

Variaciones de la lentitud

Luisa Ruiz Moreno

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

José Omar Aca Cholula

Universidad Nacional Autónoma de México

Las reminiscencias de un yo, explica Susan Sontag,¹ son reminiscencias de un lugar y de cómo ese yo se coloca en tal lugar, de cómo se mueve en torno a ese eje.

La colocación del sujeto en el espacio, su forma de estar y de ser, de moverse, de devenir, implica un *tempo* que subordina el espacio-tiempo del sujeto en el mundo. Sabemos que el *tempo* es una subdimensión de la intensidad que regula la velocidad y esta última puede adquirir una importancia vital en la composición del sujeto ya que, en palabras de Valéry, citadas por Zilberberg, “esa velocidad trabaja todos nuestros pensamientos, se halla implicada en todos nuestros pensamientos —y no puede ser de otro modo”.² Pero aunque la afirmación es contundente, la articulación elemental del *tempo* no es considerada aquí como una oposición absoluta sino como un contraste graduable entre *rápido* y *lento*; relación de contrarios que implica las propiedades del *tempo*. Esto es, la *celeridad* (o rapidez) y la *lentitud* respec-

¹ Cfr. Susan Sontag, *Bajo el signo de Saturno*, México, Lasser Press, 1981.

² Claude Zilberberg, *Semiótica tensiva*, Perú, Universidad de Lima, 2006, p. 476.

tivamente. El sujeto modula, pues, sus acciones demorándolas o acelerándolas, estableciendo relaciones con la dimensión extensiva en la que el tiempo y el espacio encuentran sus definiciones.

Así, un *tempo rápido* abrevia una magnitud temporal y contrae una magnitud espacial, mientras que un *tempo* lento alarga la duración y dilata el espacio. Por lo tanto, un sujeto lento es aquel que alarga la duración ante sí y en ese despliegue de la duración el sujeto trata de extraer, dilatándolo, un espacio, un momento, una discontinuidad del flujo continuo de la vida.

Pero no sólo el *tempo* regula la acción del sujeto, también regula el accionar de los objetos en relación con el sujeto mismo y su temporalidad, es decir, la prueba ordinaria del tiempo no sólo depende de alguna memoria interior o subjetiva sino que está determinada por la relación del sujeto con los objetos y lugares. Cada sujeto se impregna de la edad de los objetos con los que instaura un vínculo y siente su propio envejecimiento al mismo tiempo que el de aquéllos. La relación del yo con el otro, asimismo, está mediada por los objetos. Un sujeto se siente contemporáneo de otro sujeto si comparten el mismo mundo objetual y, allí, el *tempo* hace su obra.

Sirvan estas consideraciones sobre el *tempo* para centrarnos sólo en una de sus propiedades: la lentitud, tema de las presentes reflexiones.

Si nos hemos visto convocados a pensar la lentitud, no fuera de su dependencia con la rapidez pero sí protagonizando un nudo problemático de su entera pertenencia, es por haber privilegiado observar lo que favorece la división, la segmentación y la progresividad; en suma, los avatares del proceso, su gravedad, su costo de poco brillo frente a las admiradas transformaciones que ocurren prescindiendo de los procesos o bien haciéndolos a saltos o reduciéndolos al mínimo exponente.

La lentitud, como todas las entidades semióticas, es relativa, y, por ser impulsora de los procesos, lo es por excelencia; pero su valor y su valoración cambian de manera incesante en relación al sujeto que la conlleva o que la detecta en otro. El valor y la valo-

ración de la lentitud también fluctúan según los distintos puntos de vista desde los cuales se la somete a consideración. Además, quien entraña la lentitud como un rasgo constitutivo es calificado de lento siempre en comparación con otro que no lo es o que lo es menos o lo es más, mientras que, por otro lado, la catalogación de rápido —en tanto entraña una denegación de la progresividad— no parece necesitar de muchos parangones.

En consecuencia, la *lentitud* no sólo es un término comparativo con su opuesto, la *rapidez*, sino que también está constreñido a ser cotejado en su propio campo semántico donde patrones y medidas se multiplican y cambian constantemente. De modo que el valor de la lentitud asignado por un sujeto a otro puede vivirse por este último como una insuficiencia o como una suficiencia.

La lentitud es considerada como una *insuficiencia* cuando el sujeto, por ejemplo, es incapaz de responder o responde tardíamente a una interrupción abrupta de los acontecimientos, es decir, cuando hay una quiebra en la línea de lo esperable. Esto es, cuando en lo que está sucediendo, en el devenir, en lugar de hacerse presente un advenimiento normal y tranquilo de las cosas que van llegando o que están en el porvenir, se produce un golpe repentino, un sobrevenir de lo inesperado, frente al cual, el sujeto, en lugar de actuar, padece. Aquí la lentitud se vive como una falta, no sólo de rapidez, sino de vivacidad, y, de ahí en más, de potencia intelectual.

Por el contrario la lentitud, como valor de *suficiencia*, intensifica un espacio y un tiempo para favorecer la vivencia retenida de un acontecimiento, la apertura de la memoria, la absorción de un saber o la expansión del conocimiento; todo lo cual hace de los sujetos o los objetos que la poseen, actantes plenos de competencia para actuar en el mundo y transformarlo. En este caso, es la rapidez la que se considera como falta de lentitud, de serenidad y ponderación en lo que acontece.

Como se puede ver, estos dos valores, *lentitud* y *rapidez* (o celeridad) pueden ser valorados de manera reversible y ser portadores indistintamente del estigma axiológico de positivo

o negativo, según los distintos discursos donde aparecen y las distintas circunstancias en las que se sitúan.

Por nuestra parte, aunque estudiosos de la lentitud, no haremos de ésta ninguna apología, ni tomaremos partido por la instauración de su reinado totalitario en las prácticas significantes, pues estamos ciertos de que una *lentitud* y una *rapidez* paroxística implican la detención absoluta de movimiento: la muerte misma. El sujeto melancólico, valga por caso, lentificado por sus pasiones del alma, se ve impedido para cualquier acción. Su estado de melancolía excesiva lo sume en el total estatismo, el cual sería un espejo de su propia muerte. Pero el sujeto rápido, elogiado por Marinetti en su *Manifiesto futurista*, se encuentra, de manera irremediable, al igual que el lento, si no con la muerte con su veraz representación. Porque la velocidad absoluta a la que canta Marinetti es, al fin y al cabo, la no-velocidad, como explica Ramón Xirau: “es el reino de lo estático y el deseo de Marinetti, bien lo sabe en algunos de sus poemas amargos, es imposible”³.

Centraremos nuestro interés en la relatividad existencial que se insta en las diferentes formas de vivir, padecer o constituir la lentitud. En ese sentido se entenderán los distintos ejemplos que iremos analizando, siempre con el fin de detectar algunos de los variados tipos que representan la lentitud como un valor semiótico. Los cuales, según se desprende de las reflexiones anteriores, enlazan necesariamente la problemática de la lentitud con la del sujeto. Entonces, lo que queremos aprehender es la lentitud en la estructura del sujeto, dicho de otra manera: la condición del sujeto lento.

Ahora bien, el diccionario define como lenta a “la persona o cosa (pero a esta última nosotros no la tenemos por ahora en la mira) que emplea más tiempo del normal o esperable en una acción, que se mueve con poca velocidad, que tarda en reaccionar o comprender”. Esta definición, coincidentemente con la del

³ Ramón Xirau, *El tiempo vivido. Acerca de “estar”*, México, Siglo XXI, 1993, p. 61.

sentido común, implica una axiología aplicada a la lentitud y, además, asocia a esta última no sólo con el *tempo* sino también con el tiempo y la inteligibilidad. En efecto, se habla aquí del sujeto lento desde una posición que lo subestima. Sin embargo, en nuestros discursos de uso, incluso en los convencionales, no siempre se desprecia la lentitud sino que, en algunas ocasiones de retardamiento voluntario, se la desea con gran empeño. El retardamiento en la acción ejercida por el sujeto, o sea, por aquel que se otorga un tiempo para sí manipulando el *tempo*, instaura, en palabras de Zilberberg, una *cronopoesis*.⁴ Explorar esta última es nuestro mayor interés, pero no únicamente por considerarla un modo de resistencia actancial que le permite al sujeto lento hacerse un lugar, como el de cualquier otro, en el escenario del mundo. La cuestión sería preguntarse si la lentitud que nutre la *cronopoesis* no responde acaso a un imperativo más de fondo al que sirve de manifestante.

La tesaurización del mundo percibido

Pareciera que el sujeto lento intenta, en su proceso de atenuación y aminoración de la celeridad, no olvidar. Milan Kundera, en su novela *La lentitud*, explica:

Hay un vínculo secreto entre la lentitud y la memoria, entre la velocidad y el olvido. Evoquemos una situación de lo más trivial: un hombre camina por la calle. De pronto, quiere recordar algo, pero el recuerdo se le escapa. En ese momento, mecánicamente, afloja el paso. Por el contrario, alguien que intenta olvidar un incidente penoso que acaba de ocurrirle acelera el paso sin darse cuenta, como si quisiera alejarse rápido de lo que, en el tiempo, se encuentra aún demasiado cercano a él.⁵

Esta imagen del hombre que desacelera el paso para dinamizar su inteligibilidad nos recuerda a otras: la del *flâneur* de

⁴ Claude Zilberberg, *Ensayos sobre semiótica tensiva*, Perú, FCE/Universidad de Lima, 2000, p. 49.

⁵ Milan Kundera, *La lentitud*, México, Tusquets, 1995, pp. 47-48.

Baudelaire y la del pasador de tiempo de Benjamin. Tanto en una como en otra, sus protagonistas se abren al tiempo sin tratar de dominarlo, ellos están disponibles para hacerse pasar de un tiempo a otro dejándose solicitar por las huellas del pasado en la ciudad, huellas escritas en los libros, ya sea para retener o desprenderse de ese *tempo* del acontecimiento, de la vivencia.

De la cita anterior de Kundera, abonada por los otros ejemplos, podría extraerse una matemática existencial: “el grado de lentitud es directamente proporcional a la intensidad de la memoria; el grado de velocidad es directamente proporcional a la intensidad del olvido”.⁶ Y he aquí que la lentitud como correlato de la memoria también está manifiesta en *Los lentos tranvías*, libro en el que Noé Jitrik hace presente su infancia. Este texto de recuerdos nos otorga un buen ejemplo de *cronopoiesis* donde interviene la lentitud. Acaso la labor de la memoria, de la acción de escribir la propia vida, es decir, de la lectura de uno mismo al revés, como la llamaba Benjamin,⁷ ¿no es una manera de anular el tiempo para crear otro mediante “un tipo particular de investigación de la que se puede extraer otra vibración, otra capacidad, otra fuerza”?⁸

Para el relator que recuerda, la experiencia de transportarse por la ciudad en los tranvías y su lenta marcha favorece la visibilidad cognoscitiva:

Me sentaba junto a una ventanilla y, después del primer campanillazo y los chirridos del arranque, empezaba la devoración de imágenes urbanas que trataba de fijar o retener con sistema para sentir conscientemente la ganancia que estaba haciendo y que consistía, tan sólo, en una incorporación de nombres, una verdadera tesaurización que me otorgaba tan sólo la posibilidad de decir con orgullo “conozco esa calle” o, en el sentido inverso, de obtener un juicio aprobatorio, “él conoce muchas calles” lo que no era trivial

⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁷ Cfr. Susan Sontag, *op. cit.* p. 114.

⁸ Noé Jitrik, *Los lentos tranvías*, México, Joaquín Mortiz, 1988.

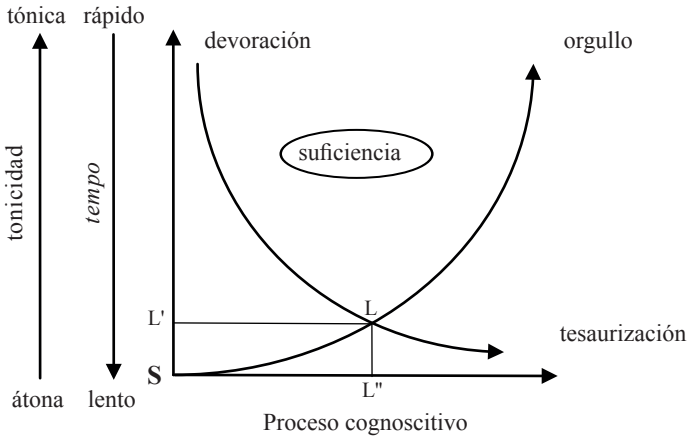
tratándose de una ciudad cuya mitología debía existir y de la cual yo deseaba ardorosamente apropiarme.⁹

El tipo de movimiento inherente al tranvía le da un peso específico a la relación sujeto-mundo, “aunque la lividez del amanecer podía ser la misma, algo de diferente se interponía al mirarla desde las ventanillas y escuchando los chirridos de acero”, y le otorga al vehículo un papel de mediador en dicha relación en tanto es un espacio mirador o captador de imágenes a la vez que transporte hacia lugares indeterminados. El mismo relator se refiere a que el recurso a “los lentos tranvías” como un medio de traslación le permitía tardarse en la ciudad “[...] y luego me demoraba en las calles luminosas...” De manera que la demora o el demorarse, que serían rasgos constitutivos de la lentitud —o bien sus sinónimos o sus consecuencias inmediatas— aparecen como un rédito favorable para el devorador de imágenes. Entonces, podemos decir que la lentitud, preferida por ser soporte móvil de la realidad de las cosas, “nimiedades, quizás, o fantasías, porque en realidad volvíamos a casa en lentos tranvías y no en literarios coches”, deseada incluso por el sujeto, favorece a la memoria ya que ésta aparece descrita en los párrafos anteriores según tres procesos cognoscitivos que la constituyen: captura, incorporación y retención.

En efecto, es aquí el sujeto del relato quien retarda la acción, es él quien elige la forma de sus movimientos, de sus medios de locomoción y la forma de sentir la duración en el espacio y en el tiempo que estos le proporcionan: “trataba de fijar o retener con sistema para sentir conscientemente la ganancia que estaba haciendo”. Y es también el sujeto relator de las memorias el que está evaluando aquella lentitud figurada en los tranvías, la cual aparece en su discurso como un componente de su propia formación. El esquema tensivo que proponemos aquí abajo nos permite visualizar cómo, en este caso, la lentitud se erige en un

⁹ *Ibid.*, p. 63.

valor de suficiencia gracias a dos movimientos que ocurren en la estructura del sujeto, de allí que este último esté colocado en el vértice que conforman los ejes.



El primer movimiento genera la lentitud (*L*) como valor semiótico al proyectar la propiedad del *tempo* lento —la cual constituye una *valencia* de escasa intensidad (*L'*)— sobre la dimensión horizontal en la que tendrá lugar la *valencia* extensiva (*L''*). Vemos que el punto de intersección, entre *L'* y *L''*, que da definición a *L*, se concreta gracias al vector que desciende de la admiración —provocada por las imágenes urbanas— a la percepción de estas últimas mediante la labor inteligible de “fijar y retener con sistema”. Al arrobamiento que produce en el sujeto la experiencia urbana le corresponde un *tempo* rápido, propio de una captura intensiva que el discurso expresa como “devoración”, es decir, tragar con ansia y apresuradamente. En este caso, es consagrar una atención ávida a la incorporación de imágenes, y, al mismo tiempo, apremiar la satisfacción del deseo de conocimiento y apropiación de la mitología de la gran ciudad. Mien-

tras que la percepción de tales imágenes se realiza en un *tempo* lento porque esta actividad intelectual se va dando gracias al desplazamiento de los tranvías. La lentitud tiene escasos grados en el eje de la intensidad, pero, en el de la extensidad, da lugar a una gran expansión ocasionada por el número creciente de las calles y sus nombres que el sujeto va conociendo. Esto sería en definitiva lo que el relator llama “tesaurización”. “La verdadera tesaurización”, como aparece enunciado, es una cantidad, una medida del conocimiento que el sujeto tiene atesorado, capacidad sobre la que se apoyará seguidamente su sentido de suficiencia. La repetición de “tan sólo” indica ese poco extremadamente potencial, y aquí, donde toma forma el valor de la lentitud comienza, a la vez, el segundo movimiento: el que traza el vector ascendente sobre el espacio tensivo.

El punto de confluencia (L) entre las dos *valencias* da como resultado un primer escalón hacia el sentido de suficiencia otorgado por la lentitud, “la posibilidad de decir”. Y la certeza de poseer esa facultad connota otra subdimensión de la intensidad, la que regula los acentos del afecto. Nos referimos, pues, a la *tonicidad* que, como vemos en el desglose que hemos realizado del eje vertical, marcha a contracorriente del *tempo*. Éste desciende de *rápido* a *lento* cuando la *devoración* declina hacia la *tesaurización*, y, por el contrario, la acentuación remonta de *átona* a *tónica* cuando la *percepción* hace repuntar la emoción y la eleva a *felicidad*. En efecto, gracias al aumento de *tonicidad* provocado por el sentimiento de suficiencia, emerge la resonancia: “decir con orgullo”, lo cual se potencia en la satisfacción o felicidad —hacia donde apunta el vector ascendente— de “obtener un juicio aprobatorio”. Y, como sabemos, en semiótica estándar la sanción concluye un esquema narrativo y otorga confirmación al recorrido del sujeto. Por lo tanto, el valor *suficiencia* deseado y obtenido por el sujeto redobla tónicamente el valor de la lentitud que lo ha hecho posible.

Pero ese deseo y esa elección del sujeto del relato por la lentitud que lo hace sentir suficiente, contrastan, sin embargo, con

otro recuerdo por parte del relator que ve la lentitud como un valor de *insuficiencia*. Esta última, como lo veremos a continuación, viene dada por vía de la *ineficacia* que es no tener poder de acción. Así, el sujeto memorioso refiere:

[...] me arrojaron una piedra que me pegó en la pierna; la vi venir y no la pude evitar y, acaso por esta lentitud, me sentí terriblemente enojado y conturbado, me condolí de mí mismo pero, de inmediato, me pareció que pagaba un tributo al amor de mi padre, que lo estaba acompañando con mi sangre misma y lo protegía contra las agresiones de una vida que siempre se le había escurrido entre los dedos y que en ese momento ya se le estaba negando francamente.¹⁰

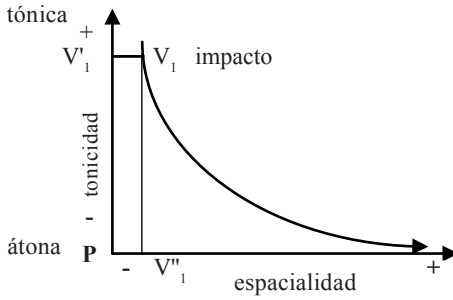
Ahora la lentitud es considerada un valor negativo en tanto no impulsa la promoción del sujeto, sino, por el contrario, ayuda a que la piedra logre alcanzarlo —así como, evidentemente, colabora con el anti-sujeto que lanzó el proyectil. Veamos, entonces, la situación desde el proyectil exitoso. Claro está que este último alcanza su blanco porque es veloz, mientras que el sujeto afectado es lento con respecto a aquél, pero ¿en qué consiste la *rapidez* de la piedra exitosa?

He aquí que un diagrama compuesto por una tríada de esquemas nos permite ensayar una respuesta. Los esquemas representan sólo tres relaciones entre las sub-dimensiones, las cuales definen, como sabemos, a las dos dimensiones tensivas: la intensidad (D_i) y la extensidad (D_e).

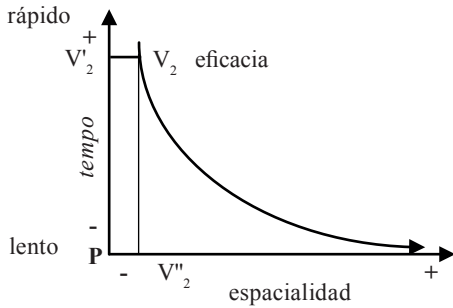
<i>dimensiones</i> →	intensidad D_i ↓		extensidad D_e ↓	
<i>sub-dimensiones</i> →	<i>tempo</i> ↓ d_1	tonicidad ↓ d_2	temporalidad ↓ d_3	espacialidad ↓ d_4

¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

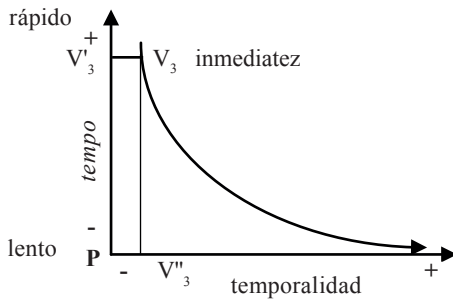
Según nuestro análisis, tenemos una aplicación de la tonicidad en alto grado sobre la espacialidad ($d_2 \rightarrow d_4$); una aplicación del *tempo rápido* sobre la espacialidad ($d_1 \rightarrow d_4$) y una aplicación del *tempo rápido* sobre la temporalidad ($d_1 \rightarrow d_3$).



Concentración del espacio = Fuerza



Contracción del espacio = Poder

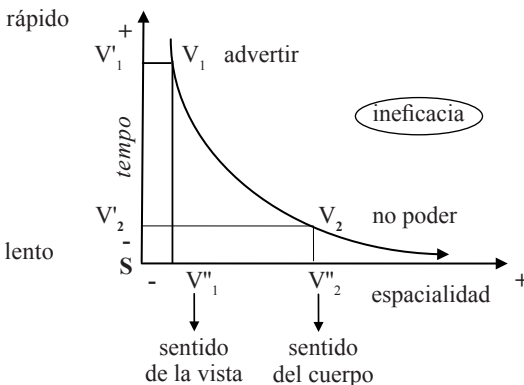


Abreviación de la duración = Presteza

La primera correlación, gracias a la fuerza que resulta de una gran concentración del espacio, constituye el impacto; la segunda correlación, por efecto del poder de acción que otorga la contracción del espacio, constituye la eficacia; y la tercera correlación, mediante la presteza que resulta de la abreviación del tiempo, constituye la inmediatez. Así, *impacto*, *eficacia* e *inmediatez*, son los tres valores fundamentales sobre los que descansa la *rapidez* positiva del proyectil que hiera al sujeto lento.

Ahora bien, una vez visualizada la *rapidez* de la piedra volvemos a la estructura subjetiva con el fin de aprehender la forma de la *lentitud* evaluada como una *insuficiencia*. Esta última puede dilucidarse a partir de la *eficacia* del proyectil que pone en evidencia la *ineficacia* del sujeto.

El siguiente esquema nos hace comprender cómo el sujeto genera el valor de la *ineficacia* que lo mortifica, puesto que éste proviene a su vez de dos valores que, muy lejos de sumarse entre sí, se contrarrestan, pues el uno mengua la potencialidad del otro. Y esto tiene lugar porque el *tempo rápido* del advertir —o sea del “ver venir” la piedra—, que tiene un correlato muy escaso en la espacialidad del cuerpo —es decir, en el sentido de la vista— presenta una diferencia demasiado grande con respecto al *tempo lento* del “no poder evitar” cuyo correlato extenso ocupa una larga espacialidad: el sentido del cuerpo. Hablamos del cuerpo soma, valga la aclaración.



En efecto, la *ineficacia*, que es no poder obrar en pro de la obtención de un objetivo, implica necesariamente una impotencia más profunda y más compleja, la cual siempre se vive como inherente. Y la impotencia arroja una sospecha de falta de competencia, en el entendido de ausencia de aquello que otorga la posibilidad de *hacer* e incluso de *ser*. Y he ahí que la *ineficacia* enlaza a la *insuficiencia*, puesto que el sujeto se siente falto de *ser*, no suficientemente dotado de las condiciones que hacen posible su *ser* y su buen desempeño en el mundo. Es decir, habría, además, otro valor negativo que se suma en la configuración del sujeto lento: la *ineficiencia*. Esto se corrobora en la autocompasión del sujeto —“me condolí de mí mismo”— que se descubre carente y que tiene que crear una compensación para eso que falta: el tributo al amor del padre, más el acompañamiento y la protección, dádivas que no dejan de convertirse en una entrega al amor por el padre.

Hechas estas consideraciones y volviendo sobre el texto analizado, cabe aquí la pregunta: ¿siendo la *ineficacia* un eslabón entre la *lentitud* y la *insuficiencia*, habrá un fondo común entre la *lentitud* como *insuficiencia* y la *lentitud* como *suficiencia*? y aún cabe la siguiente: ¿es que hay algo que vincula la significación de la *lentitud* que provoca frustración, enfado, alteración, con la otra que significa la plenitud del sujeto?

El paso audaz de la tortuga

Hemos visto en el punto anterior que el cruce o choque del *tempo* de un sujeto y el *tempo* de un objeto producen sincronías o asincronías. Zilberberg se pregunta al respecto: “¿Qué pasa cuando la oposición paradigmática elemental [*rápido vs. lento*] se proyecta sobre el eje sintagmático? En una palabra ¿qué sucede cuando una oposición virtual da lugar a un contraste efectivo? ¿Cuándo magnitudes movidas por velocidades distintas, y por tanto desiguales, entran en relación unas con otras?”¹¹ Y noso-

¹¹ Claude Zilberberg, *Semiótica tensiva*, op. cit., p. 116.

tros, habiéndonos hecho cargo de esas preguntas creemos haber contribuido, al menos en parte, a una posible respuesta.

Pero retomemos al *flâneur*, caro a Baudelaire, paseante observador de las calles de París en el siglo XIX que trata de sincronizarse, al mismo tiempo, con el paso acelerado de la multitud, viéndose sin embargo rebasado por ella. El devenir contemplativo y lento del *flâneur* contrasta con el tránsito febril y apresurado del gentío de la ciudad. Baudelaire percibió el origen de la falta de espacio en las ciudades modernas para el *flâneur* o el trotacalles:

Hacia 1840 fue durante cierto tiempo de buen tono conducir tortugas con una correa en las galerías. El *flâneur* se complacía en adecuarse al ritmo de las tortugas. Si hubiese sido por él, el progreso hubiera debido andar a un ritmo similar.¹²

Así, el choque entre el progreso de la ciudad y el sujeto contemplativo es vivido por éste como una experiencia cronométrica que produce un desencuentro y un asincronismo. La multitud de la ciudad le sobreviene como una especie de avalancha que lo impresiona y le impide que su *tempo* de adecuación a la prisa de la multitud sea inmediato. De tal manera que el sujeto tendrá que ajustar su velocidad lenta a la rapidez del progreso si no quiere vivir en el rezago y en la obsolescencia.

Pensar la *lentitud* del *flâneur* al paso de las tortugas nos induce a reflexionar en torno al movimiento, entidad que guarda estrechas relaciones con nuestra problemática y que no hemos mencionado todavía. A ese respecto, la aporía de Aquiles y la tortuga, de Zenón de Elea, alimentó por mucho tiempo el imaginario sobre la imposibilidad del movimiento que implicaba el sentido ilusorio del paso del tiempo. La ventaja que Aquiles, pies ligeros, le da a la tortuga en la eterna carrera, será imposible de alcanzar por más rápido que se mueva Aquiles o por muy lento

¹² Walter Benjamin, *Illuminaciones IV*, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, Madrid, Taurus, 1998, p. 49.

que vaya la tortuga, porque antes de llegar al punto donde se encuentra la tortuga, Aquiles tendrá que recorrer una distancia infinita. Las refutaciones posteriores a la formulación de la aporía no se hicieron esperar acusándola de sofisma.

Para Aristóteles,¹³ la realidad del movimiento es inherente al tiempo porque no hay tiempo sin movimiento ni cambio, y sólo percibimos el tiempo al percibir el movimiento. En ese sentido, la *lentitud*, o en el caso contrario, la *rapidez*, no sólo rige la temporalidad y la espacialidad sino que lo hace mediante los cambios o desplazamientos, los cuales se darían tanto en la intensidad, impulsados por la *foria*, o en la extensidad, sostenidos por la carga semántica.

Las variantes de la aporía de Zenón, la cual implica siempre *tempo*, tiempo, espacio y movimiento, son las fábulas populares de la liebre y la tortuga con su correspondiente moraleja que axiologiza la lentitud de la tortuga como elogiada y la rapidez de la liebre como displicente. La tradición literaria es muy amplia en cuanto a la referencia, reminiscencia o mantenimiento vivo de la clásica competición —pensemos en Esopo o La Fontaine, sólo para nombrar figuras paradigmáticas— y, en un tiempo más cercano al nuestro, autores como Jorge Luis Borges¹⁴ y Augusto Monterroso,¹⁵ han arrojado sobre dicha aporía una mirada estética que no deja de aspectualizarla.

Finalmente, toda esta literatura, entre filosófica, literaria y ensayística, ha ido creando a la tortuga como el símbolo incontable de la lentitud en nuestra cultura. Pero no siempre la imagen de la tortuga se ve como loable y mucho menos en tiempos donde la rapidez y la eficacia son omnipresentes. Es decir, sea con signo positivo o negativo, sea en comparación con algún Aquiles y sus sustitutos, sea en concurrencia con otros valores, la lentitud, fuera de discusión, es inherente a la tortuga.

¹³ Cfr. Aristóteles, *Física*, Libro IV, Biblioteca Clásica, Madrid, Gredos, 1995.

¹⁴ Cfr. Jorge Luis Borges, *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1999.

¹⁵ Cfr. Augusto Monterroso, *La oveja negra y demás fábulas*, México, Era, 2001.

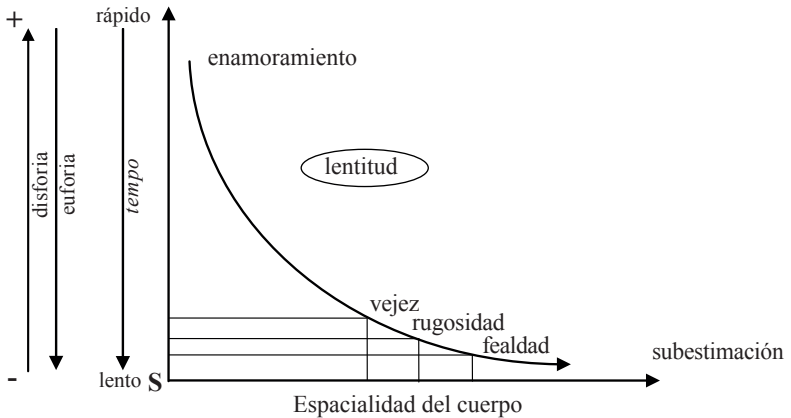
Del acervo cultural contemporáneo hemos escogido una canción, *Manuelita la tortuga* de María Elena Walsh,¹⁶ que, como toda composición de ese género es un conjunto significativo que integra escritura, música e interpretación —adquiriendo aquí un rasgo especial pues pertenece a la llamada literatura infantil. Por nuestra parte y para los fines de este trabajo, retendremos sólo la letra. Hemos traído a estas páginas dicha canción por haber encontrado allí a la mítica tortuga invariablemente portadora de la lentitud y con pies, típicamente, no ligeros, salvo que, según la letra, estos pies andan con paso audaz. Dicha particularidad de la tortuga Manuelita introduce un aspecto en la significación de la lentitud que la confirma, primero, en su valor y, luego, le otorga un cambio de sentido haciéndola ingresar a otra lógica.

En efecto, el paso audaz de Manuelita le ofrece a la lentitud un valor equivalente, la audacia, que pertenece a otro orden de cosas y con el que la lentitud puede ser trocada. Ciertamente, la lentitud, además de obtener su valor gracias a las relaciones con la rapidez bajo la rección del *tempo*, vale, en este texto, lo que la audacia, la cual está regida por la tonicidad y pertenecería más bien a un universo ético donde la competición quedaría desactivada. De allí que, en esta perspectiva donde no hay nadie a quien ganarle la carrera, la figura de Aquiles no tiene ya lugar y, en cambio, en la canción de María Elena Walsh, su puesto de par oponente lo ocupa un *tortugo*, con quien la tortuga puede establecer una relación en el mismo rango.

Veamos ahora cómo se constituye la *audacia* como valor con relación a la *lentitud*. Antes que nada, digamos que en el discurso de referencia *lentitud* y *audacia* surgen al unísono y como un todo de significación, pero nosotros no podemos ir sino por partes. De tal modo que nuestro próximo diagrama estará integrado por dos esquemas tensivos en consonancia y siempre organizados desde la perspectiva del sujeto: Manuelita, en la ocasión.

¹⁶ Véase Anexo 1. Pero queremos decir, además, que mientras trabajábamos sobre esta canción su autora falleció. Que se sume este análisis al merecido homenaje que recibió María Elena Walsh en Buenos Aires.

El primer esquema, dedicado a la lentitud, es descendente y va de la *emoción* a la *estimación*. La primera, es la emoción por enamoramiento, y, esta última, que incluye la valoración, el aprecio y el afecto, termina siendo una subestimación, en tanto la tasación del sujeto es negativa: vieja, arrugada y fea. Los dos últimos valores están dados en el contexto por: “se volvió a arrugar” y “me podrán embellecer”. Y mientras la emoción —enamoramiento *del otro*— es exteroceptiva, la subestimación —falta de estima *del sí mismo*— es interoceptiva, la cual, entonces, es una autosubestimación.



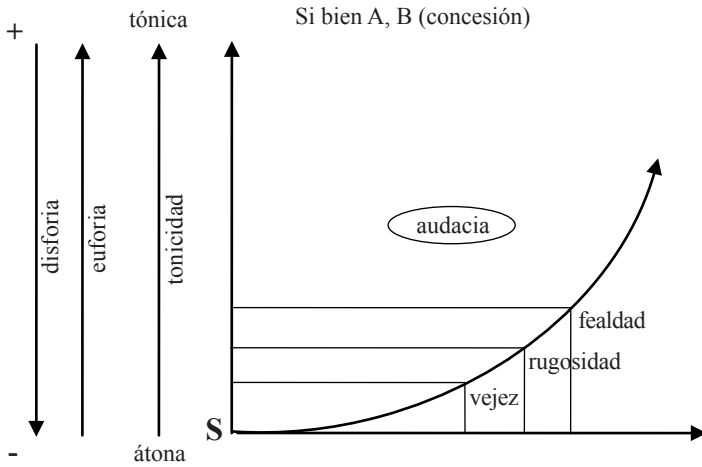
Análisis de los atributos: Si A, entonces B (implicación)

En efecto, el enamoramiento, impulsado por una euforia alta, presenta aquí el carácter de una emoción —por lo repentino, “Manuelita una vez se enamoró”, y rápido, “de un tortugo que pasó”— la cual deviene después en una pasión más bien átona, lenta y durativa, aunque no por ello menos tonificante como se apreciará en el segundo esquema. Por lo pronto, en el espacio tensivo precedente vemos la *lentitud* definida por las valencias intensivas del *tempo* cada vez menos vivas y por las valencias extensivas, inversamente proporcionales, cada vez más en au-

mento hacia la subestimación. Ocurre que la intensidad de la emoción disminuye casi en el acto en que ésta sobreviene, porque Manuelita pasa inmediatamente al análisis de los atributos que la caracterizan —todos concernidos por la *lentitud*— y las consecuencias que de allí emanan. Tal pasaje de la intensidad sensible al estudio de la situación, Manuelita lo realiza casi sin haberse visto en algún momento perdidamente enamorada, apasionada, es decir, sin haber declinado en su calidad de sujeto.

Efectivamente, la pregunta es *qué hacer* cuando el examen arroja un resultado disfórico. Vemos que en el eje de la intensidad la disforia es alta mientras que la euforia es baja y que tal resultado tiene como efecto la falta de reciprocidad amorosa por parte del otro. Pero la tortuga asume de manera más personal y protagónica el problema de la acción (“¿qué podré *yo* hacer?”) compelida por el siguiente razonamiento: *si A entonces B*, dado que soy vieja no me va a querer. Vieja, que implica arrugada y fea, es el presupuesto lógico de “no me va a querer”.

Y esto nos lleva al segundo esquema, en el cual la *audacia* se conforma como el valor equivalente de la *lentitud*. Al observarlo, advertimos de inmediato el cambio en la dirección del vector ya que éste asciende e indica relaciones conversas. Ahora los subvalores, *vejez*, *rugosidad* y *fealdad* han repuntado, pues, en cuanto a su valencia extensiva, éstos no provienen de un examen que el sujeto haya hecho de sus atributos considerándolos dados de por sí y para siempre en la espacialidad del cuerpo, sino que tales subvalores emergen de un análisis de las condiciones de posibilidad. Esto es: tomar en cuenta aquello que se tiene en el acervo subjetivo como quien hace un inventario para realizar acciones futuras, lo cual significa una diferencia sustancial con respecto al análisis precedente. El cambio de perspectiva, en cuanto a considerar los mismos valores como datos a tomarlos como condiciones, se debe a un giro del sentido que va de una visión positivista a una visión fenomenológica y constructivista.



Análisis de las condiciones de posibilidad

Como se constata visualmente aquí arriba, el diagrama va conformando a la *audacia* desde el abandono de un procedimiento lógico por implicación —aunque no un borramiento— al ejercicio de otro procedimiento realizado por concesión: *si bien A, B*. Claro está, el primer análisis, el de los atributos, ya fue hecho y cuenta; se sabe que su resultado es disfórico, puesto que sus presupuestos son igualmente disfóricos.

A dichos presupuestos, el segundo análisis les otorga en gracia su valor y los da por habido, y, a partir de ahí, el sujeto afirma o postula otra cosa diferente, algo que no es una consecuencia de lo anterior y que quizás sea consecuencia de otros presupuestos o sirva de presupuesto para otras implicaciones o presuposiciones: “si bien, vieja, arrugada y fea, en Europa y con paciencia me podrán embellecer”.

Así, el sujeto encuentra una respuesta al *qué hacer* frente al resultado poco halagüeño del primer análisis; se libera de los malos presupuestos porque ahora aquéllos, aunque sumándose unos con otros (más de más) son sólo constataciones de lo que se tiene. En este segundo análisis, cuya representación vemos en

el último esquema, es la subdimensión de la *tonicidad* la que se aplica sobre la espacialidad del cuerpo. Esto le da al sujeto poder de acción —que es un poder tónico puesto que proviene de la fuerza— y por ello Manuelita *hace*, la disforia desciende y la euforia asciende. Por cierto, Manuelita va a Europa y se *hace embellecer*, luego vuelve. El estribillo dice que Manuelita siempre va a alguna parte, no obstante incierta: “Manuelita, dónde vas”, con dos condiciones, una adversativa por el peso: “con tu traje de malaquita” y la otra compensatoria: “y tu paso tan audaz”.

Pero, dado este sistema, ¿en qué consiste el valor de la *audacia* que la hace equivalente a la *lentitud*? En primer lugar, en haber desafiado a la *lentitud* como competencia por parte del sujeto que crea y controla sus *valencias*, pues no olvidemos que en el caso simbólico de la tortuga la *lentitud* es su competencia, su posibilidad de ser y de vivir en el mundo; en segundo lugar, en haber considerado a la *lentitud* un presupuesto pasivo, desactivado y sin implicaciones lógicas. Este atrevimiento hace declinar a la *lentitud* como valor único y absoluto de la tortuga, pues esta canción postula que puede ser relativo a otros, como, precisamente, a la *audacia*, a la osadía, a la perseverancia, etc.

Ahora bien, después de la fórmula concesiva “Si bien vieja, arrugada y fea, en Europa y con paciencia me podrán embellecer”, aparecen en la canción sucesivas concesiones en resonancia, pero todas ellas ya no están enunciadas por Manuelita sino por el relator. Es éste quien habla del sujeto que lleva a cabo los acontecimientos y según dice vemos que al fin logra terminar su recorrido narrativo, que obtiene su objeto de deseo, y dado que se conjunta con ese valor de base, pasa de un estado de disjunción a otro de conjunción.

Efectivamente, el relator informa que el paciente proceso de embellecimiento del actor del relato se llevó a cabo en la ciudad de París. Sin embargo, todo fue inútil porque Manuelita volvió vieja y arrugada tal como se fue, lo cual indica que la tortuga no ha perdido su condición y que la *lentitud* permanece en ella y vuelve a actuar. Así, la *lentitud* asociada a una espacialidad

extensa, el mar, y aplicada sobre la temporalidad, los años, alarga la duración del regreso (“tantos años tardó”). De allí que todas las acciones realizadas se diluyen en la extensidad.

Pero el relator enuncia nuevas concesiones: si bien vieja, la tortuga regresó a buscar a su tortugo; si bien la tortuga demoró tanto, el *tortugo* la espera y en el mismo lugar desde donde ella partió. Si bien todo lo hecho fue inútil, se hizo, y se hizo con empeño y audacia; si bien todo quedó igual, hay un cambio; si bien tanta tardanza, hay espera.

El análisis de este texto muestra que la lentitud, sin perder ni un gramo de su peso específico ni del grave riesgo de la pérdida que ocasionan sus efectos, es susceptible de soportar todo un régimen de concesiones cuando se la evalúa desde un punto de vista particular. Esto quiere decir que tal perspectiva no pone a competir la lentitud con la rapidez en una oposición absoluta donde el brillo de las propiedades, de una o de la otra, opaque, en lo fortuito del caso, a la menos tónica. En esa medianía de los simples contrarios, la lógica de la concesión puede actuar y, oponerle, a la *lentitud*, valores equivalentes que la confirmen en su significación.

La retención del proceso

Nos dice Zilberberg: “El *tempo* no regula solamente el ritmo: regula también la duración, o más exactamente, el valor de la duración, y por qué no decirlo, el sentimiento mismo de la duración”.¹⁷ Aquí la lentitud se ve involucrada de hecho, y más precisamente cuando la duración es larga o se alarga, es decir, cuando en oposición a la brevedad, la duración adquiere el carácter de permanencia, de continuación indefinida. Entonces, es la temporalidad la que se ve regida por la lentitud al tratarse de una duración extendida, pero uno podría preguntarse qué es lo que dura —ya sea mucho o poco— si no es acaso el tiempo mismo,

¹⁷ Claude Zilberberg, *Ensayos sobre semiótica tensiva*, op. cit., 2000, p. 30.

el estado de cosas, las situaciones, el proceso en el que las cosas se desenvuelven, en fin, todo aquello que tiene como trasfondo lo inasible del tiempo.

Y el sentimiento de la duración, breve o larga, otorga de alguna manera una ilusión de asir o comprender el tiempo, el cual dura escasamente, siempre está pasando, puesto que su permanencia es la de no permanecer. Acortar la duración de la temporalidad mediante la *rapidez* es hacer lo propio del tiempo antes que éste lo haga y, contrariamente, alargar la duración de la temporalidad bajo la influencia de la *lentitud* es dejarse apasionar por el tiempo e ir a su retaguardia confiándose en el aminoramiento de su paso. Sentir la duración entrafña, entonces, el hecho de quedar perplejo ante esa paradoja sin solución: quitarle u otorgarle poder al tiempo es, a la vez, confirmarle una existencia metafísica y tratar de negársela, siempre mediante una subjetividad que construye y controla.

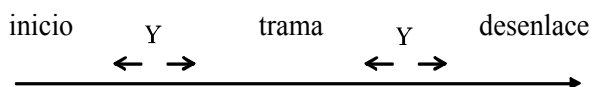
De todos modos, la temporalidad regida por un *tempo* no rápido aunque moderadamente lento permite establecer un orden consecutivo en los acontecimientos vividos o relatados: hay necesariamente un inicio, un desarrollo y un final. Pero una vez establecido el proceso, la cuestión se vuelve a presentar: ¿Apurar el proceso o retenerlo? Jorge Drexler nos presenta esa problemática en *La trama y el desenlace*,¹⁸ la cual es, al igual que el texto escogido para el punto anterior, una canción, pero ésta —según consultas realizadas— estaría encuadrada dentro de la égida de un estilo híbrido compuesto por el *pop rock*, el *jazz*, el *funk* y la trova.

Entonces, ¿apurar el proceso o retenerlo? El sujeto que en la canción asume esta pregunta la da, implícitamente, por resuelta: retener el proceso. Y su modo de hacer explícita la respuesta ya obtenida no es bajo la narración de una historia, como en los dos apartados precedentes donde teníamos un relato de memorias de infancia y un relato de grandes hazañas. Aquí la acción

¹⁸ Véase anexo 2.

está ocurriendo y se la describe mientras se halla en pleno desenvolvimiento, pues el mismo actor que habla, utilizando casi siempre los verbos en presente, asume los roles de observador y protagonista. Es asimismo el *yo* de una interacción con otro sujeto al que le refiere un mínimo acontecimiento del que ese otro fue protagonista.

La voz propositiva, “amar más A que a B” tiene varios implícitos que le otorgan un carácter modalizante: “mejor es A que B”, en consecuencia *hay que* “preferir A a B”. De acuerdo con este razonamiento, dicho enunciado modal apela a la organización clásica de los acontecimientos narrados o puestos en escena, la cual sigue una cadena sintagmática:



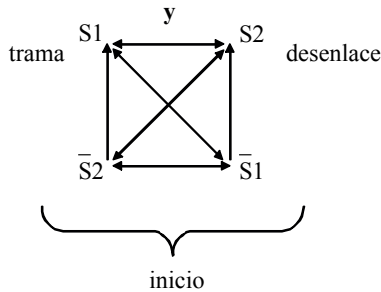
Esos eslabones coinciden con las tres partes semánticas, digámoslo así, de la tragedia, aunque Aristóteles llama *nudo* a la trama e incluye en el nudo el comienzo o inicio.¹⁹ Dichas secuencias siguen también un orden de implicaciones lógicas:



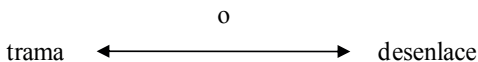
De un modo o de otro, la trama ocupa un lugar central pero siempre en relación con las otras partes, pues desgajada de éstas perdería su contexto. En cuanto a la canción de Jorge Drexler,

¹⁹ Aristóteles, *Poética*, Capítulo 18, “Nudo y desenlace”, Madrid, Aguilar, 1963, pp. 71-72.

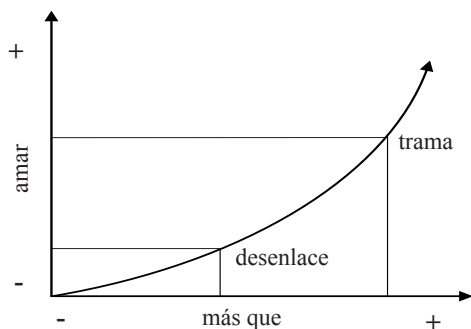
diríamos que se mantiene aristotélica desde el mismo título al presentar la relación *trama y desenlace* donde el *inicio* pierde presencia. Poco a poco, conforme el texto va avanzando y las repeticiones del estribillo van aumentando la carga semántica, se establece una categoría que pasa de ser una relación de opuestos contrarios —en la cual y mantiene su valor ilativo entre los términos compatibles— a una relación de oposición absoluta en la que y adquiere el valor de *o*. Este cambio de sentido indica que *trama vs. desenlace* entran en contradicción. El siguiente cuadrado semiótico hace visible la primera categoría que asigna para el *inicio* la zona de los contrarios negativos destinada para aquello que tiene una significación neutra o poco destacada: ni trama, ni desenlace, por lo tanto, el *inicio* en este microuniverso es neutro; no obstante, implicado en la estructura.



Pero una vez que el *inicio* ha quedado en la atonía, el camino está allanado para que la relación *trama y desenlace* —no teniendo otro opuesto contradictorio para cada uno de sus términos— se convierta en una oposición *stricto sensu*:



Para llegar allí, el discurso plantea primero una gradación de intensidad entre uno y otro término según el apego que el sujeto tiene o *debe tener* con cada uno, adhesión que en la letra de referencia aparece como amor. Así, *amar la trama más que el desenlace* encuentra representación visual en el siguiente esquema tensivo de relaciones conversas, en el que la diferencia de cantidad en el amor entre *trama* y *desenlace* no sólo es incontestable por adquirir un grado superlativo sino que esa relación, *más* en la intensidad y *más* en la extensidad, tiende a otorgarle a *trama* el supremo grado. En consecuencia, *desenlace* será *menos* amado *que* y, además, al perder en intensidad *fórica* pierde en tonicidad y se vuelve átono al igual que el *inicio*. Y, desde luego, *trama* va ganando en altura hasta convertirse en valor absoluto.



Lograr la captura definitiva de ese absoluto, aunque planteado como término medio, es decir, lo que está en el medio entre el *inicio* y el *desenlace*, es lo que está expresado por el sujeto al comienzo y al final de la canción —como si ninguna otra cosa hubiera dicho ni hubiera hecho— bajo el enunciado “camino por Madrid en tu compañía”. El verbo en su tiempo presente “yo camino...” con el que el sujeto del enunciado se describe a sí mismo, tiene una condición *sine qua non* para alcanzar ese objetivo: “[...] a paso lento”.

Ahora bien, la lentitud del paso tiene un patrón rítmico para poder cumplirse y exige también otras condiciones. A estas

últimas también las podemos ver en el esquema anterior, pues, aunque no las hayamos apuntado expresamente, están implicadas en la baja intensidad de la *foria*: atonía sobre la espacialidad y atonía sobre la temporalidad, cuyos resultados son la ampliación u ensanchamiento del espacio y el alargamiento de la duración del tiempo. Ciertamente, de este modo el presente está asegurado aunque necesita echar raíces en la intensidad de la memoria, pero ésta no únicamente considerada como dispositivo intelectual en acto; más bien memoria como recuerdo, y aquí el presente recurre al pasado y el *inicio* del drama recupera presencia en la *trama*: “te vi cambiar de paso”.

En cuanto al ritmo, la letra va diciendo cómo es, cómo se compone según los golpes y las pausas, y para esto se sirve de distintas comparaciones:

 y dos cuerdas que resuenan con un mismo número en distintos lados,
 o el paso exacto de dos soldados,
 como dos focos intermitentes,
 súbitamente así, sincronizados.

Al mismo tiempo, si tomamos como referencia el estribillo, que es el eje de la composición, se advierte con toda facilidad lo siguiente: en el plano de la expresión el sonido va marcando lo que la letra representa mediante las metáforas del paso de los soldados y la intermitencia de los focos. El compás se establece de acuerdo a tres sintagmas iguales y uno desigual. Los primeros se componen de dos golpes y el último de tres.

(1-2) / (1-2) / (1-2) / (1-2-3)

Ir y venir, seguir y guiar, dar y tener,
 entrar y salir de fase.

Es decir, en el plano de la expresión el ritmo se oye, tanto en la lectura de la canción escrita, como, en un segundo nivel connotativo, en la interpretación que el cantautor realiza con su voz y el instrumento musical.

El sintagma desigual “entrar y salir de fase” adquiere preponderancia para asegurar la retención del proceso mediante la adhesión única y definitiva a la *trama*. Su sentido es doble, pues tanto apunta hacia el pasado —donde hubo un cambio de fase, un salto, para cambiar el paso del uno, de la fase en que estaba, para ponerlo en la misma fase del paso del otro— como al presente, en el que se sigue “el rumbo que el viento trace”, o sea, entrar y salir de la fase en la que ahora se está andando. Las entradas y salidas de un recorrido narrativo señalan la existencia de programas anexos o desviantes, los que impiden o detienen la actuación transformativa que dará lugar al cambio de un estado a otro, dicho de otro modo, que dará lugar al desenlace.

Digamos entonces, que la *lentitud* que retiene el proceso en su *trama* no sólo puede lograr su objetivo por asociarse a la atonía sino además por favorecer un sentido zigzagueante.

La lenta furia

Los intervalos entre generaciones tienen mucha relación con los cambios de los objetos y las técnicas. Cuando decimos *intervalos* nos referimos, semióticamente hablando, a esos interregnos entre los extremos que presentan las distintas instancias y que tienen como función el doble pasaje de las direcciones del sentido. En ese intersticio tensivo se reequilibran las fuerzas entre las dos grandes dimensiones, la intensidad y la extensidad, y se establecen las correlaciones entre las subdimensiones: tempo y tonicidad; espacialidad y temporalidad. Si aplicamos este punto de vista a las generaciones o edades de la vida, los niños y los ancianos ocuparían los extremos, mientras que los jóvenes y los adultos estarían emplazados en el intervalo. Y según el valor que tengamos en perspectiva, los jóvenes y los adultos pueden significar la atenuación y la aminoración, en un sentido, así como el repunte y el redoblamiento, en el otro. Para el primer ejemplo podríamos pensar en “la vitalidad” y, para el segundo, en la transmisión del saber o del poder. En ambas situaciones ocurren

los objetos y las técnicas juegan diversos roles importantes, uno de los cuales es el de simbolizar los intervalos favoreciendo o impidiendo los flujos entre los extremos.

En el cuento “Los Vetriccioli”, incluido en el libro *La lenta furia* de Fabio Morábito, los Vetriccioli son una familia numerosa de varias generaciones que viven en la misma casa y comparten el mismo oficio de traductores, correctores de estilo y editores. Cuando un nuevo Vetriccioli venía al mundo, los viejos se reunían en el sótano y designaban el lugar de trabajo futuro del recién nacido. Ningún familiar salía de la casa. La casa, para los Vetriccioli, era su mundo y cada lugar en la casa estaba impregnado de un valor distinto, de una calidad diferente, al mismo tiempo que esa cualidad del lugar era absorbida por aquél que recorriera ese espacio o estuviera trabajando en él:

Los recovecos levantinos eran famosos por el abuso de la forma pasiva y el punto y coma; lo que llegaba ahí vivaracho y con buen ritmo salía circunspecto y solemne. Era la llamada *cadencia levantina*, buena para las memorias y el género epistolar, pero inservible para los episodios alegres y violentos.²⁰

De tal manera, el conflicto generacional de ritmos y *tempos* distintos aparece después de ocho generaciones hasta donde el pasaje de unas a otras se había hecho de manera equilibrada y armoniosa. Tal conflicto, al perder su estado de equilibrio inestable, se inclina hacia una de las partes encontradas, produciendo,

²⁰ Fabio Morábito, *La lenta furia*, Tusquets, México, 2002, p. 38. Los “recovecos levantinos” establecen un doble juego semántico, ya que puede referirse: a) a los lugares de la casa que están hacia el Levante y b) a aquellos lugares de la misma casa impregnados por la cadencia levantina. A su vez, esta última hace alusión a ciertas técnicas para tocar la guitarra que suelen usar los guitarristas de flamenco y que, curiosamente, se caracterizan por toques y rasgueos muy rápidos de las cuerdas que otorgan a la música gran tonicidad y carácter dramático. Pero creo que el autor usa la expresión en un sentido, diríamos plástico, es decir, sobre ese contenido primero y denotativo construye otro, al sacar ese sintagma de su contexto original. El contenido segundo se va explicando en el propio texto. Debo estos comentarios a la lectura atenta de María Gabriela González Gutiérrez.

así, una supremacía de la una sobre la otra. Evidentemente, esto desemboca en una catástrofe en la familia, es decir, en una pendiente sin retorno. La última generación joven de los Vetriccioli asume el mando de la casa:

Hartos del ruido que hacíamos al trabajar, su ira reventó una mañana de invierno. Bajaron al sótano y lo primero que hicieron fue colgar a los viejos. Nos tomaron a todos de sorpresa porque la rutina de los escritorios nos había vuelto lentos...²¹

El relato de Fabio Morábito presenta una variante de la lentitud que contribuye a la materia de nuestro estudio por ser compleja de una manera diferente a las que hemos considerado hasta aquí. Está referida en el discurso por quien la ha experimentado como causa de una catástrofe de la que ha sido víctima y, al mismo tiempo, como efecto de una forma de vida que le quitó celeridad en las reacciones ante el sobrevenir de lo siniestro. Una y otra *lentitud* son distintas pero provienen de la misma fuente generativa y desembocan por vías diferentes en la merma total del *tempo* que las sostenía. La una, antes de llegar a la liquidación del *tempo*, se convierte de manera súbita en *rapidez* decayendo totalmente y del mismo modo con el que se transformó en su contrario: es la *lenta furia* que da nombre al libro en su conjunto. La otra *lentitud* es la “cadencia levantina”, la cual, haciendo par con “el abombamiento central”, reinaba en la casa de los Vetriccioli y se oponía a lo “vivaracho y con buen ritmo”.

Para encontrar el punto de conexión entre estas dos lentitudes hay que atender a cómo aparecen evaluadas en el relato del Vetriccioli sobreviviente quien participó, tanto de la forma y estilo de vida, como de la ética y del prestigio de los rigurosos editores, y quien, al escribir sus memorias, deviene en el testigo fiel de aquel aniquilamiento y en el nostálgico guardián de la época que lo precedió.

²¹ *Ibid.*, p. 40.

El testimonio da cuenta de la *cadencia levantina* y en esas dos palabras está contenida la estructura tensiva entre las dos lentitudes, una como exceso de disminución del *tempo* hasta terminar en una falta, en una carencia y, la otra, por saldar esa misma carencia o falta de velocidad, se resuelve en una aceleración que desemboca también en un exceso desestructurante. Precisamente, la *cadencia* consistía en esa repetición de sonidos y movimientos que se sucedían de modo regular o medido en la casona de los editores, en la cual había para ellos una distribución agradable de las tareas de “vigilancia estilística morbosa”. Y con esa misma medida del sonido, llamada *cadencia*, que regula los acentos y las pausas así como el movimiento del que baila, “los manuscritos pasaban diariamente por docenas de escritorios”. Y como *cadencia* es también la manera de terminar una frase o pieza musical, así terminaban los días en la casa de los Vetriccioli, con “el gusto de discurrir a la hora de la cena”. El testigo agrega todavía:

Quiero decir que la vida de casi todos transcurría entre breves párrafos y frases truncas. Eso impedía emocionarse y perder el control sobre el texto, aguzando nuestra sensibilidad para el valor de cada palabra, aunque nos fue insensibilizando hacia el contenido y el encadenamiento de los hechos.²²

Así, el mismo relator hace una evaluación clara y explicativa:

A la larga, esto provocó que la octava generación perdiera completamente el gusto de discurrir a la hora de la cena.²³

“A la larga” quiere decir *poco a poco* y en una temporalidad extensa; pasaje, entonces, que no deja de ser *cadencioso*, entre la *disminución* y la *merma* de aquella sucesión regulada que lo fuera tanto del sentido del trabajo como de las siete generaciones que precedieron a la que se levantó contra los viejos. El exceso

²² *Ibid.*, p. 39.

²³ *Loc. cit.*

de la cadencia, que llevaba además implícita la negación del contexto, produjo falta de significación, ya que las reflexiones del testigo denotan que los veteranos fueron perdiendo la competencia para establecer una relación sónica en lo que hacían. Pues, en sus prácticas cotidianas sólo aguzaron su percepción para el plano de la expresión y la perdieron para el plano del contenido, lo cual, en un aspecto más integrador, indica pérdida de la intensidad sensible. Lo unilateral de la percepción, la supremacía de lo inteligible, ejercida por lo laborioso de los textos en cualquiera de sus planos y que deja fuera —aunque más no sea— una mínima intervención del sentir las corrientes de la *foria*, impide el acceso a la significación.

Consideremos ahora el término que adjetiva a la *cadencia* y que la transforma así en lema de aquellos modestos, no sin orgullo, guardianes del idioma. El calificativo es *levantina*, el cual, en la acepción particular que aquí se le da, manifiesta el hecho de que la regularidad de los acentos y las pausas —que ha constituido el aliento vital, levantándolo, de siete generaciones— va promoviendo, en paralelo y en otra dirección, pero con el mismo *tempo* y ritmo, la subversión —la *levantina*— del orden establecido que llevará a cabo la última generación. Lo *levantino* de la cadencia va surgiendo también “a la larga” como la pérdida del gusto por discurrir en las noches por parte de los jóvenes y gana terreno gradualmente en el sentido del ascenso, pasando por un *repunte*, primero, y un *redoblamiento*, después.

Sin embargo, una vez que el “a la larga” ha llegado a su término, lo *levantino* de la octava generación presenta un cambio de ritmo con respecto al ritmo de los veteranos, pues en el texto dice:

[...] cuando hablaban, lo hacían por sobresaltos, sin emoción, y enmudecían de golpe como si no hubieran abierto la boca.²⁴

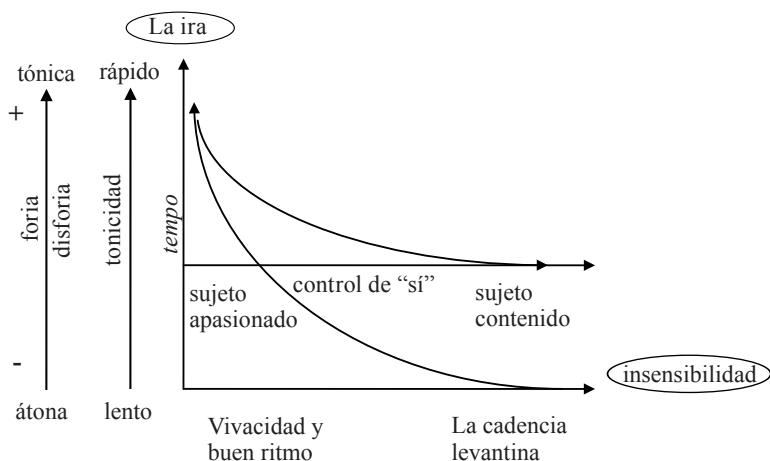
O sea, este ritmo sincopado y “sin emoción” de los de la octava y última camada se venía ya dando en ellos, pero con to-

²⁴ *Loc. cit.*

nicidad moderada, en el comportamiento que presentaban antes del estallido y tiene su correlato en el “nos fue insensibilizando” de los precedentes Vetriccioli. Además, tal ritmo, no cadencioso, tiene su semejante cuando a la hora de la furia, diríamos en levante, no hay un intervalo entre el *redoblamiento* del *tempo* rápido y lo súbito de la violencia que se apoderó de los jóvenes: “su ira reventó una mañana de invierno”.

Es decir, la *cadencia levantina* es un ritmo intermedio que posee una doble función en el discurso: cuando acompaña a “la rutina de los escritorios” crea la lentitud que conduce a la estupefacción y aún al estupor, que no defiende a los viejos Vetriccioli del ataque mortal, y cuando acompaña el hartazgo de los jóvenes Vetriccioli genera en la propia lentitud una corriente de agresividad mortífera orientada hacia la fuente de donde emana. Por lo tanto, la lentitud es partícipe de tal ambivalencia, la cual, haciendo una interpretación del relato, apuntó por ambas direcciones hacia extremos del *tempo* que desestructuraron la familia.

Retomando nuestro propósito, el siguiente diagrama nos permite conformar la *lentitud* según una significación compleja. El *tempo* lento se potenciará con la otra subdimensión de la intensidad para llegar a la ira y encontrará en la extensidad las medidas (de tiempo y espacio) que el ritmo necesita para sostenerlo.



Como puede verse aquí arriba y con apego al discurso que estamos analizando, la *lentitud* es una dependencia entre la *ira* de los jóvenes y la *insensibilidad* de los viejos Vettriccioli. Dado que esta última se ha ido dando a “la larga” y por obra de la *cadencia levantina*, se manifiesta en la valencia extensiva como el término de esa línea de sentido.

En el otro extremo, hacia lo alto de la valencia intensiva, tiene lugar la *ira* mediante una exacerbación de la *vivacidad* y *buen ritmo*, sintagma que hemos construido a partir de la expresión “vivaracho y con buen ritmo”. Entendemos que “buen ritmo” indica una medida que, gracias a un *tempo* rápido, está hecha de una temporalidad cuya duración entre acento y pausa es breve, lo cual implica también una espacialidad receptora de golpes tónicos que la contractan y que, por lo tanto, la convierten en un centro de concentración de fuerza. Se entiende, además, que lo “bueno” del ritmo estribaría en que tal engranaje es capaz de mantener regularidad. Si la *cadencia levantina* es “buena para las memorias y el género epistolar”, es inservible para los “episodios alegres y violentos” tanto como el “buen ritmo” es bueno para estos últimos.

De lo anterior se desprende que este esquema está constituido por relaciones inversamente proporcionales, de allí que los vectores, ascendiendo hacia la *ira* o descendiendo hacia la *insensibilidad*, tracen las curvas que son propias de las correlaciones inversas. Es decir, a menos *tempo rápido*, más *insensibilidad*, se trataría de la *lentitud* más extendida hacia la *cadencia levantina* y menos hacia la *vivacidad* y *el buen ritmo*. En cuanto a la *foria* —con sus dos corrientes, positiva y negativa—,²⁵ habría una

²⁵ La descomposición de la *foria* en dos corrientes diferentes —una para la euforia y otra para la disforia, según la energía sensible que movilizan en la promoción o no del sujeto y cada una con su negativo o positivo— en lugar de considerar una sola corriente con dos polos (-) o (+), ha sido expuesta por Luisa Ruiz Moreno con el propósito de un análisis, precisamente, de la pasión de la ira en “Euphorie/dysphorie: fluctuations de la ‘charge sémantique’”, *Le plaisir des sens*, bajo la coordinación de Louis Hébert, Les Presses de L’Université de Laval, Québec, 2007.

aplicación de ésta sobre el eje horizontal, compuesta por una disforia alta y una euforia baja. Esto hace que la *cadencia levantina* sea “inservible para los episodios alegres”; mientras que la tonicidad se resuelve en atonía y, al aplicarse también sobre el eje horizontal, difumina la fuerza y hace que aquélla sea igualmente “inservible para los episodios violentos”, tal como dice el texto. Ésta es la zona media del espacio tensivo destinada a un sujeto que tiene control de sí y que está contenido: los viejos Vetriccioli.

También en esa zona media, aunque del lado más cercano al vértice del cuadrante, se constituye otro ámbito dentro de esa subjetividad que conserva el control de sí, pero en vías a perderlo. Ese ámbito es el del sujeto apasionado que representa en su conjunto a los jóvenes Vetriccioli. Podría decirse que tal recodo de la estructura aloja una retracción de la *cadencia levantina* que practican los veteranos, lo cual favorece, de manera inversamente proporcional, un aumento del “buen ritmo” y un alza de la vivacidad del *tempo* que anima a los jóvenes, claro está, todavía bajo el dominio de la *lentitud*. La tonicidad, por su parte, al aplicarse sobre un ritmo de temporalidad abreviada y espacialidad contraída, gana en fuerza y se vuelve más tónica. Estas compensaciones podrían haber mantenido esa medianía de equilibrio inestable en las tensiones del esquema pero la línea que manifiesta el control de “sí” se ve rebasada en un doble sentido. Hacia un lado, el sujeto apasionado estalla en la emoción de la ira y, hacia el otro, el sujeto contenido se consume en la insensibilidad.

Lo que aquí ocurre en favor de la catástrofe es que si bien la euforia de los jóvenes aumenta, la disforia no disminuye, pues no hay en el texto ninguna palabra que de pie a pensar en esta men-gua. Por el contrario, el hartazgo y el aburrimiento crecientes parecieran haberlos convertido en entes animalescos. En cuanto a los tradicionales Vetriccioli, si bien tampoco se advierte en el discurso del relator que algo en particular provocara un aumento o una disminución de su disforia estabilizada en la *cadencia levantina* o en el *abombamiento central*, menos se visualiza que

algún objeto de deseo los impulsara en su búsqueda —fuera, por supuesto, del ya cumplido y satisfecho *deber ser* que tanto gozo les diera en mucho tiempo—, lo cual hubiera podido aumentar grados en su euforia, así como también hubiera podido cumplir esa función el espíritu competitivo con sus contrincantes editores, los Guarnieri. Es decir, pareciera que en los Vetriccioli, en aquellos que duraron siete generaciones, la energía fórica en su conjunto se fue consumiendo en sí misma por falta quizás de un acontecimiento que la reavivara. Es interesante tener en cuenta este último detalle —el de la intensidad que se acaba por inanición— para no caer en el equívoco de considerarlo como exclusivo de la *lentitud*, pues en la *rapidez* se puede observar el mismo comportamiento. Sin ir más lejos, en el relato titulado “El huidor” —perteneciente al mismo libro de Fabio Morábito al que estamos haciendo referencia— el sujeto que huye con pasión y velozmente, siendo la admiración de todos los ciudadanos, escapa con singular agilidad y rapidez hasta que ocurre lo siguiente:

Con el tiempo sus huídas se hicieron más rectilíneas, con menos desvíos, como si las opciones y los ramales novedosos escasearan. Era evidente que no quería o no podía repetirse y que hubiera preferido detenerse antes que rehacer cualquiera de sus fugas anteriores. Se iba apagando como un fuego.²⁶

Pero volviendo a nuestro esquema, nos falta puntualizar que la ausencia de un acontecimiento, en destello, que diversifique y distribuya la carga fórica en las corrientes contrarias que la constituyen, hace que ambas se potencien en la misma dirección negativa de la intensidad, es decir, en la disforia. Y allí es cuando lo levantino de la cadencia se va revirtiendo hacia una pasión violenta, tónica, rápida y sin retorno como la ira. La *lentitud*, habiendo colaborado como matriz generadora de un *tempo* que le es adverso, y finalmente aniquilador, ya no es capaz de ofrecer ninguna compensación.

²⁶ Fabio Morábito, *op. cit.*, p. 82.

Conclusiones

El valor de la lentitud, tal como lo hemos observado a lo largo de las distintas variaciones que hasta aquí hemos podido analizar, cambia según la perspectiva del sujeto. Así, la construcción significativa de lo lento entra en relación directamente proporcional con la del sujeto que la comporta, ya que la vivencia del *tempo* en sus proyecciones temporales y espaciales es una experiencia cronométrica instaurada por la relación sujeto-mundo. Cada sujeto construye, sin poder alejarse definitivamente de los valores convencionales de la lentitud, sus formas de vivir lo lento. En un mismo texto, lo hemos visto, la inversión de los valores de la lentitud hace que éstos sean percibidos, por ejemplo, como valores de insuficiencia o de suficiencia.

En consecuencia, no nos es posible hablar de la lentitud (y su par, la rapidez) como si fuera una entidad estable y homogeneizable mediante una sola medida y una sola historia. Es decir, existen diferentes regímenes de temporalidad y de espacialidad que responden a *tempos* de acontecimientos diversos, los cuales demandan del sujeto la construcción de distintas formas para erigirse, como tal, frente ellos. Esto confirma, una vez más, que la exhaustividad no puede ser alcanzada por el tratamiento de los casos particulares, sino sólo escogiendo y observando algunos, los cuales funcionarían como modelos representativos de una totalidad inabarcable. Es en este sentido que ofrecemos los cuatro casos y el análisis que de ellos hemos realizado, siempre con el propósito de haber aprehendido en cada uno su singular *cronopoiesis*, esto es: en lo específico del *tempo* de baja intensidad sería considerar a la *lentitud* como una forma de vida.

Si algo cohesionara a estas cuatro variaciones es nuestra pregunta inicial y a la que queremos volver, aunque no para decir que le hemos dado una respuesta a lo largo de estas páginas. Más bien queremos actualizar esa cuestión como corolario de este recorrido y proyectarlo hacia otro venidero. Si la lentitud es una forma, ¿entre qué sustancias se tensa? ¿Logra esa forma

manifestar lo que la alienta y sostiene en los grados negativos del esquema? ¿Podemos mediante ella asomarnos hacia ese vacío?

Por lo pronto, la lentitud, en estos casos analizados, ha comprometido todo el espacio tensivo, tejiendo un *encaje* desde las dimensiones a las subdimensiones y desde los intervalos a los contrarios extremos. Resta preguntarnos —sobre todo considerando lo que acabamos de decir y también en la perspectiva de un trabajo futuro— si la lentitud no sería acaso ella misma un *forema*, dado que en la forma espacial que toma en el esquema se observan todo el tiempo: dirección, posición e impulso.

Y algo más todavía nos inquieta. Algo que no ha encontrado cauce en los términos de este trabajo: la *lentitud* con respecto al discurso sobre la inteligencia, en el cual sólo la *rapidez* cabe como valor. Pero el *tempo* como subdimensión de la intensidad, lo hemos reiterado constantemente, modula todas las acciones así como todos los pensamientos, por lo que tal discurso entraría en cuestionamiento.

La valoración de un pensamiento como rápido o lento va en relación directa con los modos de adjetivar la competencia intelectual de un sujeto. Cuando habitualmente se le dice a alguien que “piense rápido” lo que se trata de decirle es que sea “más listo”, “más inteligente”, como quizás tenía miedo de no serlo el niño al que le arrojaron la piedra en las memorias de Jitrik. Así, en consonancia con esa valoración de lo inteligible por su asociación inmediata a la celeridad, se nos ha dicho que la infinita información capturada por las computadoras está disponible a la “velocidad del pensamiento”, afirmación que se hace sin dejar de vincular —como es de ordinario— la velocidad sólo al *tempo* rápido. De modo que el investigador, concentrado en la eficacia del dato para la obtención de un resultado pronto y exitoso, prefiere, antes que un libro o una biblioteca, un *ipad*, por dar un ejemplo, donde se almacenan miles de libros. Su apuesta es lo contrario a la de Jorge Drexler: le importa más el desenlace que la trama.

Es cierto, los libros imponen lentitud en la búsqueda, el conocimiento no está ahí en la superficie y a la inmediata disposición,

pues hay que desentrañarlo a lo largo de las páginas. Y en éstas, la materia sensible puede tener un peso de graves consecuencias como la mengua de la atonía en el caso de los Vetriccioli; además, ese recorrido que ellas demandan tiene sus riesgos: el alargamiento inconmensurable del tiempo y del espacio que, como el cruce oceánico de la tortuga Manuelita, deja sin efecto las transformaciones ya logradas. A todo esto se suma el hecho de que los libros plantean problemas más que ofrecer respuestas, en cambio, lo que está en línea o digitalizado otorga una respuesta rápida y eficiente que encaja más fácilmente en lo esperable.

Italo Calvino, en su libro *Seis propuestas para el próximo milenio*, propone valores anhelados en el trabajo literario de un escritor. Uno de los valores propuestos es la rapidez. La rapidez en la ejecución del pensamiento y en la conformación de la obra. Para argumentar su propuesta, entre muchos autores, cita a Galileo Galilei para quien hay dos tipos de pensadores: los de discurso rápido y los de discurso lento. El discurso, para Galileo, es razonamiento. El pensador de discurso rápido logra la eficacia en su discurso al eliminar del mismo los elementos innecesarios; crea una atmósfera que evita la digresión en el nudo del discurso para sólo dejar lo indispensable. Todo lo contrario sucede con el pensador lento que busca la digresión o divagación como forma literaria que retarda el desenlace. Pero estos dos pensadores, representados por Sagredo y Salviati en su *Dialogo dei massimi sistema*, son facetas del mismo Galileo. Es decir, para Calvino, el pensador rápido no es mejor que el otro ya que “un razonamiento veloz no es necesariamente mejor que un razonamiento ponderado, todo lo contrario...”; sin embargo, para el mismo autor, un razonamiento rápido “[...] comunica algo especial que reside justamente en su rapidez”.²⁷

²⁷ Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, p. 58.

Anexo 1

Manuelita la tortuga

Manuelita vivía en Pehuajó
pero un día se marchó.
Nadie supo bien por qué
a París ella se fue,
un poquito caminando
y otro poquitito a pie.

*Manuelita, Manuelita,
Manuelita, dónde vas
con tu traje de malaquita
y tu paso tan audaz.*

Manuelita una vez se enamoró
de un tortugo que pasó.
Dijo ¿qué podré yo hacer?
vieja no me va a querer
en Europa y con paciencia
me podrán embellecer.

*Manuelita, Manuelita,
Manuelita, dónde vas
con tu traje de malaquita
y tu paso tan audaz.*

En la tintorería de París
la pintaron con barniz,
la plancharon en francés,
del derecho y del revés,
le pusieron peluquita
y botines en los pies.

Manuelita, Manuelita,
Manuelita, dónde vas
con tu traje de malaquita
y tu paso tan audaz.

Tantos años tardó en cruzar el mar
que allí se volvió a arrugar,
y por eso regresó
vieja como se marchó
a buscar a su tortugo
que la espera en Pehuajó.

María Elena Walsh

Anexo 2

La trama y el desenlace

Camino por Madrid en tu compañía,
mi mano en tu cintura,
copiando a tu mano en la cintura mía.
A paso lento, como bostezando,
como quien besa el barrio al irlo pisando,
como quien sabe que cuenta con la tarde entera,
sin nada más que hacer que acariciar aceras.

Y sin planearlo tú acaso,
como quien sin quererlo va y lo hace,
te vi cambiar tu paso,
hasta ponerlo en fase,
en la misma fase que mi propio paso.

Ir y venir, seguir y guiar, dar y tener,
entrar y salir de fase.
Amar la trama más que el desenlace,
amar la trama más que el desenlace.

Fue un salto ínfimo
disimulado,
un mínimo cambio de ritmo apenas,
un paso cambiado,
y dos cuerdas que resuenan con un mismo número en distintos lados,
o el paso exacto de dos soldados,
como dos focos intermitentes,
súbitamente así, sincronizados.

Dos paseantes distraídos
han conseguido que el reloj de arena de la pena pare,
que se despedace.
Y así seguir el rumbo que el viento trace.
Ir y venir, seguir y guiar, dar y tener,
entrar y salir de fase.
Amar la trama más que el desenlace,
amar la trama más que el desenlace.

Ir por ahí como en un film de Éric Rohmer
sin esperar que algo pase.

Amar la trama más que el desenlace,
amar la trama más que el desenlace.

Te vi cambiar tu paso,
hasta ponerlo en fase,
en la misma fase que mi propio paso.

Amar la trama más que el desenlace,
amar la trama más que el desenlace.

Camino por Madrid en tu compañía.

Jorge Drexler