para abordar las razones que habrían de justificar la desconfianza, la desesperanza de la mujer, recurriremos a la observación de unas imágenes que pueden ayudarnos a dibujar los matices que convertirían al **Absoluto** en lo que vamos a llamar **Absoluto Sospechoso**...

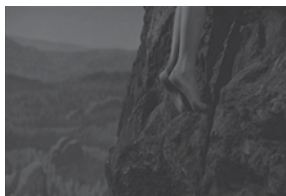
Las imágenes en cuestión pertenecen a una secuencia de *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959), película de Alfred Hitchcock, quien podríamos decir que sacó partido en varias ocasiones de la capacidad de Cary Grant, uno de los cánones cinematográficos del atractivo masculino, para recrear ese perfil que hemos llamado **Absoluto Sospechoso**⁵, concepto que se podrá ver con cierta claridad observando el cambio de escena de la secuencia final de la película, a través de los siguientes fotogramas⁶.

⁵ Sirva de ejemplo paradigmático, y literal por su título, la película *Sospecha* (*Suspicion*. Alfred Hitchcock, 1941).

⁶ Fotogramas capturados de la edición española en DVD en estricto orden de aparición y sin manipulación alguna, ni utilización de zoom.



F1



F2



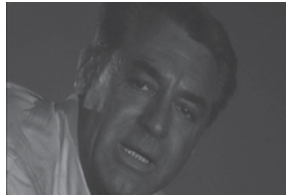
F3



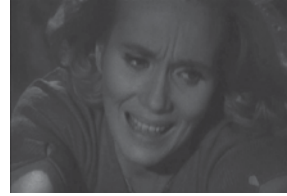
F4



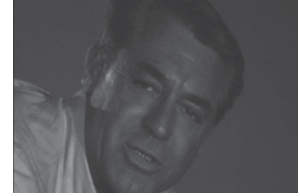
F5



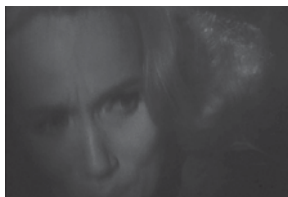
F6



F7



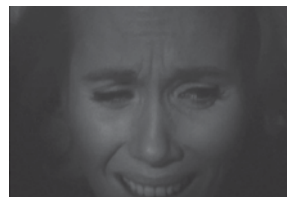
F8



F9



F10



F11



F12



F13



F14



F15



F16



F17



F18

¿Qué es lo que nos choca en ese tránsito entre las dos escenas que forman esta secuencia?: **el radical antagonismo de los gestos que dialogan en plano-contraplano** (F7-F12). Mientras que la mujer muestra un gesto de angustia, de aflicción ante el vacío bajo sus pies, el gesto del hombre muestra, en un momento paralelo, una extraña mueca de autocomplacencia. Esa complacencia dejará de resultarnos extraña cuando, segundos después, veamos a la pareja, ubicada a salvo en lo alto de la litera del tren. Pero hay un momento de confusión en ese plano-contraplano, pues mientras que se funden los escenarios (Exterior: hombre eleva a mujer desde precipicio hasta suelo firme – Interior tren: hombre eleva a mujer desde suelo firme hasta litera), no evolucionan en consonancia los gestos de los implicados respecto a la situación que están viviendo. El resultado es un desconcertante y rápido diálogo de gestos disonantes que causa la sensación de estar ante una relación perversa en la que, cuando una sufre, el otro disfruta; cuando aquella está todavía allí, con el precipicio aún a sus pies (obsérvese ese plano detalle que hace el cineasta de los pies de ella –F2-, descalzos y agarrados con dificultad a las rocas movezizas, que, a nuestro parecer, condensaría de manera literal el sentido

del título en castellano), él ya está cómodamente sentado en la cama mirándola con una **mueca** de ecos narcisistas.

Por si nos queda alguna duda sobre lo perverso del asunto, la mujer acusa el sin-sentido de eso que, ya a salvo, está haciendo el hombre, (F17 y F18), es decir, que hace sin sentirlo. Ella se conforma, eso sí, y “el tren atraviesa el túnel”, a modo de eufemismo cinematográfico clásico para poner de manifiesto el acto sexual en off: F19-F21.



F19



F20



F21

Goce Siniestro: la economía del masoquismo

Volvemos a la copla y recapitulamos. Lo que vemos explícitamente es, del lado femenino: la entrega absoluta y una demanda de palabra. Pero ¿Qué hay del lado masculino?: ante ese estribillo para el que tanto se le prepara al hombre en los párrafos precedentes a cada repetición, está la pregunta de cuál será la postura que adopte aquel a quien la copla va dirigida. Si lo dirá o no lo dirá, si se atreverá o no, y si lo dice, cómo lo hará.

Por las apreciaciones que se vienen haciendo hemos visto que existe la sospecha, el miedo de la mujer de encontrarse, quizá, ante un hombre con una respuesta débil, o mentirosa y por tanto abusiva, bien por sentir temor a la verdad, o bien, y esto es más inquietante, por adoptar el rol de **superioridad** que intrínsecamente conllevaría el calificativo de **Absoluto**. En este caso entraríamos en la dinámica del desprecio, del ejercicio de un poder legitimado por el “inferior”, dentro de la fórmula “económica-jerárquica” de dos niveles **Absoluto**/Carente; El que tiene/El que no tiene.

Hemos tardado en decirlo, pero es evidente que la copla que estamos leyendo se podría ver como un **enunciado masoquista** paradigmático, cuya respuesta a esperar podría ser, en términos de “rentabilidad”, una **respuesta sádica**, si nos remitimos al texto de Freud *El problema económico del masoquismo* ⁷.

⁷ S. Freud: 1924, *El Problema Económico del Masoquismo*, Freud Total 1.0, Ediciones Nueva Héléde, 1995.

El **poder** que la mujer otorga al hombre al nombrarle **Absoluto**, y que se asemejaría al concepto de **Amo**, podría ser utilizado por ese hombre en el **terreno del Narcisismo**, donde, por ser un terreno imaginario, se da la espalda a todo aquello que se salga de la fórmula del espejismo, de manera que en el encuentro sexual, donde los espejismos desaparecen, surge un choque con el fondo que se torna siniestro, por lo amenazante de la diferencia. Para quien hace uso de su poder de manera narcisista no hay lugar para la **Compasión** con el otro (recuérdese nota 1), pues el Yo del poderoso, aquel a quien se ha otorgado el poder, ocuparía todo lugar. Entonces, **la entrega, con el consiguiente abandono del Yo**, a la que está dispuesta la mujer de la copla como muestra de su amor, de su deseo de goce, podría saltar de la alegoría a la realidad, de la ofrenda a la obligación, de la rendición a la aniquilación.

Aquello que se presenta como pura erosión, naturaleza desatada, caos que envuelve y al que es difícil controlar, se podría hacer soportable para el narcisista en tanto que la amenaza se volviese sobre sí misma; así, la **respuesta sádica** sería la de convertir a la mujer en víctima de un desgaste, de su propia herida, de esa erosión a la que está dispuesta a exponerse.

Esto podría producir cierto goce para ambas partes: **gocce para el hombre**, que disponiendo del ámbito privado para ejercer un poder que se le ha otorgado allí mismo, evade así el miedo al caos que amenaza, al vacío que espera; **gocce para la mujer**, que con la aceptación de un sometimiento basado en la humillación puede encontrar una vía para tocar lo real. Pero ese trayecto que parte de la pulsión en busca del goce y apunta hacia una experiencia de lo real, va a ser vivido como un trayecto siniestro, pues se concreta en la aniquilación, y por tanto en un goce siniestro.

Goce Simbólico: Amor, Herida y Compasión

Aunque seduce la idea, desde un punto de vista postmoderno, de sentenciar que las letras de este tipo de coplas son himnos masoquistas, y que sus enunciados deberían ser catalogados como humillantes por toda mujer del siglo XXI, creemos que habría que considerar muy seria y honestamente, saboreando este texto desde la experiencia, la posibilidad de que la letra de este tipo de coplas convoquen el deseo de un goce simbólico, sublime, consecuencia del encuentro entre una mujer capaz de una entrega absoluta y un hombre capaz de adoptar otra postura diferente a la que se articula en la economía del masoquismo; un hombre capaz de responder a la demanda primera de la mujer, y más difícil: sos-

tener, y de verdad, con un “Te quiero”, a aquella que gozará en la entrega porque podrá abandonarse, ya que será sujeta en su goce por una postura heroica (llamada heroica por ser la más difícil) en el encuentro con la Herida, frente a la herida, tomando, así, posiciones la Compasión. En nuestra lectura de “Dime que me quieres” no hay que olvidar esa **otra petición** que **aparece en el Estribillo**: la petición de esa calidad de compasión que es la **Misericordia**...

De una copla andaluza a un musical indio: *Lagaan*. Imágenes sobre el Amor, la Palabra, la Esclava y el Absoluto

Con las imágenes de la película de Hitchcock se ha querido ilustrar esa última instancia quebradiza que estaría dispuesta a aceptar la mujer de la copla en su trayecto al goce con el Absoluto: la conformidad con una respuesta débil, o con una impostura. Esa última instancia deja cierto sabor agrídulce. Transmite la sensación de que en el amor pueden más las penalidades. Por eso, proponemos un cambio de registro viendo otras imágenes diferentes, esta vez de la película *Lagaan* (*Lagaan*, Ashutosh Gowariker, 2001) musical indio que, a la manera de los cuentos tradicionales, articula el encuentro de hombre y mujer en una dimensión sublime donde el diálogo de los gestos de ambos está equilibrado, sin evadir la pasión y el desgarrar que conlleva la entrega al otro: F22-F29.



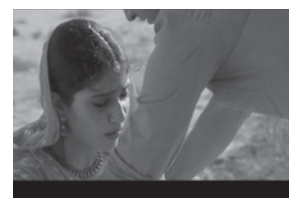
F22



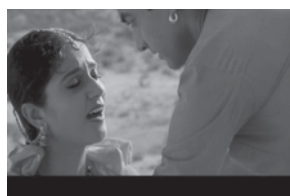
F23



F24



F25



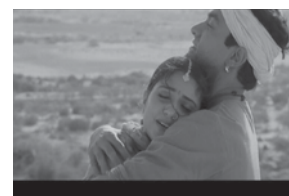
F26



F27



F28



F29