

La mirada en el tiempo

Raúl Dorra

Universidad Autónoma de Puebla

1. Sobre la(s) lectura(s) de una canción

Miraba la mar
la malcasada
que miraba la mar
cómo es ancha y larga.

Esta joya de la lírica tradicional española¹ reúne dos tópicos: el penar de la muchacha que reprime su deseo porque los padres la han casado contra su voluntad, y la contemplación de las aguas cuyo continuo agitarse es, para el sujeto vulnerado, una representación de su deseo. Si estos dos tópicos pueden reunirse ello ocurre porque el deseo reprimido —o más bien acallado— sigue fluyendo en la intimidad y porque las aguas, en su movilidad y permanencia, son un escenario en el que el deseo toma las formas del tiempo. La temporalización del deseo es un efecto

¹ Esta canción, con variantes, ha sido recogida en numerosos cancioneros tradicionales, a partir del Siglo XVI. En la p. 112 de su *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*. Editorial Castalia, Madrid, 1987. Margit Frenk, además de registrarla, hace el inventario de las fuentes.

del habla lírica. Pero en este caso ese efecto está, además, tematizado, como si esta breve canción tratara de mostrar el procedimiento que da lugar a ese efecto. Tratemos, entonces, nosotros a nuestra vez, de detenernos a observar cómo la canción es una muestra de ese procedimiento.

El mensaje contenido en la canción nos muestra una imagen de mujer a la que una mirada inmoviliza en un pasado perdurable y por ello podemos decir que se trata de un mensaje descriptivo. A la vez, el mensaje nos informa de una historia que, vista desde la perspectiva de los hechos, ha terminado ya, y vista desde la perspectiva de su protagonista está todavía aconteciendo; el mensaje, entonces, tendría también un carácter narrativo. Considerado el aspecto de la enunciación, el mensaje construye una temporalidad ambigua, un presente-allá, detenido y dilatándose en un pasado en el que un sujeto observa a otro que está mirando las aguas, y un presente-aquí donde un sujeto evoca aquel mirar que es desenlace y perduración de la historia.

Podríamos, así, a manera de hipótesis postular la existencia de dos sujetos, uno que evoca y otro que observa;² cada uno de estos sujetos estaría situado en un tiempo diferente y a la vez contiguo, un tiempo que, en ambos casos, fluye y retorna sobre sí. ¿Cuánto dura el evocar? ¿Cuánto dura el observar? Si nos volvemos con alguna atención sobre la forma del enunciado, podríamos quizá persuadirnos de que el impulso enunciativo no se agota en el recorrido que va de la primera palabra —“miraba” — a la última —“larga” — que leemos, sino que retorna y continúa; incluso esa forma sugiere que tal impulso ha comenzado antes de esa primera palabra y que la última no constituye su límite: el sujeto de la enunciación construye un enunciado de

² Esta distinción de sujetos se acercaría a lo que postula Jacques Fontanille en *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*. Hachette, París, 1989. Nosotros sin embargo hemos seguido un itinerario no siempre coincidente con el de Fontanille, pero siempre deudor de sus esclarecedoras reflexiones.

formas recurrentes, un símil del vaivén de las aguas con el cual indica su propio deseo de perdurar.

¿Resulta legítimo hablar, pues, de una dimensión subjetiva de la enunciación? El sujeto que enuncia, sujeto activo, ¿es también un sujeto apasionado? Si observamos la forma de la estrofa, fácil será advertir que ella es una unidad continua pero a la vez compuesta de dos subunidades prosódico-semánticas las cuales ofrecen una reiteración (en el primer y tercer versos) y una escisión (en el segundo y cuarto versos). El tercer verso, sin embargo, en el que la reiteración está introducida por un “que”, parece dar paso, con ese elemento sintáctico,³ a otra perspectiva de la enunciación: la información narrativa “miraba la mar/la malcasada” da cuenta de un hecho, esto es, se sitúa en un nivel de “objetividad”, mientras la información descriptiva “que miraba la mar/cómo es ancha y larga” supone un cambio de la focalización, un adentrarse en la subjetividad del que contempla. Podríamos pensar, tal vez, que el sujeto de la enunciación da paso a un narrador omnisciente, alguien que conoce no sólo la historia de la mujer, sino que conoce el modo en que ella a su vez focaliza la mirada, aquello que ella ve de “la mar”; un narrador que conoce el modo de conducir su mirada y también la intensidad que pone en ella. Sin embargo el relativo “que”, además de indicar la reiteración, la insistencia de la mirada, denota también una tensión que no es ya la tensión del sujeto señalado por el enunciado sino del sujeto enunciadore. La segunda vez que este enunciadore dice de la mujer que “miraba la mar” este sintagma adquiere otro valor, otra tonalidad pues ya no informa sino que reitera.

Pero, para clarificar los matices que introduce el relativo “que”, parece obligado hacer una consideración gramatológica.

³ Este *que* tiene para algunos estudiosos de esta canción un valor simplemente expletivo. Como nos proponemos mostrarlo, para nosotros tiene más de un valor. Pero aun dándole un valor expletivo, el hecho de que sea un factor que da paso a una reiteración, obliga a agregarle una función ilativa.

Si bien todos los autores que registran esta estrofa distribuyen la secuencia verbal de esta manera, no debe olvidarse que esta composición es de tradición oral y por lo tanto la manera en que ha sido registrada por la escritura es una decisión arbitraria. Tal decisión, aunque sea la más lógica entre los registros posibles de la estrofa, no parece suficiente, sin embargo, para recoger los matices de la construcción verbal. Si el “que” ha sido colocado en el arranque de la tercera unidad de entonación, ¿debemos entender que ese pronombre tiene un valor más bien ilativo y en consecuencia hay que leer, aproximadamente: “Miraba la mar la malcasada; y miraba la mar: cómo es ancha y larga”? ¿O debemos darle, exhaustivamente, su valor de pronombre relativo y en consecuencia leer: “La malcasada que miraba cómo es ancha y larga la mar, miraba la mar”?

La primera forma (que podríamos llamar “el modo ilativo”) supone que en el enunciado hay dos unidades sintácticas y que cada unidad tiene un *tempo* diferente: la una (que corresponde a la información) tiene un *tempo* normal mientras la otra acusa una lentificación que se acentúa en el verso final. La segunda forma (que podríamos llamar “el modo relativo”), hace de toda la composición una sola, compleja, unidad sintáctica, y por ello sugiere un *tempo* uniforme, monótono, así como también sugiere que el mirar “la mar” no es un hecho episódico sino un hacer constitutivo del ser malcasada pues la vida de la malcasada no es ya sino eso: la mirada en “la mar” que es, profundamente, la mirada en el tiempo. Estos dos modos se refieren al sujeto que mira las aguas, no al que enuncia ese mirar. Creo que, al leer, leemos a la vez según estos dos modos —de ahí la riqueza de la composición— pero que aún hay un tercero, éste referido al enunciador.

En efecto, ese “que” es lo que un aficionado a evocar la teoría de las catástrofes llamaría un “punto de inflexión”, una concentración de propuestas significantes en la que el texto pone en juego su(s) sentido(s). En la poesía de tradición oral, con cierta frecuencia ocurre la presencia de estos puntos de in-

flexión bajo la forma de un pronombre o de un adverbio cuya ubicación en el flujo temporal del enunciado decide o modifica no sólo el sentido sino también la forma de la canción. Desde luego, el flujo del enunciado presenta una inestabilidad a la que el registro de la escritura debe necesariamente suspender. En la canción que estamos analizando, el relativo “que”, según quede ubicado de una o de otra manera puede hacer más o menos visible la presencia del enunciador y, correlativamente, darle una mayor o una menor regularidad a la sucesión de los versos. Tal como ha sido en general registrada, los versos que integran nuestra estrofa tienen, respectivamente, una duración de seis, cinco, siete y seis sílabas. Sin embargo, el relativo “que” es un elemento flotante —en su sentido tanto como en su sonido— que puede ser imaginado como inicio del tercer verso, pero también como una prolongación del tercero pues se mueve entre uno y otro. En realidad ese “que” tiene una consistencia diferente del de las otras palabras que componen el enunciado; es un momento de vacilación en el flujo verbal. Podríamos por lo tanto proponer, no como alternativa sino como complemento, el siguiente registro:

Miraba la mar
la malcasada [que]
miraba la mar
cómo es ancha y larga.

En este registro hemos dejado el “que” entre corchetes para sugerir, visualmente, la diversa consistencia (¿diremos: la diversa forma de existencia?) de ese factor sintáctico, y desde luego también la vacilación del flujo. Este registro propone otro *tempo*: en el segundo verso ocurre una desaceleración progresiva del flujo temporal que culmina en un suspenso. Y por eso, si bien este registro propone también, en la forma de la estrofa, una suerte de regularización (ahora los versos tendrían, respectivamente, seis, siete, seis y siete sílabas, es decir cada uno de

observador a su objeto significa en este caso un paso progresivo de lo “concentrado” a lo “difuso”.⁴

2. Sobre el enunciador y el observador

Es lícito preguntarse, después de estas observaciones, si el enunciador es una figura situada en un espacio externo o si, de una o de otra manera, está incluido en la historia de la malcasada. Considerado el tipo de incidencia del punto de inflexión del mensaje, leída la estrofa según el modo que hemos llamado “suspensivo”, podremos convencernos de que este enunciador no sólo está incluido en la historia de la malcasada sino además, de algún modo, en su desgracia. De su evocación se desprende una tensión afectiva, la presencia de una subjetividad vulnerada, compasiva. Sin embargo, dado que hay también otras opciones de lectura que ordenan de otro(s) modo(s) la incidencia del punto de inflexión —por ejemplo el modo que hemos llamado “ilativo”— forzoso será concluir en que una recepción más comprensiva, una recepción que incorpore los diversos matices del mensaje, verá en el enunciador una figura que actúa en un espacio móvil. El enunciador, si bien evoca una imagen detenida frente al vaivén —siempre igual, siempre distinto— de las aguas, se ubica a una distancia ambigua o, más bien, se ubica simultáneamente a varias distancias. Esa movilidad del emplazamiento crea una atmósfera evocativa que combina la proximidad y la imprecisión —la tensión de un sujeto apasionado que quiere mirar desde la mirada de *ella*— con un alejamiento espacial y afectivo que produce la impresión de que la malcasada, mirando el mar, está *allá* incorporándose al paisaje de las aguas. Todo ello, claro está, modifica la dimensión pragmática del

⁴ Para una mayor información sobre este esquema opositivo: C. Zilberberg, *Semiótica tensiva y formas de vida*, BUAP-SeS, Puebla, 1999; trad. de Roberto Flores. Ver especialmente el primer capítulo: “Declinación de las coerciones esquemáticas”.

los dos períodos en que se organiza la estrofa presentaría la misma distribución de las cantidades silábicas), la regularidad es engañosa: en la medida en que ese suspenso tiene una duración indefinida, la regularidad convive necesariamente con la irregularidad, el tiempo medido es a la vez un tiempo que excede continuamente la medida.

En el suspenso sugerido por la posición del “que”, ahí precisamente, asoma la subjetividad del enunciador. Según este nuevo modo (que podríamos llamar “el modo suspensivo”), el enunciador aparece como un sujeto vacilante, como alguien que se dispone a decir algo acerca de la malcasada pero finalmente prefiere no decirlo, o más bien reconoce que no puede. El sujeto enunciador, sujeto de hacer, es ahora también un sujeto apasionado: un *él* que quiere instalarse en la subjetividad de *ella*, instalar su mirada en la mirada de ella, ver lo que ella ve, y termina advirtiéndole que aquella subjetividad es inasible, fluyente. Decir, entonces: “miraba la mar/cómo es ancha y larga” es en realidad renunciar a decir, fracasar en el decir porque antes se ha fracasado en el ver. El enunciador da cuenta de la intensidad de la mirada (la malcasada miraba “cómo”) pero no de lo que la mirada ve, pues decir que ella veía lo ancho y lo largo de “la mar” es como decir que ella nada veía, que ella estaba tan entregada al mirar que esa forma —ese “cómo”— del mirar producía el efecto de un continuo alejamiento del objeto mirado. La malcasada no veía “la mar”: esas aguas pasaban y volvían frente a sus ojos mostrándole una distancia siempre creciente. Así, pues, instalarse en la subjetividad de ella, querer mirar desde sus ojos, conduce a no percibir sino el temblor, el vaivén, un tiempo que se dilata y es el ilimitado presente del deseo y la pérdida. Paradójicamente, a medida que el observador se aproxima más —hasta superponerse— al objeto observado —que es a su vez un sujeto observador—, el foco va perdiendo nitidez hasta convertirse en una imagen borrosa, un puro e indeterminado movimiento. En palabras de Zilberberg la aproximación del

mensaje (la manera en que el enunciatario se apropia de él), como también la dimensión cognoscitiva (el tipo de información que el mensaje transmite) y la dimensión tímica (la tonalidad afectiva de la comunicación). Y modifica, también, la dimensión temporal: se trata siempre del presente, pero de un presente que tiene diferentes formas de emplazarse y de durar.

El enunciador pone al enunciatario frente a una figura de mujer —un paisaje interior, o una imagen del mundo— que está *aquí* o está *allá*, focalizado según diversas perspectivas y distancias. Sin embargo la enunciación es una evocación, el acto de traer un pasado al presente; esto es, la enunciación no es contemporánea de esa figura de mujer inclinada sobre las aguas. Por lo tanto, para que un presente y otro se correlacionen debemos suponer la mediación de un observador, ese sí rigurosamente contemporáneo del paisaje evocado. Debajo del “yo digo” del enunciador subyace un “yo observo”, que en este caso es un “yo observaba”.⁵ Realizada en el pasado, en un pasado que no *pasaba* pues se trata de una imagen que no puede existir sino en tanto duración, la actividad del observador sigue estando presente en la evocación del enunciador pues la evocación es eso, la convicción de que la memoria es un lugar de la conciencia, una convicción *actuada* por la palabra. Así, la actividad del observador consiste en un *estar observando* así como la existencia —¿diremos el ser?— de su objeto es un *estar siendo observado*. El *hacer* del observador y el *ser* de su objeto se realizan en tanto formas del presente, un *ahora-allá* que perdura en el *ahora-aquí* de la palabra del enunciador.

Ahora bien: el objeto observado —*ella*— está a su vez instalado como un observador; es pues objeto pero también sujeto de observación y en este segundo rol actancial ella se realiza por la persistencia de su relación, en tanto sujeto observador, con

⁵ Esta relación entre el “yo digo” y “yo observo” está tomada del artículo de Guillermina Casasco “El texto, testigo de la mirada” (*Tópicos del seminario*, 2, 1999), donde puede encontrarse un análisis detallado de ambas funciones.

su propio objeto observado: “la mar”. Sin embargo, este otro objeto observado está doblemente diferido: en primer lugar porque el primer observador —*él*— no alcanza, como vimos, a observar lo que observa el segundo —*ella*— sino de manera difusa o quizá incluso ilusoria; en segundo lugar porque el hacer del observador es un hacer intransitivo; observar es una actividad que el sujeto realiza *para sí* y por lo tanto no podemos postular la figura de un *observatorio*. De modo que para que la actividad, o el resultado de la actividad, del observador sea conocida es necesario que otro agente la recoja y la ponga en circulación. En los discursos verbales ese agente es el enunciador. Por lo tanto, volviendo sobre la hipótesis de la existencia de dos sujetos —un enunciador y un observador— debemos corregirlas: no se trataría de dos sujetos autónomos sino de uno subordinado y otro subordinante. Al menos en los discursos verbales el sujeto subordinante es el enunciador, quien se hace cargo del hacer del observador para comunicárselo a un enunciatario.

Así, pues, en la canción que nos ocupa, colocados en el lugar del enunciatario, conocemos la dilatada actividad que *allá está(ba)* realizando el observador, por la evocación que *aquí* expone el enunciador. El mensaje del enunciador recoge aquel presente y lo hace circular en éste. Dicho mensaje, dijimos al comienzo de este trabajo, puede ser visto como una narración (la narración, condensada en una imagen, de la historia de la malcasada) y también una descripción (la de lo mirado por su desdichado mirar). Más que expuestas, la narración y la descripción están sugeridas, respectivamente, por el contenido y por la forma del mensaje.

3. Sobre el mirar de la malcasada

El trazo de la escena (una mujer mirando las aguas del mar) tiene el valor semántico de una pictografía. Ese valor —terminativo en este caso—, como en toda pictografía y en general como en todo texto, se deduce del contexto discursivo —que incluye los

hábitos sociales de la interpretación— en el que el mensaje realiza su actividad significativa. En el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Margit Frenk la ubica en un ciclo al que, con una indicación temática, da como título general: “Soy casada y vivo en pena”. La lectura de este tema dedicado a “la malcasada” —o “la malmaridada”— proporciona las necesarias indicaciones para completar, con ayuda del contexto, la historia que en él se vuelve a contar: en la edad en que una muchacha se abre a los imperiosos llamados del amor, los padres interrumpen su ilusión concertando una boda indeseable. Inconforme (“Madre, ¿por qué nací/tan garrida/para tener esta vida?”), la muchacha busca un alivio a su desdicha en la contemplación de las aguas del mar. En este punto, dijimos, el tópico de la malcasada se reúne con otro, más amplio, que relaciona el movimiento de las aguas con el deseo insatisfecho o más bien con la pérdida. El mar se llevó los amores y ella permanece ahí como si ya no le quedara otra cosa que dejarse ir en esa mirada (“Por la mar abajo/van mis ojos/quíerome ir con ellos/no vayan solos”), o retorna a las aguas cada tanto, cuando apremia la pena por la ausencia (“Cada vez que tengo pena/voy a la orilla del mar/a preguntarle a las olas/si han visto mi amor pasar”, según una canción popular más reciente).⁶ El cuadro que propone nuestra canción, da por lo tanto la posibilidad de imaginar otro elemento contenido en el mirar de la malcasada: el lamento por lo que las aguas se llevaron y (o) también la reprimida espera de lo que, en su vaivén, las aguas pueden devolverle. Dicha posibilidad —dicha espera— nos transporta a otro modo de la temporalidad,

⁶ Esta estrofa está registrada en Tomo 2 del *Cancionero folklórico de México (Coplas del amor desdichado y otras coplas de amor)*, dirigido por Margit Frenk; El Colegio de México, México, 1977 (copla No. 3590). Por su parte, Carlos H. Magis, registra (con el No. 622) una variante recogida tanto en España como en Argentina: “Todas las mañanas voy/a la orillita del mar/y le pregunto a las olas/si han visto a mi amor pasar”, en: *La lírica popular contemporánea (España, México, Argentina)*, El Colegio de México, México, 1969.

a un modo subjuntivo pues es una sugestión de lectura que permanece como suspendida en el borde de lo posible.

¿Qué mira la malcasada? Decir que mira cómo “la mar” es ancha y larga es, dijimos, reconocer una intensidad pero no un objeto de la mirada pues la anchura y la largura conforman más bien una amplitud vacía. El mirar de la malcasada es un dejarse ir en el movimiento de las aguas como si las aguas fueran ella misma, el inasible presente, un presente que no deja de alejarse y que no deja de estar *ahí*, siempre de retorno. La forma de la expresión del mensaje (su organización sintáctica y sobre todo las figuras que se forman en su nivel prosódico) es la que describe, a la vez que el tiempo, el objeto de la mirada, un objeto no formado sino en tránsito hacia su formación. La sintaxis es en realidad compleja: se trata de una sintaxis “trabada” (procedimiento poco usual en la poesía de tradición oral) pero que impresiona como “suelta” pues se combina con una organización sonora que muestra la estrofa como formada por dos unidades sucesivas cuya construcción paralelística sugiere que la segunda es un eco modificado de la primera, un retorno que trae a la presencia lo que acaba de irse pero lo trae para mostrar que lo que regresa a la presencia es en realidad una diferencia instalada en la semejanza. El juego de las sonoridades, basado en la repetición (de las frases) y en las aliteraciones (de los sonidos vocálicos —a— y consonánticos —l, m, r—) pero sobre todo en las ondulaciones de la línea melódica, construye un objeto recursivo, o más bien un instante en cuya duración acontecen las transformaciones. Así, esos juegos que construyen el objeto son, al mismo tiempo que lo que lo pone en movimiento, un análisis de aquello que se va.

En *La era neobarroca*, Omar Calabrese observa que la fotografía “instantánea”, a medida que, en su desarrollo técnico, ha ido permitiendo captar incidencias temporales cada vez más breves, ha desplazado hacia adentro el umbral interior de la percepción del tiempo, lo cual supone que aquello que se había concebido como el instante no era en realidad el límite inferior

sino un tramo de la temporalidad compuesto a su vez de otros *instantes*. A este mismo efecto, que es la búsqueda de ese punto infinitesimal donde ocurre lo decisivo, contribuye la representación del movimiento en *cámara lenta*. Estas técnicas que han modificado no sólo la representación sino la percepción del tiempo obedecen, según Calabrese, a una disposición analítica del observador —cuando se trata del umbral inferior— o bien a una disposición *simtética*, cuando se trata del umbral superior: “Representación y percepción del tiempo en su umbral inferior se conjugan con la exasperación de una actitud *analítica*”.⁷

La estrofa que nos ocupa es suficiente para mostrarnos que este análisis de la temporalidad o este efecto de progresiva desaceleración —hasta el efecto de detenimiento y aun de retroceso— puede también conseguirse mediante una técnica verbal. El enunciado de la canción es un análisis de los sonidos que lo componen tanto en lo intensivo —los fonemas— como en lo extensivo —la línea melódica— lo que sería como decir en lo corpuscular tanto como en lo ondulatorio. En la sucesión y la recursividad de los fonemas va tomando forma el cuerpo fantasmático del objeto mirado, así como en la figura que va trazando la línea melódica, este cuerpo se pone en movimiento. Dos entidades bimembres en las cuales el primer miembro —la primera unidad métrica— señala el momento del anclaje en la mismidad mientras el segundo produce el efecto de la variación: circularidad y linealidad. Este flujo temporal del enunciado se reúne con el *tempo* de la enunciación, un *tempo* en desaceleración progresiva: entre el primer “miraba” y el segundo hay un aumento de la difusión —como si la primera ocurrencia insinuara que se mira hacia un punto y la segunda que se mira un horizonte— mientras que la última palabra de la estrofa —“larga”—, no obstante estar formada por dos sílabas, impresiona como la de mayor amplitud de emisión, como una emisión que

⁷ Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1994; trad. de Anna Giordano: la cita se localiza en p. 70.

sigue prolongándose y ello porque el contenido semántico del vocablo se reúne y se refuerza con el proceso temporal de la enunciación.

¿Qué mira, entonces, la malcasada? Mira ese acontecer que es el acontecer de su desgracia, de su deseo, de su propia mirada. La mirada se deja ir en el movimiento de las aguas mientras su objeto toma —*está tomando*— la forma del tiempo.

4. Sobre la forma del tiempo

La experiencia vivida no se da sino como acontecer, el cual es un efecto de la memoria. La memoria selecciona, organiza y proyecta el acontecer en un espacio que se mueve entre la espera y el recuerdo. Ese espacio que sirve de receptáculo y a la vez de medida del acontecer es el tiempo. Decir que el tiempo es un espacio —un *donde*— no es entregarse a una paradoja. En todo caso la paradoja está en nuestra imaginación, o más bien en la lengua, pues lo acontecido, el suceso, incluso lo esperado y hasta lo inesperado (lo que adviene o lo que sobreviene), siempre es algo que *tiene lugar* en el devenir. La mirada de la malcasada, como el vaivén de las aguas, *tiene lugar* en un presente-allá que *está* aconteciendo. Así, pues, postulamos que lo que acontece acontece *en* el tiempo que le sirve de receptáculo y también de medida.

El tiempo da su forma al acontecer. ¿Cómo es el tiempo? ¿Qué forma tiene? El tiempo ha sido pensado como un flujo pero el flujo es en realidad la sucesión de lo que acontece. “Todo fluye”, según la célebre sentencia atribuida a Heráclito. Sin embargo lo que fluye debe poder ser observado por una conciencia situada para que su fluir se realice como fluir. La frase “Todo fluye” remite a la vez al fluir y a esa conciencia. Para imaginarnos el tiempo necesitamos, pues, construir una estructura opositiva entre la movilidad y la fijeza. Si decimos, o si oímos decir, esa frase que ha servido para espantar a tanta

gente: "Nadie se baña dos veces en el mismo río" y queremos realizar su significado no podemos sino pensar en algo que persiste y en algo que se transforma. Una transformación exhaustiva, universal, resulta impensable pues impondría la transformación del sujeto observador. La pura transformación impondría la desaparición de la memoria y por lo tanto también de ese río —y por lo tanto también del mundo del cual es su sinécdoque— que sigue siendo río a pesar de no ser el mismo río, o quizá por serlo. Círculo/línea, movimiento/quietud, transformación/recurrencia, esa estructura opositiva construye un espacio para el acontecer y un principio para su medida.

La canción de la malcasada tematiza el tiempo pero además, como toda canción, propone una imagen del tiempo. Justamente, en su famosa meditación sobre este enigma del tiempo, Agustín de Hipona⁸ encontró una respuesta a su zozobra cuando pensó en aquello que acontece cuando alguien repite una canción: ese alguien está situado siempre en el presente pero en un presente que se desplaza a lo largo de la canción y va convirtiendo en pasado ("memoria") aquello que al comienzo era futuro ("expectación").

Una canción está hecha de transformaciones en el sentido y de recurrencias en el sonido (metros, rimas, etc). Pero también, si nos concentramos en la pura ocurrencia del sentido encontraremos que éste se compone a su vez de transformaciones y de recurrencias, del mismo modo que si fijamos nuestra atención en la pura ocurrencia del sonido. Cuando se trata de una pieza musical —es decir cuando se trata del puro sonido producido por un instrumento— solemos pensar que ésta se compone de ritmo y melodía: el ritmo sería la porción

⁸ Me refiero, claro está, a las célebres reflexiones contenidas en el Capítulo XI de las *Confesiones*. Al respecto en mi artículo titulado: "El tiempo en el texto" (*Crítica del texto* I, 1, 1998, Viella, Roma) comento este pasaje y lo asocio a las reflexiones de Jean Cohen (*Estructura del lenguaje poético*, Gredos, Madrid, 1970; trad. de M. Blanco Álvarez) hechas sobre la relación sonido (reiteración), sentido (avance) en la trayectoria temporal del poema.

de sonido que retorna (lo circular, lo que ata a un presente) y la melodía, aquella otra porción que se transforma (lo lineal, el devenir). Sin embargo, a poco que fijemos nuestra atención encontraremos que en ese retorno hay siempre transformación y en la transformación siempre hay retorno; hay, por lo tanto, una duplicación de la estructura de oposiciones: nadie se baña dos veces en el mismo río, aunque el río sea el mismo. Este juego de transformaciones y retornos se da igualmente en otros fenómenos que también nos deparan una imagen del tiempo: las horas del día, las estaciones del año. Un día, un año, o cualquier otra unidad temporal pueden ser interpretados como una pieza musical: una doble combinación de ritmo y melodía.

Asimismo, el mirar de la malcasada puede ser entendido como una concentración y a la vez una difusión del tiempo; la espera y el recuerdo se reúnen y superponen en un presente en suspenso. Por su parte, la mirada del observador fija la imagen de la malcasada, focaliza su mirada en esa imagen que más que una imagen de mujer es una imagen del mirar. Curiosamente, el observador concentra su mirada en una imagen de formas precisas pero a esa imagen no la vemos pues el enunciador no la recoge en su precisión sino en su generalidad: nos da una imagen —emocionalmente tensa pero visualmente difusa— del objeto de la mirada del observador. Si quisiéramos saber cómo es, exactamente, la malcasada, cómo mira y desde qué posición es mirada (¿debemos imaginarla vista de perfil, de frente, de espaldas?, ¿debemos imaginar que la mirada se concentra en sus ojos, en todo su rostro o en la inclinación de su cuerpo?) advertiríamos que su imagen, objeto de la mirada del observador, es tan genérica como la imagen del objeto mirado por ella. Esto ocurre, desde luego, porque las palabras con que el enunciador da cuenta de la mirada del observador construyen un objeto emocional más que visual y para ello se hace necesaria la concentración verbal. La concentración verbal impone un déficit visual y este déficit es corregido, como hemos visto, por un juego de sonoridades. En la modulación de los versos, en su

demorada acústica emerge ese objeto visual que no podemos ver. La estrofa que nos habla del mirar de la malcasada detiene el instante y esa detención, para realizarse como detención, sugiere un complejo proceso de transformaciones. ¿Sinestesia? ¿Sincretismo? ¿Sinecismo? ¿Cómo podría llamársele al efecto de este trabajo lingüístico que nos propone una mirada que mira un mirar y que, al hacerlo, construye una imagen del tiempo?

5. Sobre una música de fondo

A lo largo de este estudio no he dejado de tener presente, como si se tratara de un efecto de reflexión o más bien de una música de fondo, un breve pasaje del filme de Martin Scorsese *La edad de la inocencia*,⁹ por lo que en ese pasaje hay de semejante, tanto como de diferente, a la canción de la malcasada. Es como si de alguna manera hubiera regresado a esa canción a través de este pasaje que, aunque constituye en sí mismo una pequeña historia, lo que domina en él es el análisis de un instante. El pasaje, dije, es breve, pero, evocándolo, lo que se evoca es la experiencia de la duración. Movilizado por un pedido que no puede desoir, demorado por sus sentimientos y la conflictiva situación en que se encuentra, un hombre —un malcasado— sale de una lujosa mansión en busca de una mujer que se ha alejado quizá por un motivo circunstancial, quizá para no verlo o, por el contrario, para que él vaya a su encuentro. Esa casa no es la de él ni la de ella, pero es familiar a ambos. El hombre cruza un cuidado jardín, luego un puente de madera. Insensiblemente, el avance de la escena va encontrando su *tempo* propio: el del *adagio*. La escena puede seguirse, también, como se sigue una música.

⁹ El filme cuyo título original es *The age of innocence*, es de 1993 y está basado en la novela de Edith Warton (Premio Pulitzer), novela que desconozco.

Mientras camina, un narrador —una voz de mujer— refiere que el hombre, quien no ha visto a la mujer durante un año y medio (desde que él celebrara su boda y se entregara con decisión al cumplimiento de sus deberes conyugales), se había acostumbrado a creer que el desinterés había reemplazado a la pasión, y oía hablar de ella como si se tratara de “alguien muerto hace mucho tiempo”. Pero ahora, refiere la voz, “el pasado volvía al presente como en unas cuevas de Toscana donde unos niños habían encendido paja y habían descubierto imágenes en la pared”. Una vez cruzado el puente, el hombre se detiene, la voz calla: es el momento en que él la ve, al extremo del muelle, desdibujada por la reverberación del sol en las aguas, de espaldas, mirando el mar: ella es también, y esencialmente, una malcasada¹⁰ y está ahí, inmóvil, casi flotando en la luz y a una distancia que parece fluir. La escena tiene la misma intensidad que la que propone la canción de la malcasada pero si en ésta los recursos del arte verbal exigían que todos los matices del mensaje quedaran concentrados en la voz enunciativa, en aquella los recursos del arte cinematográfico posibilitan, y en cierto modo obligan, a que el mensaje se distribuya sobre una sustancia expresiva polimórfica. Diríase que hemos pasado de una exhaustividad en la condensación a una exhaustividad en la expansión de la(s) sustancia(s) expresiva(s) y por lo tanto a un régimen analítico de los agentes de la comunicación.

Notoriamente, en esta otra escena tenemos a un narrador que avanza según su propio afán y a un observador¹¹ que sigue un

¹⁰ Aunque la historia de esta malcasada —tanto como la del malcasado— en cierto modo pueden ser relacionadas con la de la canción (víctima una de la coerción que ejercen los padres, y los otros de la que ejercen las familias distinguidas del Nueva York de 1870 que al cabo constituyen una sociedad patriarcal no demasiado diversa en el fondo), difícilmente podría decirse que quedan asimiladas al mismo tópico.

¹¹ Para una exposición sobre la función del observador como “testigo ocular”, su relación con el enunciador y otras funciones afines, puede consultarse: María Isabel Filinich, *Para una semiótica de la descripción*. Cuadernos de trabajo 37, Centro de Ciencias del Lenguaje, BUAP, 1999.

itinerario autónomo aunque convergente. Uno y otro —y en esto puede hallarse otra semejanza con la canción de la malcasada— se sitúan al mismo tiempo en un espacio exterior e interior. El observador —el ojo de la cámara— focaliza la escena desde diferentes perspectivas que se reducen básicamente a tres. Cuando él se detiene con la mirada fija y el rostro contraído, el ojo está emplazado frente al hombre, a escasa distancia, como para que se advierta la tensión de su cuerpo, su modo de respirar; enseguida el ojo se sitúa en otra posición, otra vez a escasa distancia del cuerpo del hombre pero ahora detrás y levemente hacia un costado, de modo que se puede ver lo que él ve: el espacio, el reverbero de la luz y el muelle a lo largo y hacia el final del muelle la figura casi irreal de la mujer, el agua, y un faro que se asienta sobre una entrada rocosa, paralela al muelle, y desde ahí se eleva y adelgaza, un faro pintado con ingenuas figuras romboidales donde el blanco se alterna con el negro, y el cielo naranja, encendido, curvado, y todavía una línea difusa donde el cielo se toca con el agua; luego un tercer movimiento y el ojo se ha acercado a la mujer a tal punto que ahora se ve sólo una parte del muelle, su cuerpo detenido contra el barandal, los brazos apoyados sobre la madera pero milagrosamente sin tocarla, y una porción de esa agua móvil y espejeante (¿dónde ha quedado el faro?), el cielo quieto y la línea, ahora casi nítida, que separa aquella luminosidad fluyente de la bóveda naranja; la mujer tiene un amplio sombrero, blanco, y un largo vestido, igualmente blanco, que se abre abajo sobre la madera del muelle, y está siempre a punto de cambiar de posición, de girar el cuerpo: ¿a qué mirada alude o representa esta tercera posición?; diríase que esa mirada es un efecto del deseo del hombre.

El ojo del observador —en este caso el ojo de la cámara— es un ojo que no ve sino que muestra, un ojo que *hace ver*. El ojo retorna a la primera posición, muestra ahora la mirada del hombre mientras la voz informa que él se ha dado una oportunidad, —aunque más bien podría pensarse que ha hecho una apuesta consigo mismo—: esperaré ahí mientras el velero se

acerca al faro (ahora el ojo está en otra posición y se ve el faro más allá del cuerpo de la mujer y un velero que avanza lentamente): si ella vuelve la cabeza antes de que el velero haya dejado atrás el faro, él iría a buscarla. El ojo va de una posición a otra, la voz se ha callado y en su lugar hay una música, el velero sigue avanzando, comienza a cruzar por detrás del faro, el hombre entrecierra los ojos, hace un esfuerzo por mirar-no mirar, el velero termina de cruzar el faro y la mujer no se ha movido, está ahí frente a las aguas; el hombre, entonces, se dispone a iniciar el regreso, la voz permanece callada pero los gestos del hombre nos informan que se ha concedido aún una oportunidad final —o se la ha concedido a su destino— porque antes de dar el primer paso vuelve la cabeza y mira hacia el muelle; la última escena —la última posición del ojo— muestra las espaldas del hombre que ha comenzado a alejarse con resignación y tal vez también con alivio.

Es innecesario decir que estas palabras no son sino una escueta indicación de todo lo que alcanza a percibirse visualmente en esta escena que, se ve bien, sólo trata de analizar el despliegue de un instante. Si el lenguaje verbal, contensivo, se mueve sobre el eje temporal, el lenguaje cinematográfico, expansivo, se mueve simultáneamente en varias dimensiones. El proceso de la enunciación, entonces, aparece expuesto en su complejidad, y otro tanto ocurre con el enunciado. La función del narrador la asume un sujeto autónomo, diferenciado del observador. Se trata de un narrador que, situado fuera de la historia, informa de hechos, de recuerdos y de sentimientos y por lo tanto, además de heterodiegético, es un narrador omnisciente; sin embargo la voz que interpreta esa función se muestra afectada por la tensión emocional del momento y elige una dicción demorada que crea una atmósfera de intimidad; la voz, a su modo, es también la de alguien que observa —pero *observar*, aquí, está usado en el sentido de *asistir* no de *visualizar*— compasivamente. Así, pues, en la narración habría que distinguir la *información* narrativa, de la *dicción* compasiva: una función cognoscitiva y otra pasio-

nal. La información es lo que trae el pasado al presente y la dicción es la que lo fija.

Pero vistas las cosas desde la perspectiva del observador se aprecia que este proceso es aun más móvil y complejo porque hay más de un agente que lo toman a su cargo y porque los ángulos de visión se desplazan, así como aumentan los objetos focalizados. Podemos hablar de un observador heterodiegético que, como en el caso de la voz del narrador, selecciona ángulos de visión que muestran su compromiso tanto con el deseo del espectador como con el deseo del personaje. Los cambios en la posición del ojo hacen que el espectador vea su propio deseo y vea también el deseo del hombre. El hombre es un observador observado en su tensa observación. Pero más que observar, el hombre activamente espera, se dispone para un sobrevenir ocasionado por una —deseada— tactualización de la mirada. La espera del hombre es una búsqueda del punto de inflexión: si su mirada tocara a la mujer, si la obligara a volverse, ocurriría una quiebra en el acontecer y ambos quedarían instalados en un tiempo querido y temido.

Pero la quiebra está ahí: acontecida, aconteciendo y a punto de acontecer. La escena muestra la profundidad, las distintas dimensiones de este instante cuya prolongación y cuya intensidad se debe a que en él se concentra la inminencia de un pasado que acaba de sobrevenir y de un futuro que ya ha sobrevenido pero cuya forma todavía permanece indefinida: ¿qué transformaciones ocurrirán en la vida del hombre si ella vuelve la cabeza?, ¿qué transformaciones ocurrirán si no lo hace? El curso de esa vida ha sido bruscamente desviado pero el signo de ese desvío sigue siendo un suspenso. Símbolo de un deseo enigmático, aquel cuerpo de mujer que el hombre mira, ingrátido y persistente, a punto de moverse para dar una señal pero detenido y de algún modo alejándose ante una masa espejeante que transcurre —como la escritura— de izquierda a derecha, es una representación pero sobre todo una epifanía del tiempo. Como la malcasada de la canción, el hombre —este malcasado— tiene

su mirada en el tiempo, pero a diferencia de aquélla, el mirar de éste no es un dejarse ir sino por el contrario una espera y una búsqueda: el foco de la mirada del hombre es un cuerpo, no las aguas, un cuerpo de mujer que está por decir algo y mientras tanto fluye como una música que es también la música de las aguas que pasan bajo sus ojos.

En cuanto a la mujer —a esta malcasada—, ¿es ella, además de objeto de una mirada, sujeto de un mirar? Toda la tensión de la escena se dirige a su cuerpo. El ojo del observador se concentra en la mirada —en el deseo— del hombre, y por ello selecciona diferentes posiciones para analizar su pasión; pero mientras más se concentra en su mirar más peso, más presencia, más pregnancia adquiere el objeto de su mirada. La tensión recorre un itinerario que va del ojo del observador a la mirada del hombre y de ésta al cuerpo de la mujer en el extremo del muelle. Liviano, irrealizándose, sobre ese cuerpo se deposita toda la energía emocional pues todo lo que ocurra, lo que puede ocurrir, ocurrirá *ahí*. ¿Es el cuerpo de una mujer que espera, que huye, que busca, que se ha entregado a una definitiva soledad? Curiosamente, la fuerza de ese cuerpo consiste en que no puede saberse lo que hará, lo que está por hacer, pues es una inminencia tanto como un enigma. La mujer es sujeto pero un sujeto ausente, una suerte de vacío en el que la tensión se detiene y se agazapa. Pensada como sujeto, muchas cosas puede suponerse que está viviendo esa mujer pero vista *ahí*, en ese muelle, sólo puede decirse que es una malcasada que *miraba la mar/cómo es ancha y larga*. Quizá la reverberación de la luz molesta sus ojos y la obliga a protegerse cerrándolos, quizá distraída en sus pensamientos ella no sabe lo que esos ojos miran, quizá por el contrario se ha concentrado en un punto en el que todo el tiempo vivido se concentra; la luz le da de frente pero la parte anterior de su cuerpo, la parte iluminada, es lo que no se ve; el hombre, el espectador, sólo tiene(n) acceso a esa otra parte semisombria, del todo silenciosa, donde el tiempo se borra. Insoportablemente presente, el cuerpo ofrece lo que hay en él de remoto,

la sustracción del sujeto. Esa sustracción que instala a la mujer en el modo suspensivo es lo que produce y sostiene la emergencia de un sujeto observador, sujeto de un hacer, de un ignorar, pero sobre todo sujeto apasionado para el cual ella permanece como *la malcasada [que]*