

SUMMA

Fragmentos sobre la lentitud

Raymundo Mier Garza
Universidad Autónoma Metropolitana

La lentitud como diferencia: modalidades del transcurrir

La lentitud se concibe sólo en apariencia como una negación de la rapidez. No obstante, la lentitud no es el rostro negativo de la rapidez, ni su ausencia. Incluso es posible admitir que ambas, lentitud y rapidez, pueden conjugarse sin escándalo: se concibe sin dificultad una lentitud rápida, y una rapidez lenta.

Acaso pueda formularse entre ellas otra relación, oblicua, incluso tangencial, derivada de su transformación gradual, de su posibilidad de experimentar a la vez una mutación catastrófica y una modulación progresiva, ascendente y descendente de la fijeza de sus fisonomías. El carácter relacional de ambas remite a la diseminación de múltiples centros, múltiples referencias: se es lento y rápido, simultáneamente, respecto de diferentes horizontes, visto desde distintos puntos de vista. El dicho “despacio que voy de prisa” ilustra la composición de sus tensiones, que revela el alcance y el sentido propio de cada una de ellas, pero también el sentido desconcertante de su alianza. Pero quizá, el rasgo más relevante que las enlaza íntimamente es el carácter relacional de ambas que remite a constelaciones específicas de

la experiencia de tiempo, ritmo y duración, a magnitudes de la fuerza que involucran, a modos de darse propio de la experiencia de esta conjugación de formas que comprometen la mirada del sujeto de una manera particular. Apunta a un ideal o a una degradación. Se la define como una condición ontológica o como impulso extremo, insostenible, siempre en el límite del desfallecimiento. Este dualismo deriva del carácter puramente relacional de la lentitud. No es un rasgo de la acción, sino de la relación de esa acción con otras acciones, de un proceso con otros, pero siempre deriva de una modalidad inteligible de ese actuar o de ese proceso. Deriva de la experiencia significada del propio tiempo marcado por las modalidades de la ética, las intensidades y desplazamientos de la afectividad y las figuras objetivadas del orden simbólico. Surge de la relación con una forma reflexiva del sujeto acotado por el marco normativo en el que se inscribe.

La rapidez y la lentitud aparecen como modos de aprehender la transformación de una trama al mismo tiempo abierta y parcialmente delimitada de procesos que concurren en un instante. La aprehensión de la rapidez y la lentitud surge como un acontecimiento conceptual, como una inteligibilidad súbita que ilumina el aquí y ahora y la naturaleza misma de la experiencia del acontecer.

La lentitud tiene calidades propias, singulares. Emerge así como el sentido atribuido a un proceso en una constelación de tensiones. Se expresa como una modalidad de la acción: revela al mismo tiempo una potencia y un límite, un esfuerzo y una contención, su sentido conjuga un impulso y un juego de umbrales, acaso también una voluntad y un deseo, pero también una catástrofe o su inminencia. La experiencia de la lentitud conlleva un horizonte y un imperativo: una expectativa y un deber ser; deriva también de un momento reflexivo de la comprensión del sujeto, una comprensión singular de su entorno y de sí. Pero esta modalidad no deriva de una calidad de la acción en sí misma, sino de la inteligibilidad de su trama de relaciones: nombra un exceso o una falta, y probablemente la conjugación de ambos.

Es un exceso que es una falta, una falta que es un exceso. De ahí las resonancias éticas que gravitan sobre esta percepción. Conlleva también una calidad afectiva: suscita y revela el desbordamiento o el abatimiento de las afecciones, una excitación o una inhibición. La lentitud señala algo exorbitante respecto de los hábitos, de las expectativas, del deseo, de la norma, de la ley. Asume, por consiguiente, otra relevancia en el dominio ético que emana de su atribución simbólica, de su dislocamiento ante las taxonomías de la identidad y de la jerarquía; se exhibe como marca del sometimiento o de la indocilidad, de la supremacía, como objeto de la intolerancia o de la veneración, de la impaciencia o de la condescendencia. Se la identifica con rasgos de la cortesía y de la tradición, o con los dominios de la precisión y la eficiencia; con el desdén de la norma y la imposibilidad de su cumplimiento, o con su realización meticulosa, devota, una febrilidad demorada: señala también matices de la tolerancia, facetas de la censura, o condiciones del prestigio.

Aparece, asimismo, con una condición dual: el resplandor del acontecer o la persistencia de la identidad. La lentitud, por momentos, define un modo de ser, pero también un accidente, un acontecimiento, una contención o una derrota, una intensificación desmesurada o un decaimiento momentáneo, súbito. El sentido de la lentitud surge como la calidad reconocible de un acto, una calidad que adviene a la experiencia del tiempo y que deriva de otra fuerza u otro movimiento más allá de sí mismo. La lentitud deriva de la composición de un movimiento con otro, realizado o imaginario, nítido o difuso, surgido de la memoria o de la percepción, erigido como ideal o asumido como estigma, asimilado como figuración de la potencia o como régimen de decaimiento. Como toda relación entre fuerzas, la lentitud se concibe como una potencia, como una diferencia en devenir. El sentido de esta diferencia emerge de la discordancia entre intensidades, en la pugna entre duraciones distintas. Así, la lentitud involucra una concurrencia de movimientos heterogéneos. La acción se revela inscrita en un diálogo inquietante con

el entorno, inmerso en él. Es la señal de su sentido exorbitante. Puede aparecer como una condición o como una anomalía, una perturbación pasajera, o una calidad derivada de la situación, o incluso tomar un halo trascendental.

La lentitud traslada esa reflexión a un dominio de la experiencia que compromete no sólo al cuerpo sino a las propias formas de vida, a las modalidades de la acción. Se transfigura en una gravitación de los cuerpos y un diálogo inquietante con el entorno. A veces, incluso, como modalidad de la anomalía, de la extrañeza, de la complejidad, en condiciones de exclusión, de sometimiento, de poder.

La lentitud es una modalidad de la mutación. Involucra, por consiguiente, vicisitudes del tiempo, deriva de la aparición de una constelación de tensiones, concurrencia de fuerzas irreductibles a una suma o una síntesis. La lentitud deriva de una ínfima diferencia entre fuerzas concurrentes, de su relación indisoluble y, sin embargo, apenas perceptible. La magnitud de esa ínfima diferencia se exhibe en la evidencia de una metamorfosis que llega incluso a desafiar la percepción, como el movimiento de las manecillas del reloj. Sin embargo, el movimiento ínfimo no es en sí mismo lentitud. La lentitud emerge de la comparación de movimientos. No tiene sustancia. Su magnitud está ceñida a una esfera específica de la percepción, la que deriva de las tensiones; revela una inflexión de la experiencia. Señala todo cuerpo en movimiento en la medida en que su sentido no está en sí mismo sino que adviene de su implantación en el mundo. No hay cuerpo cuyo movimiento no sea menor que otro posible. La lentitud es un predicado potencialmente universal de todo lo animado. Participa, por consiguiente, de esa calidad equívoca de la potencia. También de su mutación: devenir lento o rápido es nombrar la transfiguración en el tiempo de esas tensiones y esa esfera relacional abierta que cambia incesantemente.

Reflexionar sobre la lentitud involucra así facetas dispares de la experiencia: la del tiempo en sí mismo, pero también la del

movimiento inscrito en la integridad de lo que acaece; remite a la fuerza y a la potencia. Nombra la tensión y la aprehensión de la contemporaneidad. No surge sino de una asimetría reconocible. La lentitud deriva siempre de la experiencia reflexiva acerca de la asimetría patente de fuerzas, que se confronta con otras tensiones, otros movimientos, otras memorias de movimientos u otros hábitos. Sus límites son la inmovilidad y la velocidad extrema: su propagación lumínica es, en la escala humana, infinita e instantánea, ubicua; no es, incluso, un desplazamiento, sino una calidad esencial del mundo.

Pero la lentitud en el ámbito de la experiencia se desdobra, se refracta en el propio cuerpo: deriva de la aprehensión de sí, de la fuerza y su capacidad de movimiento del cuerpo propio, del despliegue potencial de su impulso a la transformación de sí y de su entorno. La experiencia de la lentitud se refiere así, privilegiadamente, a los destinos del hacer. La lentitud remite incesantemente, de manera explícita o tácita, a estas calidades del cuerpo y de la acción, a su incidencia en la composición de las fuerzas y los procesos. La lentitud significa así la fuerza potencial de los cuerpos para trastocar la fisonomía y el desempeño de otros cuerpos, y, asimismo, para señalar la expresión de ese trastocamiento. Percibir la propia lentitud se enlaza con la lentitud de lo percibido, exterior al propio cuerpo. Una apreciación de la relación entre ambos. Involucra un juicio reflexivo, tácito, no solamente sobre el desempeño del cuerpo sino sobre la sensación de su potencia. Es una reflexión sobre la inhibición de la propia fuerza, su repliegue, su tensión, su contención, su modelación o su extenuación. La percepción de la propia lentitud supone un movimiento reflexivo del sujeto también ante sus límites, cifra los linderos de lo tolerable y su íntima relación con el deseo. Pero es también una percepción y una reflexión sobre la condición expresiva de las intensidades: afectivas y pulsionales; remite, por lo tanto, a la magnitud de las afecciones involucradas. La aprehensión de la lentitud deriva necesaria aunque de manera incierta en un régimen pasional y se revela también en los mo-

vimientos del espíritu, en la agilidad de la percepción o en sus líneas de fuga, en sus puntos de extenuación.

La lentitud emerge así como el sentido atribuido a una constelación de tensiones que se expresa como modalidad de la acción. Al confrontar los movimientos, da sentido a su diferencia, establece la discordancia entre intensidades y duraciones distintas. Implica un régimen de alianza entre los cuerpos y un diálogo inquietante con el entorno, no distante del desasosiego. A veces, incluso, una modalidad de la anomalía, de la extrañeza, de la conjunción de lo inconmensurable.

La experiencia más ordinaria nos hace reconocer un hecho inequívoco: las relaciones que se expresan como lentitud no son entre magnitudes temporales o entre entidades, sino entre mutaciones, entre duraciones. La lentitud es el nombre que emerge de la inequidad de dos movimientos. Involucra un íntimo compromiso entre la percepción del espacio y el tiempo, pero involucra también la transformación del horizonte de sentido. Más que el rechazo del vértigo ocasionado por la rapidez, es quizá la elección de ese vértigo distinto que deriva de orillarse a la inmovilidad, a la crispación o al aturdimiento. Uno y otro, sin embargo, preservan un rasgo común: la exacerbación y turbiedad de los hábitos del cuerpo. El vértigo de la exacerbación es el vértice en el que coinciden la rapidez y la lentitud, pero ésta exhibe de manera patente, como uno de sus límites, la parálisis, la súbita extinción —imaginaria— del movimiento. Es el grado cero de la velocidad, su expresión neutra. Ahí coinciden la lentitud y la velocidad: en este lugar imaginario, inaccesible y atroz, lo inerte. Es el lugar atribuido no sólo a la extinción de la vida, sino del ser mismo. El otro límite impuesto por el vértigo surge de la exacerbación del movimiento más allá de los tiempos de la conciencia: el fulgor, como la fractura relampagueante del mundo que parece, como el rayo, presentarse y extinguirse sin abandonar su inmovilidad. El vértigo de la lentitud se alcanza con el rechazo del movimiento, con su imposibilidad, con su extinción. Esta petrificación, sin embargo, no es sino un desbor-

damiento de los hábitos, que los extrema hasta distorsionarlos más allá de cualquier reconocimiento. La inmovilidad es la más radical desfiguración de los cuerpos y la vida. La lentitud apela a una desestimación o una imposibilidad de preservar el ritmo, el desarrollo y la permanencia de los hábitos. De ahí el escándalo que ofrece el hábito de la lentitud. La lentitud aparece entonces como amenaza, como la señal de una racionalidad de lo inadmisibles, de lo incalificables. La lentitud se erige entonces como monstruosidad o como abyección, participa socialmente de lo marginal, de lo infame, incluso de lo oprobioso. Sus figuras se despliegan como las señales del estigma.

El desempeño cotidiano nos pone frente a un hecho inequívoco: la lentitud es, ante todo, una experiencia, una significación que involucra plenamente la experiencia reflexiva, el conocimiento de la significación y la relevancia de las propias potencias. La lentitud lleva la marca del lugar incierto, indeterminado del sujeto, de su acontecer, ante la fijeza de lo simbólico.

Asimismo, al comprometer el movimiento, la lentitud asume un radical quebrantamiento de nuestras certezas sobre el espacio. La noción de lentitud involucra una fusión, desplazamiento, recreación del sentido del espacio al fusionarse con el tiempo, con las potencias del cuerpo propio en su desplazamiento, en sus trayectorias que conjugan otro espectro de sus afecciones y sus percepciones. La lentitud conjuga así dos afecciones propias de potencias contradictorias: el desplazamiento ínfimo confiere a las presencias una persistencia con facetas oníricas, entre el sueño y la obsesión. Cuando el cuerpo se desplaza apenas, amortigua o incluso suspende la precipitación de los objetos en la desaparición, posterga su desvanecimiento más allá de los alcances de los sentidos. Con la lentitud se alienta una forma inhabitual de la permanencia. Lo inhabitable de la perseverancia inhabitual de un entorno en movimiento y destinado a la desaparición crece a medida que la lentitud lo hace. Aspirar a la inmovilidad absoluta, universal, sería enfrentar el deseo aterrador, inimaginable, quizá imposible, de la permanencia absoluta de una materia petrifica-

da; de la destrucción radical de todo existir. Con la lentitud, las presencias que emergen del trasfondo, que irrumpen desde un mundo impalpable pero inobjetable, siempre ya ahí para nuestra existencia, cobran una fisonomía que reclama nombre y memoria, que pugna por el reconocimiento. De ahí esa convicción aterradora de Klee: los objetos nos miran, revierten la incitación de la mirada, la desafían, la interpelan. Es cuando la mirada humana se adentra en su propio tiempo, que los objetos cobran esa incitación visual, táctil. En contraste, el espacio abandonado por la rapidez, poblado de las opacidades evanescentes, de los perfiles difusos y efímeros engendrados por la velocidad, rechaza la dignidad de los nombres y del recuerdo. Las demoras de la presencia, su lentitud, reclama su participación en la memoria, su incorporación a la experiencia. Se ofrece como una incitación a la aprehensión lúcida de las afecciones, de las sensaciones; convoca las resonancias de la evocación, acrecienta la densidad de lo vivido, pero acaso también su oscuridad, su incidencia enigmática en las formas de vida.

Seamus Heaney escribe:

Quédate quieto. Puedes escuchar
 todo lo que está pasando. Cables de alta tensión
 que cantan sobre el ganado, tractores, perros que ladran,
 desaforados que arreglan los motores a un kilómetro de distancia,
 y siempre el ruido de la superficie de la tierra
 que no sabías que habías escuchado hasta que una rama se trozó
 y la volubilidad pasmada de un mirlo
 se detuvo de repente.¹

La conjugación duradera de presencias percibidas en la lentitud involucra también la transformación de propio horizonte. Al cancelar la precipitación y la urgencia de la rapidez, la demora intensifica el sentido de la espera, de lo inminente, pero

¹ Seamus Heaney, "The Loan", en *Station Island*, Londres, Farrar, Straus and Giroux, 1986.

confiere un acento a los rasgos que se abren al acontecimiento: de improviso y por primera vez percibir el ruido de la superficie de la tierra. Paradójicamente, la experiencia de la urgencia que impregna la rapidez hasta fundirse en ella, cancela la tensión de lo inminente, de la espera, pero también la incidencia enigmática del detalle, que se proyecta siempre sobre el pasado y el futuro. La rapidez suspende la vislumbre, el aura vacía pero estremecedora de lo por venir, que se bosqueja en las sombras de la luminosidad presente. La lentitud confiere otro sentido a la inminencia, asume de otra manera la vislumbre, la convierte en figuraciones espectrales, en modalidades de lo que permanece, en una intimidad del vértigo. Con la lentitud, el acontecimiento incita al espejismo de la certeza, la duración aparece como un rumor de infinito, una coloración de trascendencia. Con la rapidez, el instante se confunde con el acontecimiento y éste se disipa en la transfiguración vertiginosa del trayecto. Con la lentitud, el acontecimiento asume todo su peso, toda su incidencia perturbadora: como potencia alude a otro vértigo, el que emerge de los intersticios de los actos, en la intensificación de los afectos que surgen en las junturas que separan cada acción y sus secuelas. La lentitud da cabida y se confunde incluso con la postergación, la espera, participa de ellas; el movimiento se demora hasta el filo de la suspensión indefinida de un trayecto inconcluso, o quizá, más radicalmente, se prolonga hasta hacer habitable el espejismo de la suspensión del tiempo. La lentitud apunta a la inmersión del sujeto en un tiempo avasallado por la afección exacerbada surgida de la intensa intimidad. La lentitud, cuando se experimenta en el vínculo con otro, hace patente, al contrastar con la fragilidad y la intensidad de las afecciones, el acontecer de la desaparición, su sobresalto, también su inminencia.

La inminencia de la muerte impregna la lentitud como si ésta fuera su anticipación. La lentitud permite vislumbrar una vaga utopía, agobiante y fascinante: la desaparición de la *ἀνάγκη* y, con ella, del deseo. Incita un desaliento de la urgencia. Pero también la lentitud involucra un proceso radicalmente diferente,

la lentitud está al servicio de las intensidades y de la aprehensión del detalle. Apuntala entonces el juego fantasmal del deseo. Acrecienta la virulencia pulsional. Engendra una impaciencia que conjuga el malestar con el placer y lleva a éste a las inmediaciones de lo tolerable. La espera transforma en ocasiones la laxitud en un arrebató de impaciencia; se invierte el horizonte; se abre ante la posibilidad del acontecer. La espera vacía de identidad a quien la experimenta, pero en ese impulso a la desaparición de sí intensifica la excitación hasta convertirla en un extrañamiento del mundo y de sí mismo: no es la de la disipación de la fuerza en lo inerte, sino la dilapidación de la intensidad afectiva en la fusión suprema de la expectativa de placer. Este dualismo de la espera —abandono de sí y exacerbación de expectativa— marca con ansiedad la tensión permanente en los juegos de la lentitud. Resplandece en ella la angustia como anticipación, como señal de un destino irresuelto pero ineludible: el de la derrota del deseo. Pero también supone la certeza de lo abrupto de su acontecer. La propia desaparición se despliega como evidencia en la desaparición de los otros. Exhibe sus tiempos indefinidos, abiertos. El sentido de la propia desaparición aparece así como una certeza ilimitada en su sedimentación en la memoria y en la vida de los otros. Vislumbrar la propia muerte es iluminar la vida con una luminosidad cuya tristeza deriva de la inhibición melancólica —la lentitud propia de la melancolía— que disipa el propio estar en el mundo. Exhibe la insignificancia del propio existir que se transforma en laxitud dolorosa. La vacuidad de sí se asume plenamente en el sufrimiento ante la muerte de los otros. La lentitud melancólica despliega la doble violencia de la muerte vivida como abandono: por una parte, atribuir a la desaparición del otro la violencia de una separación deliberada, la decisión de una separación absoluta asumida plenamente, en la indiferencia del dolor; por la otra, el propio abandono, el abandono de sí y del propio mundo en el arrebató del dolor, fundirse en la huella dejada por la desaparición. El resplandor del morir propio no puede sino encararse con la serenidad de una negación

vacía, una certeza inerte. En el momento de mayor lucidez, la certeza de su advenimiento suspende la plenitud de la presencia y la claridad de los perfiles del mundo, de los otros, de la propia experiencia. Tiende un velo que es también una iluminación, pero pone a la luz una lenta implantación del vacío de sí como vértice de la propia historia en la conciencia.

La epifanía de la muerte propia impregna retroactivamente todo el trayecto del vivir; tiene la densidad de una lenta marea que avanza sobre los territorios de lo vivido y lo por vivir. Esa lentitud se conjuga y se confronta con otra lentitud, la del duelo, que se aprehende como una irradiación de la figura fantasmal, imposible, desalentada de antemano, de un deseo de perseverar, de persistir en la vida, de afirmar la propia vitalidad como un impulso destinado a acrecentarse. El duelo supone esa faceta de la negatividad: al afirmar la propia vida, tiende un velo sobre la certeza del declive que se sabe, apodícticamente, advendrá sin remedio, hasta la desaparición. La lentitud del duelo es la de la fuerza afirmativa del deseo patente, significado de la vida. Pero la afirmación del deseo de permanencia se enfrenta a la inoculación lenta de esa sombra de la desaparición necesaria, la lenta convicción de la progresiva precariedad de sí. “Ya somos el olvido que seremos / el polvo inmemorial que nos ignora”, escribe Borges al final de su vida. Es la única herencia posible: el olvido.

Esa convicción, sin embargo, no está circunscrita en el tiempo. Se transfigura. Habría que asumir que esa súbita certeza ilumina otra: hemos sido siempre ese olvido que invade cada recodo de la vida. No sólo estamos destinados a la muerte, sino también al olvido como una muerte suprema, como una pura y radical desaparición: la herencia de nunca haber sido. El duelo participa, de una manera oblicua, turbia, de la definición del erotismo ofrecida por Bataille: la afirmación de la vida hasta en la muerte. A diferencia del erotismo que cobra la máxima intensidad de la fuerza vital en la fusión y disolución fulgurantes y efímeras de las identidades, el duelo cobra su fuerza en la lenta afirmación de una restauración del deseo, en esa afirmación que

surge del estremecimiento ante la vislumbre de la muerte propia en la del otro. La fragilidad de la vida, de sus formas, derivada de la luz contrastante entre esos dos impulsos: vida y muerte en su alianza y en su discordia que definen su condición relacional: el morir se tiende como un horizonte del deseo, su trazo puebla lentamente la mirada. Ese horizonte es también el del origen de sí, surgido con la huella indeleble del abandono. No se es sólo para la muerte, sino desde la muerte: origen y destino. Es de ella de la que el sujeto emerge lentamente mientras, con la misma lentitud se sumerge en ella, asume la vida como la impregnación de la desaparición y de lo desaparecido. La restauración del deseo es una rememoración de lo no vivido, dilatada, postergada por el deslumbramiento errático de la insistencia del vivir. Es una extraña rememoración que evoca la fantasmagoría platónica: recuperamos en un acto de lucidez, de crueldad, la muerte que ha estado siempre ahí y que no hemos vivido y de cuya experiencia estamos excluidos. Se sabe: no hay experiencia de la muerte, sólo del trayecto del morir. La visibilidad de ese trayecto, su inteligibilidad es también el de una singular lucidez. Pero el tiempo de esta lucidez es el de la lentitud misma. A pesar de emerger como un acontecer, con el estremecimiento de una epifanía, revela una certeza inmemorial, de la especie, del momento inaugural en la aprehensión de sí: la primacía de la desaparición.

La aprehensión de la propia vida, en su dualismo mítico —vida y muerte— acompaña y se afirma de manera creciente en la conformación de la experiencia. En la tensión que conjuga la vida y la muerte, en su tensión irreductible, se instaura siempre el devenir de los vínculos. La lenta transfiguración de los vínculos, sin embargo, se encuentra puntuada por lo intempestivo y por el deslumbramiento de la catástrofe, siempre inminente. Vida y muerte iluminan el vínculo con los otros con una luz paralela a la de la alianza entre presencia y desaparición. El juego catastrófico de la alianza entre presencia y desaparición —prefigurado por Freud en su reflexión sobre la respuesta infantil cifrada en el *Fort-da* que da nombre y sitúa en el foco de toda significación

la presencia y desaparición de la madre— enlaza también la lentitud a las fantasmagorías del deseo, a las promesas desmentidas de la presencia plena y a la restauración incesante del vacío, sin falla, implacable. De ahí, acaso, la capacidad de este “ritmo de la desaparición” para avivar o amortiguar el deseo: teñir cada presencia con la sombra de su desaparición. Hace patente la relación íntima entre el deseo y el dolor. Esa intimidad entre deseo y dolor arroja también alguna luz sobre esa torsión agobiante del deseo; cuando éste se vuelve sobre sí, como su propia negación: desear la extinción del deseo, extinguir su estela de dolor. Ese movimiento de “retroacción negativa” del deseo es también proyectarlo sobre el límite mismo de la vida que no es sino el latido del deseo: desear el deseo en su desaparición es la figuración y la experiencia anticipada de la propia muerte, una muerte como todas, monstruosa, inhumana. Pero ese abatimiento del deseo se transfigura también en una espera infinita, en una angustia amortiguada que se asume sin objeto y que se ancla en la certidumbre de su propia extinción. Así, sin un objeto que lo atenúe, el deseo suspendido en su propia violencia pulsional no es sino un devenir imperceptible, una invasión progresiva de lo que desaparece en la experiencia del descenso. Esa es quizá una de las facetas de la lentitud, de ahí, acaso quizá, su “seducción”, su vértigo.

Lentitud y duración

La lentitud guarda, quizá, una alianza inevitable y equívoca con la duración. Los espejismos del lenguaje apuntalan la ilusión de su concomitancia: las sutiles correspondencias entre el transcurrir lentamente y la duración. La lentitud parece prolongar la duración, la velocidad, acortarla. Este lazo imaginario entre lentitud y duración, sin embargo, supone una tácita referencia al cuerpo, a la potencia, a una apuesta trascendental a la fuerza. La rapidez puede durar un instante o infinitamente, la lentitud también. Pero aun así, la correspondencia entre lentitud y du-

ración persiste como una inclinación arraigada. Pero la fijeza de esta correspondencia responde también al propio sujeto en movimiento o en transformación. Si bien es posible experimentar la duración de lo que se transforma con rapidez e incluso es posible reconocer la aparente paradoja de la duración del instante, la lentitud se conjuga de manera patente con la duración. La lentitud asume esta extraña proximidad con lo que dura, con lo que “persevera en su ser” (Spinoza). Es posible así, de igual manera, asumir una lentitud fugaz. Se sabe que la duración de lo lento puede ser la súbita aprehensión fulgurante del sentido de un instante cuya dilatación se proyecta al fondo de la vida y a su devenir.

Peter Handke escribe, en su *Poema a la duración*:

Una y otra vez he experimentado lo que es la duración;
al empezar la primavera, junto a la Fontaine Sainte-Marie;
en el viento nocturno junto a la Porte d’Autreuil;
en el sol de verano del Karst;
en el regreso todavía matutino a casa después del encuentro.

Esta duración, ¿qué era?
¿Era un espacio de tiempo?
¿Algo medible? ¿Una certeza?
No. La duración era un sentimiento,
el más fugaz de todos los sentimientos,
con frecuencia más rápido ante mí que un instante,
imprevisible, inmanejable,
inaprehensible, inconmensurable.²

Asumida reflexivamente, la mirada se vuelve sobre el propio sujeto, menos como la aprehensión conceptual de una experiencia, que como un sacudimiento. Toma la significación de una tensión cuya intensidad introduce una puntuación, una inflexión irreductible del tiempo y de la opacidad intensa del vivir. No

² Peter Handke, *Poema a la duración*, ed. bilingüe, trad. Eustaquio Barjau, Madrid, Lumen, 1991, pp. 14-17. [La traducción aquí incluida no sigue puntualmente la propuesta de Barjau].

surge sino de un rasgo reconocible, recurrente. No remite a un origen identificable. La lentitud surge como la intensidad de una fuerza corporal, como el desenlace de una tensión en devenir. Se confronta con otras tensiones, otros movimientos, otras memorias de movimientos u otros hábitos. Sus señales son la inmovilidad y el relámpago. Lo que dura sin término y la fugacidad incalificable, sin bordes, la irrupción de lo que es como presencia plena, sin rostro. Handke señala esta evidencia aparentemente paradójica: la duración no es otra cosa que un sentimiento. Su significado viene después, inadecuado. Impone una modalidad errática a la contundencia de esa iluminación que irrumpe como un puro afecto, una catástrofe corporal. El sentido de la lentitud no emerge sino como una huella indócil pero evanescente en el cuerpo, que sintetiza tiempo, que exhibe el ritmo subterráneo de las formas de vida; aparece como la estela de una acción, de una situación que emergiera del fondo de la propia mirada para desplegarse también como una ratificación y una promesa abierta. Esta conjugación de tiempos se dilata: una lentitud que se agolpa, su duración es el filo del instante. Pero la duración, tal como lo asume Bergson, se revela en el fulgor de una intuición, como un lapso que es una afirmación indivisible. Se afirma en un trayecto o un ritmo que se da como una aprehensión puramente positiva: lo que resiste toda fragmentación. El instante de la intuición es entonces una duración al mismo tiempo infinita e in-significante. Toma la modalidad significada de la lentitud o la rapidez cuando se despliega expresivamente en los cuerpos, cuando cobra la magnitud de una intensidad sensorial acogida por el entendimiento, cuando se decantan en el pensar las resonancias afectivas del acontecer. No obstante, como expresión de la dinámica de confrontación diferencial de las fuerzas, del destino al que apunta, es el de la transfiguración de la potencia. Es una modalidad que exhibe la naturaleza diferencial de la duración misma. Emerge de la experiencia propia en la medida en que compromete el cuerpo en su disponibilidad afectiva y en su exigencia de inteligibilidad.

Como la duración y el movimiento, la lentitud habla no de las magnitudes ni de la orientación de una trayectoria, de la duración pura, sino de las modalidades de su sentido. Asume la experiencia, vivida o imaginada, de un recorrido, y señala también la naturaleza incierta de aquello que se expresa en el movimiento, en el transcurrir de ese tiempo. No sólo se camina, se come, se habla, se lee, se acaricia como desempeños del cuerpo en el espacio y el tiempo, sino que se lo hace con lentitud o con rapidez. Es la naturaleza de la acción la que confiere su calidad a esa modalidad de la experiencia del tiempo. Las calidades de la duración suscitan el sentido de la intensidad expresiva que emerge de una pugna heterogénea entre los impulsos del sujeto. Lento, se dice, es aquel movimiento, aquel acto que dura más de lo debido, de lo esperado o de lo deseado, de lo posible, de lo querido. Esa tensión entre la adecuación a la norma, la expectativa, la potencia, el deseo y la voluntad revela las tensiones inherentes a la lentitud iluminada por el trayecto de lo que dura. Revela la naturaleza inconmensurable de las tensiones en juego: la lucha, composición y síntesis de distintas modalidades disyuntivas del actuar —ética, teleológica, dinámica, pulsional y volitiva— cada una de ellas surgida y expresada en condiciones propias, exhibe las oscuridades de la lentitud. Ésta aparece así como la expresión de procesos intrincados, con frecuencia fundidos, indiscernibles por el velo de la síntesis de esas modalidades del actuar que preservan su calidad disyuntiva: no se funden, no se amalgaman. La síntesis las integra dejando sus tensiones intactas. La duración como un trayecto entre dos bordes del tiempo señala también el momento de la catástrofe, del cese de la duración, de la extinción del movimiento. Supone en su expresión una forma del drama, una referencia tácita a un enfrentamiento o a una lucha anclada finalmente en las potencias corporales, las acota, las asume como una condición limítrofe, define el momento de su fin. Expresa también las vicisitudes del deseo, su decaimiento, la migración y el abandono, la vacuidad de la potencia, el debilitamiento de la voluntad, la docilidad a la norma, la mimesis con las efigies

de la *doxa*, la metamorfosis de la duración en la consagración del instante como figura privilegiada de la duración.

Pero la lentitud es también la expresión de otro régimen de relaciones que subyace a las magnitudes del cambio, del movimiento. Son relaciones de fuerza. Si bien nombra el desenlace patente de una tensión, de una concurrencia asimétrica de fuerzas, también señala la tensión derivada de un sutil desequilibrio. La lentitud deriva de esa extraña proximidad a un equilibrio engañoso de fuerzas que aparece como su disipación. El equilibrio se confunde con la inmovilidad: la ausencia de fuerzas con la concurrencia de fuerzas —incluso de enormes pero equiparables magnitudes— que se neutralizan entre sí. La lentitud emerge de una tensión ínfima que se da entre dos fuerzas, entre una fuerza y aquella que busca contrarrestarla. Es la expresión de una afección en los límites de la indiferencia: afección que compromete una magnitud incierta de las fuerzas, pero deriva de la diferencia apenas discernible de su confrontación negativa. Este juego de tensiones, sin embargo, no se expresa de alguna forma privilegiada. No da lugar a una significación específica. Es indeterminada en su sentido, es una forma potencialmente abierta de los modos de expresión, de figuración, de creación de sentido; indeterminada. Su capacidad expresiva incierta se despliega en las tensiones del cuerpo suscitadas por las figuras de la memoria, la inteligibilidad de las situaciones, las dependencias y las tiranías de la norma, extrínseca o interiorizada, incorporada —vuelta cuerpo— o introyectada psíquicamente.

No obstante, la experiencia de la lentitud no surge sólo de esta fisonomía de la confrontación dinámica. Surge asimismo de la aprehensión reflexiva sobre el cuerpo, sobre su abandono o su esfuerzo sostenido, que es también el de la respuesta ante la exigencia dual de los reclamos del entorno. La lentitud conjuga así facetas discordantes: el decaimiento y la intensidad de una tensión en resonancia con una suma de exigencias del propio cuerpo, de sí, y del entorno —del mundo— que se ahonda, crece.

La lentitud es la acción impulsada no por la arrogancia de la afirmación intransigente, de la certeza, sino por lo que resiste a la fuerza, no oponiéndosele, sino desviándola, torciendo su curso a partir de aquello que la contraviene, que escapa a la fuerza imperativa de las clasificaciones, a la violencia de las determinaciones y los ordenamientos erigidos desde el andamiaje de la verdad, que se conjuga con la neutralidad del decir, con esos momentos en que la palabra está atravesada por el impulso a la deriva. La lentitud se enlaza en consecuencia con las vacilaciones y los movimientos errantes de la búsqueda, de la interrogación, de la duda; toma su fuerza de las insistencias de la incertidumbre. De ahí su alianza enrarecida con el asombro que conjuga la iluminación con lo sombrío, las tonalidades de lo sublime con la parálisis ante lo incalificable, la exigencia de la creación con los extravíos de la fascinación. De ahí la alianza de la lentitud y el extravío, perderse desde el reconocimiento de la perseverancia de sí y la experiencia del propio deseo, adentrarse en una atmósfera marcada por las disyuntivas enigmáticas, imposibles de reconocer, los trayectos que desmienten las certezas y que ofrecen la calidad táctil de un trayecto evanescente.

Sin embargo, a pesar de su íntima relación con el deseo, la lentitud suscita un régimen ambivalente, equívoco respecto de él: se expresa tanto en la repetición de sus figuras y sus elaboraciones fantasmales destinadas a alentar el placer, como en su tácita condena a la insatisfacción, a la desolación, y con ello a la pérdida, al sufrimiento, al dolor; la lentitud exhibe así su participación en la tragedia, la repetición se enlaza con el destino del fracaso, con la necesidad de la insatisfacción, con la participación inmanente del sufrimiento en la génesis misma de la subjetividad. El trayecto del deseo no es sino una lenta precipitación en el destino. La repetición revela una calidad a veces oscura de la lentitud: la interrupción y la insistencia, la perseverancia de la vida en el vórtice de la catástrofe, la vocación fallida por la restauración de lo mismo. El deseo marca con un rasgo distintivo a la repetición: su dualismo temporal, la restauración

de lo pasado proyectada sobre el porvenir y asumida como destino. El deseo involucra, por una parte, una extraña nostalgia de plenitud, una plenitud jamás experimentada pero forjada como horizonte de la propia vida, y esa nostalgia tiñe con su presión la inscripción del sujeto en el aquí y ahora. La insistencia de lo arcaico que ha escapado a la destrucción modela esa nostalgia, la erige como futuro en el filo del presente. Esa conjugación de tiempos entreverados conjuga la lentitud y la urgencia, la postergación infinita y la precipitación, la demora y el temblor de lo intempestivo. La lentitud arrastra consigo las marcas de una tierra vernácula del deseo, oscurecida más allá del tiempo, de la que emergen las figuraciones y fulgores oscuros de la catástrofe melancólica primordial, pero las inscribe en el vértice del desafío de lo insospechado, de la exploración vacilante de lo otro.

En su poema a la duración Peter Handke escribe:

Me he educado a mí mismo
para la espera de la duración
sin el trayecto ostentoso de los peregrinos.

El mero estar encerrado en casa, sin embargo, no basta
tengo que ir al encuentro de la duración.
Salir al encuentro de lo que amo,
o ir a buscarlo,
eso me da aliento,
con más fuerza y persistencia que cualquier carrera de fondo.

No a quien se sienta en su casa
sino a quien deambula en dirección a su hogar
es a quien la duración encuentra.

La lentitud señala esta disposición expectante del advenimiento de esa dilatación del tiempo. Como en Benjamin esa espera surge de una educación, de un paciente modelar del deseo que se conjuga con el desarraigo y la errancia. Es la búsqueda del encuentro y no el encuentro mismo el que señala el advenimiento de ese nombre singular del tiempo que persiste. Es en el momento de la búsqueda orientada hacia el otro, hacia lo otro,

el momento de suspensión de la identidad en el que se funden lo que no cambia o lo hace apenas y lo que dura. Es en el momento de tránsito, cuando se está suspendido entre haber sido arrebatado a su raíz y transitar hacia la oscuridad de un destino tácito, absoluto, cuando el sentido de la lentitud emerge como una catástrofe y como una epifanía, en los ecos de la duración. Pero este desarraigo es íntimo, ínfimo, ubicuo, la tragedia se abisma en el detalle, en la capacidad de éste para iluminar las torsiones del tiempo, de sus modulaciones.

Peter Handke escribe:

Pero también en casa me viene a ver una y otra vez
cuando paseo de un lado a otro del jardín

Continúa con una larga secuencia de figuras del ínfimo trajinar en lo cotidiano, en sus paisajes cambiantes e imperceptibles, reiterados y mutables, en la extrañeza ínfima de los hábitos cuya repetición lleva la señal de la desviación, de lo irrecuperable. No obstante, no es en la reiteración rutinaria de lo familiar donde surge la duración, es en la lentitud que acompaña una cierta serenidad marcada por un súbito presentimiento de lo neutro, de la liminaridad como extrañeza, como reposo evanescente al margen de la turbulencia de la identidad.

Handke formula lacónicamente:

Duración, mi calma y mi paz.
Duración, mi lugar de descanso [*Rastplatz*].

Es esa zona neutra, ajena a la tiranía y la arrogancia del sentido, a las certidumbres del habla, al amparo de la exigencia del mundo y la necesidad, en esta zona de dilatación de un tiempo sin magnitud, en la que se experimenta esta correspondencia entre la duración y la lentitud de lo que transcurre sin turbulencia, sin perturbación. Handke apunta a un carácter equívoco de la duración, pero también alude implícitamente a su relación con la experiencia de la lentitud: el germen de una suspensión de la

certeza en los menudos actos de todos los días, las horas que se desgranán de improviso en los pliegues del trayecto inadvertido, en el deambular de un espacio a otro, de un instante a otro, de un acto a otro. Se habita también en esas fisuras en las que la duración y la lentitud se funden. El tránsito incesante, cotidiano, suele ignorar esa fisura que atraviesa cada acto, que incita el presentimiento de la discontinuidad de las acciones. La lentitud señala esa ubicuidad de los quebrantamientos que separan cada matiz inaudito de las monotonías. La lentitud germina en las fluctuaciones de la afección, en la súbita opacidad del cuerpo o de la mirada, en el desvanecimiento momentáneo de los imperativos del entorno. El tiempo, que se ofrece así como siempre denso, saturado de acciones y tráfago, indiferente a sus infinitas e imperceptibles catástrofes que se conjugan en la lentitud y que señalan las oquedades del tiempo, que disipan la densidad del ir y venir. La lentitud germina en esa febrilidad sin dirección y sin horizonte que puebla el hacer de cada instante y que permanece velado por la evidencia de lo presente. Esa densidad de la acción se despliega como una dilatación del tiempo y del hacer: son calidades de la lentitud. La experiencia de la duración se enlaza con la lentitud: aparecen como un retiro del horizonte del actuar, como la vacuidad de su tiempo, y como la irrupción de lo incalificable y lo imperceptible, como una faceta del instante capaz de impregnar con el deseo de intemporalidad el actuar minucioso de cada minuto.

Y sin embargo, la lentitud acentúa los rasgos, los detalles, su intensidad punza, pero también, pueden fundirse, saturar los transcurros, bordear el sonambulismo. Los detalles se agolpan hasta sustraer sus propios perfiles del curso de la vida; en ese momento, la lentitud se abre a la confusión, a la indiferencia, se entrega a la contradictoria serenidad del tedio, pero se encuentra en una disposición propia para la ensoñación, deambular en los trayectos que enlazan la memoria con los espectros y las emanaciones del deseo. Los objetos se proyectan en una luz difusa que desafía cualquier identidad, cualquier permanencia: hacen

imaginable una figura escandalosa sobre la que insiste Handke a lo largo de su poema: la aparición fulgurante de la experiencia de la duración es evasiva o intolerable, reclama su abandono permanente, la brevedad de ese momento de pasmo, de detención del tiempo, que define la inteligibilidad de lo que dura.

Handke insiste sobre una experiencia de la duración cuyo sentido no es meramente conceptual. Subraya su naturaleza afectiva: pero acaso la intensidad emotiva de la duración no emana una capacidad de iluminación súbita de lo que aparece, sino de una atmósfera contrastante, del sobresalto provocado por la áspera relevancia de la transitoriedad. Es quizá la experiencia de la transitoriedad la que ilumina un sentido de la lentitud. Es un sentido suplementario a la percepción del vínculo entre el propio tiempo y la fugacidad del entorno. Esta relación entre las calidades del tiempo que se multiplican en el sentimiento, en la sensación, conjugan modalidades afectivas discordantes. La lentitud participa en una constelación de afecciones que involucran desde el aburrimiento hasta el júbilo, la angustia y el vértigo, el desaliento y la serenidad, la apatía —neutralidad de la afección engendrada por el desbordamiento y el exceso— o la indiferencia y el cuidado o la atención extrema, el pasmo y el momento paroxístico del arrebató, la austeridad y la exuberancia, la postración o la aprehensión radiante de la propia potencia, la exaltación del descubrimiento o el vacío del desastre. La lentitud participa tanto de las pasiones de lo inerte, como de las perturbaciones de la dilapidación, del exceso. Pero esta constelación de tensiones no privilegia alguna de ellas. Todas estas afecciones se entrelazan hasta amalgamarse en la experiencia de la lentitud.

Lentitud y ritmo

Nicolas Abraham, en el marco de una aproximación fenomenológica, advierte en el ritmo un sentido extraño a la sola percepción de una secuencia de acentos, de una disposición de intensidades

en un patrón temporal, es una modalidad de la experiencia de la sucesión, de la concatenación serial en la exigencia de totalidad. No es una mera realización de la repetición. Repetición, reiteración y ritmo surgen como facetas de la expresión de la fuerza inconmensurables entre sí. La fuerza de la repetición no guarda una relación intrínseca con la lentitud pero encuentran entre sí resonancias inasibles pero patentes. El ritmo, a su vez, asume la lentitud o su faceta disyuntiva, la rapidez. La lentitud instaaura el ritmo no la constituye, no es su condición sino su horizonte, su forma limítrofe. Pero el ritmo sí la asume como una faceta significativa de su propio sentido. La reiteración o la insistencia de un golpe o un acento, la mera reaparición de un patrón específico no culmina en la experiencia del ritmo. La percepción de los patrones, los énfasis, las repeticiones en su regularidad temporal puede dar lugar a una aprehensión cognitiva particular, indiferente a la fuerza expresiva del ritmo. Percibir y comprender algo que se reitera no es aprehender la condición rítmica que llega, incluso, a desafiar la monotonía absorbente de lo que reaparece.

Abraham distingue así dos vertientes de la conciencia: la que se orienta a la reiteración para reconocerla, construirla como un objeto cognitivo, anticipar sus apariciones, calcular sus desplazamientos; y aquella que incitada y orientada por esa repetición crea la experiencia del ritmo. Abraham señala: “La ritmización comporta un acto radicalmente diferente de un simple encuentro con el ritmo-objeto. Es un acto esencialmente creador que, al realizar la síntesis entre las emergencias sucesivas, apunta a un fenómeno irreductible a su percepción bruta o a su producción mecánica: es precisamente lo que llamamos ritmo”.³

El ritmo surge así de una síntesis que emana directamente de una percepción pero que es irreductible a ella, la desborda. La percepción de la repetición, incluso de sus tensiones, de sus secuencias, de sus anticipaciones o postergaciones, no da lugar

³ Nicolas Abraham, (1958), “La conscience rythmisanter. Essai sur la temporalité du rythme”, en *Rhythms. De l'oeuvre de la traduction et de la psychanalyse*, Paris, Flammarion, 1985, p. 81.

a la aprehensión del ritmo. Pero esa síntesis no es ordinaria, no surge sin un impulso deliberado a la creación. El ritmo guarda, para Abraham, una íntima relación con lo imaginario: al surgir de una síntesis entre fuerza y sucesión, entre acento y composición, deriva de lo imaginario. Emanada de una síntesis entendida siempre como un acontecer. Este acontecer no es un hecho en sí mismo unívoco. Por el contrario, conjuga impulsos y acciones heterogéneas que preservan, en la aprehensión rítmica, su propia dinámica.

Pero a diferencia de lo meramente imaginario, el ritmo incita una respuesta corporal, una excitación singular, un impulso que encuentra en el cuerpo una secuela y un origen. El ritmo se asume como sentido en esta pulsación corporal que le da su fundamento como experiencia y la incorpora al régimen de la imaginación. Esta síntesis particular responde a la correspondencia entre las intensidades de lo percibido y la génesis de la temporalidad y del propio cuerpo como condición imaginaria del sujeto. Se llega a decir que el ritmo se siente, más que se piensa o se comprende. No obstante, no se trata de una mera sensación sino de un impulso de creación de sentido. El cuerpo crea el ritmo no como un mero sacudimiento o como un mero reflejo, sino como un sentido que le es propio y que alcanza e integra los procesos comprensivos de la conciencia. Así, en la creación de la experiencia rítmica concurren el devenir singular de la aprehensión del sujeto, la singularidad de su deseo y de su régimen pulsional, la disposición del sujeto a la aprehensión perceptual del objeto y su aprehensión del sentido de la sucesión y la naturaleza de las relaciones entre las entidades rítmicas —que tampoco existen en sí mismas, sino como derivación específica del acto de conciencia.

Y, sin embargo, la creación rítmica no puede sino asumir la incidencia de la forma y patrón de una composición de identidades incorporada como potencia física de afectación de los cuerpos. Así, el ritmo engendra el sentido vivido del ritmo a partir del despliegue dinámico de las señales físicas que incitan una

respuesta corporal y afectiva en consonancia con los patrones reconocibles. Despliegue, sucesión, repetición, reaparición de formas; para Abraham, el ritmo no podría derivar de un acto de conciencia sin la íntima correspondencia entre el sentido rítmico y las estructuras temporales inherentes a la conciencia. Las afecciones corporales no están en una percepción puramente sensorial de la forma de las intensidades, derivan del sentido mismo del ritmo; surgen de él y aparecen ligadas a su conformación en la conciencia y en la *disposición* rítmica del cuerpo.

Esa conciencia específica del ritmo, su enlace con las respuestas del cuerpo como régimen de sentido, y la morfología de las afecciones revelan una calidad propia del sujeto que responde así a los patrones percibidos. Pero el ritmo como sentido se separa de la aprehensión de la repetición pura, se asume como un sentido suplementario, extrínseco a la repetición. Cada momento rítmico aguarda esa transfiguración al mismo tiempo referida a lo previamente reconocido, pero al mismo tiempo marcada con una inflexión que le otorga una calidad irreductible a una mera restauración de un patrón idéntico. Esta inflexión marca al tiempo con la insistencia de la pausa, la interrupción, la extenuación, el silencio por ínfimo que sea. Cada mutación ínfima del patrón rítmico —que señala la vitalidad de la experiencia del tiempo— está señalado con este punto sin identidad, este instante sin impulso y sin vacío que clausura la vigencia de un patrón rítmico y lo encadena con su sucesor, que se clausura y se abre a un por venir definido por la exigencia de mutación. Esta transfiguración engendra una comprensión particular del tiempo, lo ofrece como facetas específicas de la metamorfosis, como modalidades del transcurrir.

La experiencia de la lentitud surge así como una modalidad suplementaria del ritmo. Acompaña a éste como a los trayectos de la mutación, los separa, los orienta a distintos destinos. Con el sentido y la sensación del ritmo se conjugan las consonancias de la lentitud o la rapidez. Pero esta modalidad suplementaria desencadena afecciones dispares, incomparables: lo rítmico,

al conjugarse con lo lento o lo rápido, hace patente, asimismo, una potencia inherente a la mutación: acelerarse o detenerse, figuras del devenir. Lo rápido que deviene más rápido, lo lento deviene más lento. Es la figura de la iteración, de la intensidad, una diferencia que deviene otra, una mayor. Acompaña lo que se precipita o se extenúa, lo que se extingue o lo que se inicia. Revela con ello modalidades de la intensidad afectiva y de la incorporación de los impulsos orgánicos del cuerpo, desplegados también como régimen expresivo.

Ritmo y lentitud, a su vez, son calidades inconmensurables de la duración como acontecer. El ritmo, al apuntalarse en las intensidades del cuerpo, asume su significación al surgir no sólo como una serie desigual de puntuaciones e intensidades, sino como una forma. Su significación surge del devenir forma de las intensidades. De ahí una extraña separación entre el ritmo y el tiempo. El ritmo emerge de esta forma de las intensidades que se percibe tanto en los diversos procesos del entorno material como en las resonancias del cuerpo. La lentitud, al conjugar las mutaciones del tiempo con los desplazamientos del espacio hace posible hablar de un ritmo espacial —entendido como una correspondencia entre intensidades distribuidas espacialmente en patrones formales aprehendidos como una matriz dinámica de formas perceptibles—, no menos importante que un ritmo temporal y, muchas veces, el entrelazamiento íntimo de ambos y que se expresa en la inscripción espaciotemporal y en la respuesta dinámica del cuerpo.

En su reflexión sobre los *Kreisteriana* de Schumann, titulada significativamente “Rasch” (rápido), tomada de una marca de *tempo* inscrita en la partitura de Schumann. Roland Barthes señala una calidad específica de un momento de primacía de los patrones rítmicos en el trayecto de la composición de Schumann, pero subraya el momento perceptual del ritmo; éste se consume como forma expresiva en las modalidades de su escucha, la que orienta la imaginación hacia las modalidades de la respuesta corporal: el cuerpo de Schumann, sugiere Barthes, está alentado por el arrebato, no como una respuesta a

las vicisitudes de su entorno, al acontecer, sino como una dinámica de su arrebató pulsional. Asimismo, durante la escucha, el cuerpo se ve lanzado a la deriva por la aprehensión dinámica del ritmo, una secuencia de impulsos que se extenuan en breve tiempo lo precipitan a un pulsación singular. Se traza en el cuerpo una gramática del agotamiento que obedece a las mutaciones de la pulsión. Esta intimidad entre precipitación y extenuación, entre rapidez y detenimiento, entre agitación y extinción de la fuerza, habla también de una modalidad singular del ritmo. Barthes la advierte expresada nítidamente en la obra de Schumann. El sentido del ritmo en la composición de Schumann —acaso en cualquier composición— requiere un desplazamiento incesante entre la música y el cuerpo: desplegar sus intensidades, ponerlas de relieve en ese trayecto. Escribe Barthes: [el de Schumann] no es un cuerpo meditativo. De la meditación toma en ocasiones sólo el gesto, no la concentración, la persistencia infinita, un asentamiento ligero. Es un cuerpo pulsional, que se impulsa y vuelve a impulsarse, pasa a otra cosa —piensa en otra cosa; es un cuerpo aturdido (embriagado, distraído y ardiente a la vez). De ahí su urgencia del *intermezzo*.⁴

Esta relación parcial, oblicua, con los tiempos de la meditación es reveladora. El ritmo encuentra su raíz en el deseo y en desplazamiento incesante de sus objetos, pero encuentra su expresión como sentido. De ahí quizá su extraña relación con los patrones recurrentes y las repeticiones de la fantasía. El ritmo precipita la incesante migración entre los objetos de deseo, transforma en la estructura pulsional la relación de la fuerza y su objeto, en una relación precaria, transitoria. Esta precariedad deriva así en un abandono de identidades. Ese movimiento a la deriva se adentra sólo en detalles, rasgos, fisonomías evanescentes transformadas en afares y afecciones turbulentas, arrastradas por la intensidad de los golpes que dan su forma al ritmo. Barthes llama la atención sobre esta fuerza que arraiga el ritmo al cuerpo. La percepción se divide: una percepción meramente corporal acompaña el ritmo que incita otra aprehensión del ritmo en la conciencia. Uno y otro se enlazan, pero reclaman

⁴ Roland Barthes, "Rasch", en *Oeuvres Complètes V*, 5 vols. Paris, Gallimard, 2000, p. 828.

un destino y un desplazamiento propios. El cuerpo reconoce en este destino dual una aprehensión de su calidad específica, de su singularidad. Cada cuerpo es punzado de manera singular por los patrones rítmicos; cada cuerpo acoge de manera singular la gama singular de sus afecciones.

Pero el *tempo*, el tiempo y el ritmo no son un mero despliegue desigual o reiterativo, de patrones acentuales, ecos prosódicos, reparaciones armónicas, intensidades y timbres, modulaciones o bruscos virajes del *tempo* o el régimen armónico, que se enlazan para engendrar una forma expresiva. Más bien, la forma expresiva no deriva sino del sentido específico del tiempo, la inteligibilidad de su devenir como mera posibilidad, sin identidad. Revela la apertura del tiempo a la génesis de una corporeidad siempre por venir. Esa forma expresiva, sin embargo, se advierte privilegiadamente en el dominio puramente sonoro, en el que la forma conceptual del lenguaje no arroja la sombra de identidades vernáculas, o de sentidos atávicos sobre la expresión. Las cadencias y la composición de las sonoridades están enteramente al devenir significativo y afectivo de su propia dinámica.

En el verano de 1901, en el umbral de la gran revolución armónica y rítmica de la música contemporánea, Gustav Mahler emprendió la composición de la *Quinta Sinfonía* cuya conclusión no fue sino hasta el otoño de 1902. Un giro se advertía ya en su concepción estética de la creación musical. Abandonaba ya definitivamente la música programática y los giros declamatorios que habían encontrado un amplio y fuerte arraigo entre las visiones post-wagnerianas, y alcanzaba ya una relevancia cardinal en el trabajo de Richard Strauss. En la *Quinta Sinfonía*, Gustav Mahler, después de haber explorado durante toda la primera fase de su trabajo de composición el uso de la voz y sus potencialidades expresivas, decide no sólo suspender la aparición de la palabra, sino explorar las posibilidades expresivas de recursos exclusivamente musicales. Elabora a partir del ritmo y sonoridad pura un juego de contrastes, yuxtaposiciones, multiplicidades expresivas. Decide, en un momento crucial de su exploración

estética, suspender la aparición de la palabra, eliminar las referencias a los textos poéticos, desprenderse de la capacidad del orden poético. Busca con ello infundir en la forma sonora un desarrollo de la música pura, y la intensificación de sus potencias expresivas. No obstante, es un hecho que la *Quinta Sinfonía* emerge en la estela del trabajo que la antecede y la acompaña: *lieders* de la serie de los Knaben Wunderhorn y de los Kindertotenlieder, algunas de las composiciones más estremecedoras del repertorio de Mahler, y canciones sobre poemas de Friedrich Rückert y sinfonías que apelaban constitutivamente a la sonoridad, a los tiempos y a los ritmos de la palabra poética; en esos cantos la potencia expresiva de la música emerge de la fusión de las sonoridades del lenguaje y de las puras calidades sonoras. La polémica sobre si la *Quinta Sinfonía* es una tentativa radical de explorar, sin apelar a un programa poético-filosófico tácito o explícito, no termina.⁵ No obstante, es patente que estructural y composicionalmente la *Quinta Sinfonía* asume otra búsqueda y que establece un punto de inflexión estético en la trayectoria de Mahler. Recobra material armónico y melódico de sus propios *lieder*, en particular de *Kindertotenlieder*, pero los somete a una exploración sobre las posibilidades de expresividad pura de la trama sonora. Lleva esta exploración hasta el punto de sustraer la forma musical de la forma poética. Acaso, cada uno de los movimientos de la Sinfonía explora calidades distintas de esa sonoridad. Entre ellos, uno, sobre todo, el *Adagietto*, privilegia una exploración de las sensaciones y las gamas afectivas que apela a las calidades inagotablemente variadas de la lentitud. La referencia patente, en el *Adagietto* a los poemas de Rückert —en particular a “Ich bin der Welt abhanded bekommen?”. Desde su estreno, este movimiento suscitó una agitada polémica:

⁵ Cfr. la monumental biografía de Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler*, 4 vols., Oxford, Oxford University Press, 2006; *II. Vienna: The Years of Challenge (1897-1904)*, y el minucioso análisis de los procesos de composición de las sinfonías, de Gerd Indorf, *Mahlers Sinfonien*, Berlin, Rombach Verlag, 2010.

su decidida orientación a una afectividad múltiple y variada dieron lugar no sólo a recepciones diversas y equívocas, sino a interpretaciones igualmente contrastantes. Mahler sostiene enfáticamente, desde el primer momento de la publicación de la Quinta, su pretensión de componer una música pura, capaz de responder solo a la exigencia expresiva de las afecciones y a la potencial calidad de la materia sonora para revelar su propia posibilidad expresiva en un régimen de sensibilidad no del todo extraño a un expresionismo apenas bosquejado. No obstante, la trama sonora de manera patente intensifica las posibilidades de movilización afectiva, pero lo hace poniendo el acento sobre las gamas complejas, las tramas armónicas, rítmicas y sonoras inéditas, *tempos* cambiantes e intensidades sonoras matizadas y extraordinariamente sutiles. A la relevancia pública del *Adagietto* y a algunas de las variantes “recitativas” y programáticas de su interpretación acaso haya contribuido decisivamente, de manera acaso no deliberada e incluso contradictoria, la aparición de este fragmento sinfónico como tema de la película de Visconti, *Muerte en Venecia*. No obstante, es posible asumir que la trama misma de la película, uno de cuyos hilos conductores es una referencia biográfica y estética al compositor, contribuye a apuntalar la perspectiva creadora de Mahler, su entrega a un proyecto de composición puramente musical, sin referencia a un ordenamiento conceptual preestablecido. Así, vista con detenimiento, la propuesta cinematográfica de Visconti, lejos de apuntalar un acercamiento ensayístico a la obra de Mahler, contribuye a desmentir tajantemente toda pretensión de atribuir un sustrato tópico o temático, o bien un soporte “expositivo” o “reflexivo” del trabajo de composición musical.

Este dualismo, sin embargo, aparece matizado por condiciones biográficas patentes, pero apuntaladas en testimonios inciertos. Dos condiciones afectivas y vitales divergentes, aunque no necesariamente excluyentes entre sí, caracterizan en aquel momento la composición del *Adagietto*: por una parte, las exigencias musicales derivadas de una permanente transfor-

mación y elaboración de sus dominios técnicos, orquestales y estéticos, reclamaban una transfiguración de sus acercamientos a la composición, por otra, la agitación de afecciones contrastantes, incluso contradictorias, en la vida amorosa de Mahler —en particular en su relación con Alma— y la nostalgia de una atmósfera apacible, intemporal, al mismo tiempo como una experiencia presentida y como aspiración inaccesible. Del contexto pasional de Mahler da testimonio la versión, difundida por Willem Mengelber, y apuntalada aparentemente en las expresiones de Alma y Gustav por separado, de que el *Adagietto* constituiría una peculiar “carta de amor” entregada por Gustav a Alma formulada expresamente en términos musicales y sin referencia a palabra alguna. Una carta que conjugaba la mera textura sonora, con la incorporación de referencias y citas musicales —particularmente a *Tristan und Isolde* de Wagner— como recurso para buscar un mutuo reconocimiento.⁶ No obstante, la relevancia de la búsqueda estética y de la exploración de nuevas alternativas sonoras es subrayada insistentemente por Mahler; es explícito en su pretensión de buscar no una suplantación de la comunicación verbal o una significación análoga al régimen semántico de la palabra, sino una expresividad sonora pura. La partitura del *Adagietto* revela esta exigente, implacable, extenuante búsqueda de estructuras tonales que disipan parcialmente el principio de tonalidad y suspenden su estabilidad, las variaciones rítmicas y de *tempo* modulan las variaciones expresivas. El *Adagietto* explora incontables matices de *tempo* y sus alcances afectivos más allá de patrones claramente identificables de sentido. Las calidades de la lentitud dan lugar a un despliegue de las más complejas figuraciones expresivas. La partitura señala expresamente una inmensa gama de indicaciones destinadas a asegurar una ejecución rigurosa de esta exploración de los *tempos* y los ritmos,

⁶ Constantin Floros, *Gustav Mahler. The Symphonies*, Cambridge, Amadeus Press, 2000, p. 154.

pero también del enlace de las voces instrumentales y de las secuencias armónicas de la composición.

Sehr langsam, anota Mahler. Muy lento. Largas notas de la viola se despliegan en el tiempo, apenas audibles, cercanas al silencio, una puntuación medida del harpa. Secuencias de acentos desplegados sobre el movimiento apenas marcado de violines que inician breves escalas con una intensidad sonora creciente. Intensidades que, también, se despliegan lentamente, acentuadas por secuencias de fuerza creciente, apuntaladas sobre la tensión entre las culminaciones agudas de violines y la firmeza de las notas bajas, pulsantes, reiteradas. Las afecciones despertadas por la sucesión de acontecer y desvelamiento, de revelación, de lento emerger de lo que despunta, se enlaza con el despliegue paulatino de la trama sonora, cuya progresiva intensificación, apuntalado sobre una dilatada progresión sonora, culmina en una predisposición al acontecer, del segmento sonoro, de la afección misma. Una doble escucha de la materia de la escritura musical: la fuerza tácita, ausente, de una voz entretejida en las sonoridades surgidas del silencio y los límites de la palabra. La señal fragmentaria, inacabada aunque ineludible de una intensidad sin fisonomía. Quizá el contrapunto cinematográfico ofrecido por Visconti explorará, trazando un paralelismo no exento de discordia, en esas mismas sonoridades, los apegos errantes de la contemplación, sus lazos con la agitación estética y los fervores del amor, la expresión intensa de la afección capaz de irradiarse a todo lo mirado, pero que se propaga a la mirada misma y una particular afección de una voluntad de reconocerse en ese despunte de la fuerza vital.

morendo... el sentido verbal de la anotación exhibe un dualismo expresado en la tensión entre movimientos paralelos: la fuerza y el *tempo* declinante, y el movimiento de la textura tonal. La sonoridad explora en esta tensión un adentrarse en la pendiente de la experiencia de los límites de la fuerza expresiva, acaso de la vida, de lo vivido, en la estrechez de lo vivible. Desplegar en la forma musical la sombra de

lo invivido. Por una parte, la experiencia de la extinción, el paulatino decaimiento, el abandono y la distancia que se ahonda con la exigencia del entorno, el régimen de la reticencia y del repliegue, del confinamiento en los límites también crecientes de sí mismo. La disipación de los perfiles y el enrarecimiento de los nombres, las identidades, una serenidad en la penumbra de la indiferencia, en los recodos del deseo, en su abatimiento. Por la otra, la exacerbación de los apegos, la creciente intensidad de las afecciones en la insistencia y en la fuerza de impregnación de la memoria, en sus resonancias afectivas, en el ritmo creciente de sus irrupciones en el trayecto de la conciencia, en el resplandor equívoco de las intensidades pasionales, en los filos del peso residual de las evocaciones de lo perdido y en el dolor difuso de la pérdida. Pero es una exacerbación de los apegos pasionales en la estela de un miedo difuso, en la insistencia táctil de lo sublime, en los territorios donde lo incalificable se conjuga con los arrebatos del terror y del asombro, del pasmo y de la condescendencia con el extraño dolor del desapego.

largo: un impulso apenas marcado pero reconocible para dilatar la sonoridad y ahondar con ello la experiencia de planicies sonoras, fisonomías duraderas, casi invariantes, de la sonoridad. Pero esa ampliación engendra una ambivalencia afectiva: incita una “contemplación auditiva” y da cabida a un acrecentamiento de la tensión; la sonoridad contraviene la urgencia de la vida. Supone una distancia, una relativa separación. Engendra una esfera de sentido propio. Arranca a la mirada y a la audición, de los acentos perentorios del deseo; mientras, al mismo tiempo, las mutaciones que conjugan unisonos y disonancias apenas perceptibles en la calma de la fisonomía sonora, su deslizamiento paulatino, se proyectan sobre los impulsos y los ritmos del cuerpo; infunden la calma.

etwas drängend (con impulso algo apresurado), Mahler pone un énfasis sobre la tensión inherente al impulso. Una mera potencia aprehendida y percibida como tal, un esfuerzo desplegado en

su pura condición de fuerza en devenir. El rasgo de contención aparece señalado como un modo del apremio, contenido: “algo” impulsivo. Matiz y condición, el “algo” [*etwas*] revela el carácter restringido del despliegue a la deriva del impulso. Revela una faceta fundamental del *tempo*: la irrupción de la fuerza puede expresarse nítidamente en una conjugación de apremio que, sin embargo, refrena la rapidez; conjuga la fuerza y la potencia que alienta la rapidez con el esfuerzo que la matiza, la contiene. El impulso puede revelarse, en un juego de negatividad, como la contención vívida, como los cuerpos azuzados pero sujetos. Cuerpos embebidos en una concentración reflexiva capaz de sumirse en su propio apremio. El movimiento es tensión. Su esfuerzo perceptible revela la exigencia de la preservación vital en las resonancias del desgaste, en el horizonte del agotamiento; avanza y, sin embargo, hace patente un desplazamiento cuya lentitud emerge del gasto extenuante, de la disipación de la fuerza, de la respuesta que busca sobrepasar su destino de extinción. La forma musical se despliega en esa lucha contra la fuerza que resiste a todo impulso sin contención, a todo ascenso a cielo abierto. Es la forma paradójica que asume el esfuerzo extremo al asumirse como inminente e íntima la tentación o la fatalidad del abandono, del repliegue, del fracaso. Es la señal asimismo de lo que rehúsa la petrificación al aceptar la exigencia de llevar las potencias corporales y la fuerza física hasta su límite que es también la corroboración de su finitud, de su inminente decaimiento.

zurückhaltend (conteniendo), revela una de las facetas dinámicas extremas de la lentitud, comprometer la fuerza, la potencia, en llevar a los cuerpos a la inminencia de la inmovilidad: la sonoridad como esa aspiración imposible a la serenidad de lo inalterable, la que surge de la concurrencia de fuerzas en conflicto, una contra otra —exacerbación del impulso y su contención—, conflicto que resulta en una diferencia ínfima que exhibe, al mismo tiempo, una tensión creciente, un esfuerzo descomunal y una mutación apenas perceptible, un movimiento sutil, un casi

indiscernible movimiento marcado con los acentos intensos del conflicto en juego.

molto adagio: Mahler vuelve ahora al régimen canónico del *tempo* en los códigos usuales de la lengua italiana; abandona los señalamientos en la propia lengua, para orientar la comprensión musical hacia la percepción canónica del movimiento sonoro: insistir sobre un matiz de una lentitud intensificada. La indicación acentúa los matices graduales de la lentitud, asume la relevancia expresiva de esa magnitud, enfatiza el distanciamiento ante la mutación de la trama musical, pero acaso introduce una calidad suplementaria que transfigura la calma en algo cercano a la modulación de una voz que canta, de una melodía que transcurre en la serenidad. Esa serenidad sonora abandona la contemplación. Se desliza en los matices, las modulaciones, la conjugación de discordancias y consonancias entrelazadas y yuxtapuestas que se entrelazan y se impregnan recíprocamente. El “exceso” de calma no deja de sugerir el abatimiento del ritmo corporal, del pulso, las inmediaciones de un abandono que se funde con la ensoñación, la intuición de lo inerte, la disipación de la forma, los linderos de la desaparición, la retención del aliento, una serenidad que no desalienta la angustia. El “exceso” de calma encuentra así, acaso, su correspondencia en la aparición de la nostalgia, el régimen del duelo, el reclamo inútil de la preservación de las presencias, que se vale de la figuración para verter la desaparición en semblante fantasmagórico.

zögernd (una vacilación, un aliento hesitante en el límite de la detención), una concentración de la escucha: atisbar el cuerpo, las afecciones, acentuar una demora que surge de la opacidad de los nombres ante la tenacidad de la afección corporal, una afección que no excluye la fijeza extrema de la atención. El juego ponderado del discernimiento, sus tiempos, la detenida ponderación de las alternativas, de las bifurcaciones de la afección que se agolpan en un tiempo dilatado. Es el tiempo en el que se abaten los ritmos del actuar. Se inscribe en la escucha no como un alto o un reposo, sino como la huella de una meditación paulatina,

puntuada en una contemplación de sí, íntima, la fragua de una disposición abierta al advenimiento de los actos, de las afecciones. Un paisaje abierto lentamente subrayado por la vastedad de los matices, la invocación de las afecciones posibles.

Noch langsamer (muy lento, una lentitud que aspira a la duración); Mahler retorna a las indicaciones en su propia lengua. No hay sinonimia ni paráfrasis entre “noch langsamer” y *molto adagio*, no son uno la traducción del otro. El giro hacia la lengua materna asume otra fuerza imperativa, apela a otra afección y a otra respuesta de los cuerpos y de la experiencia, más allá de los códigos de la musicalidad en los pliegues de lo vivido; busca una exploración de los matices extremos de la lentitud, acentuar la sutileza de una mutación cuya evidencia se disipa. Llevar el movimiento, la vida, a las inmediaciones de lo inorgánico, a su tiempo en apariencia infinito. Confundir el tiempo de la vida con el inmenso horizonte del acontecer de un mundo que se disipa en lo inhumano. Hacer más lenta la lentitud como una búsqueda de la dilatación posible de los límites, de la percepción, del tiempo. Residir en las inmediaciones del silencio o la inmovilidad, asumir sus linderos, adentrarse en sus zonas limítrofes. La lentitud busca acaso sugerir la consumación del abatimiento del impulso vital o la exacerbación de las tensiones contradictorias que llevan el desplazamiento de la vida a las inmediaciones de la extenuación.

Sehr zurückhaltend (una contención intensa); acaso Mahler no vacila ante una indicación que reclama una exacerbación de la tensión y una lentitud creciente; sugiere una inflexión radical de esa exploración de la vida en las inmediaciones de la inmovilidad en el vértice más alto de la dilapidación de la fuerza vital. Reclama un momento paradójico de la exuberancia de la contención, de una vacuidad exorbitante conseguida al precio de sostenerse en la inminencia de la extenuación. Aquí, la lentitud hace patente una discordia entre la percepción y el tiempo, induce una contemplación de esa separación entre ambos que no puede desembocar sino la implacable monotonía de

las desapariciones, que es la señal visible, humana, del tiempo, su indiferencia respecto del decaimiento de la vida. Alude a la infinitud potencial de la fuerza consumida en el instante como un lapso cuya fugacidad se confronta con la magnitud dilatada de la fuerza que se preserva, en la duración que es, sin embargo, una mayor proximidad con el derrumbe. Da su relieve al silencio de la resistencia. Más aún, hace audible, tangible, el esfuerzo y la resistencia. Interroga el vínculo entre el deseo y la inmediatez, desalienta la urgencia, pero pone en relieve una fisonomía perturbadora de los límites. Suscita las fantasías de lo inalcanzable, la amenaza del abandono o del desvalimiento, las figuras del cansancio o, incluso, la señal de la extenuación. Pero la visibilidad de la resistencia da su sentido a la exigencia del control, de la restricción, del abatimiento de la fuerza. Es también el signo de la progresiva afirmación del abandono.

Lentitud, memoria y retorno

El retorno asume los tiempos de la memoria entendida como ese momento de síntesis con el que la conciencia retiene del pasado lo que se abre hacia el advenimiento de lo por venir. Ese contraste de tiempos se despliega como una modalidad de la lentitud. La memoria asume dos tiempos: por una parte, la lentitud del movimiento regresivo, del trayecto hacia la arborescencia y las bifurcaciones en la figuración de lo vivido, y luego la reconstrucción, la síntesis que erige como identidad los escombros diseminados de lo vivido, por la otra, la conmoción relampagueante de la memoria involuntaria, de las asociaciones súbitas e imprevisibles, el resplandor fantasmal de una escena que irrumpe desde lo inmemorial mismo en el sujeto para desplegarse como evidencia de lo vivido. Ambas memorias tienen su propio impulso, su lógica propia y, sin embargo, en ocasiones se funden en un mismo impulso: lentitud y fulgor de lo pasado se conjugan en ese espejismo de la restauración de lo vivido. El movimiento regresivo de la evocación asume la lentitud de

la vacilación. Va de la ficción a la fantasía, de los testimonios íntimos a las oscuridades del olvido, de las lagunas y los vacíos del recuerdo, a las reconstrucciones que conjugan la evocación y el delirio, se interna en las vertientes oníricas de la memoria. Esa composición de tiempos e imaginaciones modula su lentitud.

A su vez, la memoria involuntaria es una pura irrupción. Su fuetazo cobra el peso de la evidencia, de lo incontrovertible. Asume las figuraciones del delirio, su contundencia escénica que se transfigura con lo realmente percibido. Emerge con la carga de angustia de lo perdido y el júbilo de un reencuentro incalificable, de la reaparición de lo vivido; pero también lleva la marca de la iluminación y la exaltación sombría del augurio. Ese enlace de los movimientos discordantes de la memoria edifican la experiencia laberíntica del pasado, sus tiempos que conjugan la lentitud y lo instantáneo.

El retorno de la memoria participa y se aparta de las ansiedades del regreso a un lugar que se ha abandonado. Todo regreso es, quizá, un acto que realiza el movimiento secreto e inconsciente de la memoria. Participa también de su delirio y de su fracaso. Si bien hay regresos que se emprenden en el arrebató, en la renuncia, como secuelas del desastre, el retorno pleno aspira a realizar la vocación imposible del reencuentro. Incluso algunos invocan el extravío de un tiempo recuperado. El regreso supone detener el trayecto, cancelar su destino para restaurar en su lugar la fantasmagoría de un retorno a lo primordial, al fundamento, volver al punto de partida. Revela el insistente dualismo de una de las modalidades de la lentitud: conjugar la regresión, un tiempo reversible, con el reconocimiento necesario del avance irreversible del tiempo. Esta conjugación de regresión y progresión en la experiencia del sujeto sugiere una modalidad de la lentitud. El retorno supone la tentativa de restaurar, mediante el reencuentro imaginario con la fuente mítica del viaje, el derrumbe permanente de la historia, pero es en sí mismo un momento en la progresión de la historia. Es el impulso de suturar en el presente la amenaza y la huella de olvido, de la

desaparición radical. Devolver al presente la figura de la evocación o la vigencia plena de la memoria. La apropiación espectral de la propia historia reclama un lento, vacilante e imposible entretejido de la memoria. Sólo la ficción es capaz de asumir la lentitud del retorno. Hace de ella una intimidad con la extrañeza fantasmal de la restauración de lo mismo, de la suspensión y el olvido del tiempo, de la expresión vital de la insignificancia del transcurso. Busca la inteligibilidad imposible de las cronologías del reencuentro. Disipar los vacíos de la propia historia, colmar los silencios del relato de la propia vida, incitar la invención de la continuidad imposible de la identidad de sí, de las vicisitudes del habitar. Restituir al silencio los perpetuos desarraigos.

En la lentitud, el retorno asume algo de su imposibilidad, de la carga de deseo que involucra, pero también del fracaso del deseo, del placer equívoco, incluso ambivalente de la evocación —nostalgia y júbilo por lo ya vivido, la alegría fértil de la extraña libertad del olvido—. A la afección despertada por la reaparición imaginaria de lo ya vivido la acompaña la serenidad de lo irreparable. La lentitud conjuga esas calidades dispares de la afección y la comprensión en un momento de demora de sí, el de la contemplación interior, más allá de la mirada. Es un momento de lo imaginario, en los márgenes del mundo, de sí mismo, en los ecos de la identidad. Esa lentitud que se irradia desde la imagen evocada en el momento en que el cuerpo se detiene, que la mirada se extingue para dar lugar a una mirada emanada puramente de la conciencia, esa mirada que testimonia la suspensión momentánea o persistente de las exigencias del entorno, participa de la gama de afecciones que va del arrobo hasta el horror de lo vivido —un horror sin miedo—. La lentitud de la memoria señala la inquietud del olvido —un temor sordo, mate, sin aristas. Esa modalidad de la lentitud tiene, o bien la fuerza perturbadora de la fijeza del deseo: del apego infinito, interminable a la permanencia de su objeto, a lo indeleble de su vínculo, que testimonian la melancolía y la atracción irresistible y brutal de las figuras de la abyección; o bien, el enigma de la

insistencia del deseo en la migración infinita e imprevisible de sus objetos. La lentitud asume también el peso agobiante de los fantasmas, del espectro afectivo incitado por la extrañeza del tiempo.

La lentitud: tiempos del lenguaje

Los tiempos y los ritmos de la palabra son múltiples. A la variación ilimitada de tiempos y ritmos del enunciado se enlazan los de la enunciación. A éstos, a su vez, se añaden otros, los evocados por la forma narrativa, por las implicaciones y la referencia de las acciones narradas, por los antecedentes y las secuelas que éstas suponen, por la naturaleza y la constelación de sus silencios, por la fuerza de sus elipsis, por la firmeza o la vaguedad de su fuerza indicativa, por la edad reconocible de sus huellas temporales. La lentitud se fragua en la edad insospechada de las palabras y las expresiones, en las reminiscencias enlazadas a las formas expresivas de los enunciados, en las huellas del tiempo como atisbos en los giros del habla, en las efigies y paisajes evocados desde la memoria propia del lenguaje, más allá de los acuñados en la propia experiencia. Pero el tiempo de lenguaje entrelaza, de manera inextricable, los tiempos y las condiciones —simbólicas y temporales— del habla —que es siempre anticipación vaga y abierta de la escucha— y aquellos de la escucha —que son una imaginación incesante de los tiempos del habla. Pero el lenguaje supone asimismo, en la conjugación del enunciado con los tiempos de la enunciación, la gravitación de otros tiempos, como sombras que se proyectan sobre el lenguaje: los de la diferencia irreductible entre la escritura y la lectura. Son los tiempos —las lentitudes— que contrastan la duración material de la palabra escrita y las sonoridades evanescentes de la oralidad. Los acentos del lenguaje que modelan los ritmos expresivos se despliegan con calidades y patrones propios en cada una de los estratos que participan en el lenguaje: los ritmos prosódicos se encabalgan con los sintácticos, los acentos propios de cierto semantismo se

articulan con los que derivan del peso diferencial de las acciones en el trayecto narrativo. Las lentitudes en un estrato encuentran su correspondencia o su contrapunto en los otros. Los tiempos, ritmos y *tempo*s del lenguaje conjugan su multiplicidad siempre como un acontecer incesante del sentido.

La palabra asume los tiempos y los ritmos del carácter tópico, lógico o retórico de la forma del lenguaje. Los textos reflexivos —los que involucran una relevancia expresa de los actos de conciencia del sujeto— reclaman una lectura ponderada, demorada, un despliegue y repliegue lento de la lectura, la multiplicación azarosa de las pausas, los altos o abandonos súbitos de la compenetración con lo enunciado. Las descripciones y los relatos asumen las resonancias temporales y rítmicas de lo relatado. Las invenciones conceptuales asumen un tiempo sin plazos. A su vez, la propia exigencia de la lectura, la escucha o el reconocimiento construye su tiempo en la imposición a lo dicho o lo leído de acentos propios, de momentos singulares de vacilación. Inscriben en la experiencia del lenguaje los decaimientos del cansancio o de la saturación de sentido, de la exaltación o de la impaciencia, de las fugas erráticas de la lectura en las interferencias de la imaginación. Las palabras conjugan una aprehensión inmediata que las hace intangibles, que las destina a un olvido tan inmediato como su comprensión, o bien una densidad súbita, una opacidad, una resistencia que obliga a un deambular del sentido, a la búsqueda interminable, sin destino, del anclaje y la calma de la significación. También existe un momento en que la palabra reclama una meditación propia, un retorno a sí mismo, una lentitud inscrita en la palabra por este pliegue del significado sobre sí mismo.

El lenguaje involucra así calidades distintas de la lentitud. La exhibe y la suscita de manera desigual. La significa de maneras disyuntivas y, sin embargo, enlazadas entre sí. Los tiempos y los *tempo*s de la demora impregnan con esas diversas tonalidades el lenguaje. Cada forma de la expresión en el aquí y ahora del acto de lenguaje asume una lentitud peculiar o una

precipitación que emerge tanto de lo dicho como de la cauda de silencios que acompaña a cada palabra: estos silencios múltiples, el de las significaciones implícitas, el de las evocadas, el de las que se decantan en las formas del lenguaje por la gravitación de la cultura, el de las que señalan la palabra con las huellas de la propia historia, consciente e inconsciente, el de las resonancias involuntarias de la memoria, el que surge de los pliegues y las interferencias del cuerpo y de otros lenguajes, otras significaciones, el que emana de las morfologías y las afecciones del gesto. Las palabras inscriben en los juegos del cuerpo las huellas del lenguaje, pero también inscriben en el lenguaje la potencia corporal de creación de mundos. La mundanidad del cuerpo impregna los territorios de la palabra, modela el mundo que ellas bosquejan.

El silencio verbal del cuerpo es la condición de su elocuencia figurativa, equívoca y definitiva. La irradiación del cuerpo, del rostro, se despliega en la mirada como la trama patente pero indescifrable del lenguaje. Multiplica los silencios y los puebla de trazos fantasmales. Los señala, los conjuga en una síntesis sin bordes. Cada uno de estos silencios induce la palabra a una forma de la lentitud. Impulsa el curso de la palabra hacia zonas que alientan o inhiben su despliegue en otras palabras, su conjugación con otros textos, los puebla de destinos sin desenlace. Se conforma entonces la potencia expresiva de la palabra como una disposición al acontecer de la significación: la forma del lenguaje se exhibe como un proceso y no como una figura. No hay frases o ningún elemento morfológico definido y reconocible, sino solamente una forma frástica, morfológica, sonora o gráfica, textual en devenir. De ahí los ámbitos de la lentitud: lentitud frástica y lentitud sonora o gráfica, lentitud textual. Los *tempos* del lenguaje se conjugan para ofrecerse como una composición, como una forma en devenir. Asimismo, esta composición de *tempos* simultáneos reclama tiempos y ritmos de reconocimiento en los cuales la palabra exhibe su insistencia como una modalidad del devenir,

pero puede acentuar su duración indeterminada, abierta, su permanente disposición al acontecer del sentido. Permanecer como un reclamo latente de invención. El tiempo del decir está marcado, en su génesis misma por esta conjugación entre anticipación de sus destinos y espera de su acontecer en una forma en devenir, en una estratificación de su composición temporal, rítmica y de *tempos*.

Las duraciones de la palabra participan de la de su materia —la oralidad de su evanescencia y de su resonancia fragmentaria y trastrocada en la experiencia; la escritura en su participación en las vicisitudes del archivo—, pero también de la intervención de la memoria, de su síntesis en la experiencia: oral, escrita, la palabra está impregnada también de los tiempos, los ritmos y los *tempos* del silencio: la pausa, la vacilación, la reticencia, la derivación, la fuga, el secreto. En la escritura otras modalidades del silencio emergen con la visibilidad del blanco. El blanco despliega ante la mirada los ritmos del lenguaje. Los ritmos y los acentos toman otras resonancias.

Cada modalidad de la espera o la detención, tanto como el cambio de rumbo o de rutas del lenguaje conlleva, tácita o expresamente, la conformación expresiva del cuerpo, su modo de habitar las exigencias del entorno, la atmósfera de las presencias, el peso de los nombres, los escombros de la memoria. Pero en los tiempos del lenguaje participan aquellos surgidos de la modulación afectiva: la ternura del lenguaje, escribió Barthes, sus impurezas, aquello que constituye el objeto de reflexión propio, en su perspectiva, de la semiología:

la semiología sería entonces ese trabajo que recoge lo impuro de la lengua, los desechos de la lingüística, la corrupción inmediata del lenguaje: nada menos que los deseos, los temores, los gestos, las intimidaciones, los avances, las ternuras, las protestas, las excusas, las agresiones, las músicas de las que está hecha la lengua activa⁷?

⁷ Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, pp. 31-32.

Cada una de las inflexiones de lo impuro, que señala Barthes, involucra sus tiempos, sus reposos, sus apresuramientos y sus fatigas, sus detenciones y sus pliegues y repliegues, sus desviaciones y sus trayectos erráticos, sus ritmos y sus discontinuidades, su modo de modular sus lentitudes. La lentitud del lenguaje se modula así con la intensidad de los acentos, con la suavidad de los timbres, con la musicalidad de la frase, con la nitidez con que emergen los sonidos o los trazos del fondo del silencio. Hablar lentamente es inscribir en el lenguaje una gama abierta de trazos pasionales: de la vacilación a la amenaza, de la meditación a la incertidumbre, del fervor a la reticencia. Con la escritura los *tempos* se dislocan al conjugarse con la lectura, como posibilidad o como acción en juego. Los ritmos y los *tempos* de la lectura jamás coinciden con los del acto de escribir. En el tiempo que compromete la lectura, en sus *tempos*, se revela lo otro de la lectura, su radical extrañeza frente al acto de escribir y, sin embargo, se revelan sus lazos inasibles. La precipitación de los acentos, la densidad de las tonalidades, la gravedad de los movimientos del sonido, la nitidez de las construcciones subraya la disposición potencial de las formas: cada rasgo se ofrece como un espectro de potencias para la exploración del sentido. Pero la lentitud transforma el lenguaje en un algo opaco, lo priva de la transparencia que le confiere la precipitación, el acento en la transitoriedad. El lenguaje formulado en la precipitación, con frecuencia, es un allanamiento o un quebrantamiento de la forma, una modulación no reflexiva de su fuerza expresiva. La rapidez del lenguaje lo equipara a lo que Benjamin calificó como táctil: su significación es más un golpe, un sello, un tajo asumido con resonancias inconscientes, una intromisión difusa del mundo del otro capaz de perturbar y de infundir en el ánimo una agitación sin destino reconocible.

En el lenguaje escrito la lentitud teje su propio laberinto. Involucra la lectura, pero no es ella la que define por sí sola los *tempos* y los ritmos del acto de lenguaje. La escritura alienta un tiempo incomparable respecto del lenguaje hablado. Participa de

la respiración y los periodos, los ritmos y las interrupciones, las evocaciones fulgurantes de la palabra en el trabajo del pensar, en su despliegue y en su repliegue, en sus avances a trancos o interrumpido por la aparición de los detalles, del hundimiento de la significación o su resurgimiento, su manera de habitar los textos, de adentrarse en ellos. Y no obstante, la lentitud de la escritura como acto, involucra la lentitud latente de lo dicho, de lo narrado, de las modalidades del narrar, que se conjugan o se confrontan con los ritmos alternativos propiciados por la lectura. Cada una de estas facetas incorpora sus propios ritmos, reclama su propia lentitud en el trayecto meditativo de la experiencia de la significación.

Por otra parte, el texto escrito, por su despliegue material y no sólo por su duración, privilegia otras modalidades de la lentitud: la del retorno, la de la retroacción, la de una suspensión meditativa de los impulsos de la escritura. Incita la de la yuxtaposición de las resonancias, articula los movimientos tiempos del ir y venir en el texto, las referencias anafóricas y catafóricas inscritas en la construcción de la forma articulada del relato. Más aún, la escritura incorpora en su desarrollo las demoras de la referencialidad: los tiempos de lo relatado y sus modos de presentarse, de darse a la inteligibilidad. Así, la lectura no es simplemente la percepción visual de la materia de los signos, sino también la azarosa evocación de las heterogéneas y multitudinarias resonancias del lenguaje. Más aún, la escritura guarda con el lenguaje hablado una relación desigual. La lectura y la escritura están entretejidas con las huellas evocadas e imaginarias de la oralidad.

Los ritmos de una voz silenciosa y tácita puntúan también la escritura. Pero esta voz silenciosa tiene una calidad propia: la resonancia de la voz sonora en el texto es una sonoridad refractada por la imaginación, lo que acompaña la escritura es su plena transfiguración en el silencio de la sonoridad tácita. La sonoridad invocada por la imaginación en la escritura y la que da cuerpo al lenguaje en su expresión hablada son imágenes una de la otra, pero irreductibles entre sí. Una es la fantasmagoría de la otra. La

lectura exige esta síntesis de temporalidades, de lentitudes, de impulsos de retroceso y de retorno de la lectura sobre sí misma. Esas condiciones de la lectura, fundamentan también la duración de lo escrito. En ellas se cifra la suerte del archivo.

La escritura se define menos por la fijeza y la insistencia repetitiva de la materia del lenguaje, que por los tiempos, ritmos y *tempos* que impone a la síntesis de la creación de la significación, su inteligibilidad al mismo tiempo sometida al arraigo de la palabra y liberada por éste —que asume el retorno, el repliegue, la interrupción— que expresa un ritmo propio, singular, al conjugarse con las tensiones y los abandonos equívocos de la lectura. El lenguaje despliega un paisaje de acentos y de intensidades que emanan, no de la sustancia del lenguaje, de su materialidad, sino del complejo acto en el que el juego del lenguaje emana de la vida, de las formas de vida mismas y que se expresa plenamente en la respiración de la lectura.

El lenguaje escrito despliega sus ritmos múltiples en el acto de su composición, de los juegos de relaciones, materiales y conceptuales explícitas o implícitas entre sus entidades. Diversos ritmos se enlazan en una relación múltiple: entre ellos, el vínculo de enunciación, entre el sujeto del lenguaje y los signos objetivados. Pero la enunciación —y por consiguiente la modalidad de las significaciones— no se define sólo en ese vínculo. Entra en un juego de composiciones con las relaciones complejas con el destinatario: la relación real o imaginaria entre el enunciador y el enunciatario, la relación de cada uno de ellos con la materia del lenguaje y con el entorno, la relevancia de lo dicho en sus respectivas formas de vida. Cada una de estas facetas exige un ritmo, tiempo y *tempo* propios. Y es esta conjugación de composiciones la que define propiamente lo que se denomina enunciación. No obstante, esta relación engendra por sí misma otras significaciones que derivan de las transformaciones que el acto mismo del lenguaje engendra en el entorno y cómo participa en su devenir. La enunciación invoca asimismo los textos tácitos e

implícitos que invocan la historia y la memoria relevantes en el juego del encuentro.

Sintaxis, tramas semánticas y huellas de la enunciación, ofrecen formas potenciales de la significación; se realizan en un correlato cambiante, en un devenir que las enlaza con el entorno. Ofrecen pliegues y multiplicación de las resonancias del lenguaje que resuenan en otros enunciados y en otras esferas de sentido, involucran interferencias incontables, cruzadas, entre trazas de lenguajes potenciales, virtuales o patentes. En este juego de facetas se hacen reconocibles los alientos y los acentos de la voz y la presencia del otro en el régimen del diálogo. Esas relaciones que convergen, se componen recíprocamente, se anudan entre sí, dan su fuerza específica a la incierta duración y a los *tempos* —la lentitud y la premura, la ligereza o la gravedad del acto del lenguaje— emanan de su relevancia en las formas de vida. Enlazan y amalgaman sus designaciones y sus silencios, apagan o incitan las figuraciones impuestas por la elipsis y el silencio, confieren su destino incalculable a las afecciones despertadas por los ritmos del aliento o a las puntuaciones del acento. Trasladan a dominios íntimos de la experiencia o a las dimensiones inconscientes del diálogo las modalidades del silencio o a la conjugación de pliegues de sentido. De ahí la duración de la palabra del otro en la vida y en la memoria propias, su lenta o abrupta metamorfosis en la esfera de las convicciones y los valores, en las identidades y en los desempeños del sujeto. De ahí, quizá, su implantación o disolución en la memoria y la experiencia.

Hay una lentitud de la palabra que escapa, sin embargo, a todo movimiento reflexivo de la conciencia. La lentitud impuesta en el lenguaje por su propia condición negativa: por su vínculo con la desaparición, con su relación informulable pero intrínseca con la muerte. Esa lentitud es la que asume la palabra en duelo incesante de la pérdida de sí y de los otros. Ese tenderse la palabra como velo y como sustento del sentido de la desaparición. Blanchot había ahondado ya en este rostro negativo de la palabra: cuando ésta señala un objeto, lo hace presente a la

conciencia, pero esa presencia lleva la huella no sólo de su ausencia sino de su desaparición, pasada, presente y futura. Esa relación de la palabra con la desaparición proyecta su sombra sobre la propia identidad del sujeto. Define los alcances y las capacidades de la propia identidad. De ahí la relación entre la lentitud y las modalidades del habla y la escritura, la incitación a la demora y a la postergación de toda atribución de sentido a signos que, a pesar de su significación prescrita por la lengua, aparecen marcados por la opacidad surgida de la enunciación, y que exhiben el enigma que emerge en cada vuelco de la palabra, en cada sombra del cuerpo o su evocación, en cada huella de las intensidades y afecciones que señalan la palabra, en cada gesto del nombrar. La relación del sujeto con la palabra está marcada por el tiempo, su ambigüedad, su incertidumbre erigida desde eso que no puede ser sino devenir.

Lentitud y placer

Hay una relación a la vez consustancial y elusiva entre la lentitud y la intensidad de las sensaciones surgida, acaso por otra relación no menos enigmática del sujeto con su propio cuerpo y con el otro como condición y objeto simbolizado o imaginario del placer. No hay certeza posible en la aprehensión reflexiva del deseo y de su incidencia en las afecciones corporales. El cuerpo preserva su potencia de creación incesante de enigmas, su oscura fuerza que orienta el surgimiento y decaimiento de las afecciones. En el momento de la reflexión sobre el cuerpo, la conciencia se cierra, momentáneamente, a las exigencias de la necesidad y del mundo para tomar como objeto privilegiado, y acaso único, la propia sensación surgida bajo la gravitación espectral del otro.

No hay reflexión verdadera sobre el propio cuerpo. El cuerpo se desdobra ante la aprehensión reflexiva: sus facetas se separan y se conjugan, se interfieren, se desplazan. Una se refracta en la otra: el cuerpo asumido como propio por la conciencia cobra la

fijeza inasible de los objetos imaginarios. Se sitúa en las encrucijadas del deseo: se inscribe en el juego de la mirada de los otros, se modela en las efigies de las propias fantasmagorías de sí mismo. Pero también se vuelve el lugar palpable de las afecciones. De esta manera, la lentitud encuentra en el cuerpo propio una caja de resonancia: contemplar la lentitud conlleva también una afección del propio cuerpo que se contrasta y se asimila con la sensación del propio movimiento corporal. Cuando el cuerpo se mueve lentamente experimenta una sensación de sí que se entrelaza con la lentitud o precipitación del mundo y de los otros. La sensación, en el impulso reflexivo del sujeto, sobre su lento estar en el mundo, somete todo su impulso psíquico a un ahondamiento de su cuerpo como extrañeza, como otro. La lentitud aparece como una pasión, una modalidad de lo que es afectado. Pero esa afectación admite la sombra de la extrañeza propia de la inhibición, propia o impuesta, deliberada o involuntaria. La inhabitual aparición del cuerpo afectado, pasional, en el foco de la conciencia cobra un carácter singular: la caída del cuerpo en la lentitud es distinta en cada situación. No hay una experiencia general de la lentitud. De ahí la imposibilidad de teorizar sobre ella, de hacerla objeto de un saber. Su aparición tiene siempre un tono disruptivo. Es una duración que se ofrece también como una discontinuidad. La singularidad de su aparición incita una figuración específica al situarse como fuente de un placer y como extrañamiento de sí. Hay una vaga experiencia de quebrantamiento de sí, el sujeto es otro al verse inmerso en las afecciones de la propia lentitud corporal —que es siempre también psíquica: no la lentitud de la mente, sino la lentitud engendrada por el agolpamiento de las exigencias pasionales, afectivas, perceptuales y cognitivas engendradas en la lentitud. Suscita así el despliegue figurativo de la fantasía y la decantación de los nombres.

Ese repliegue reflexivo sobre el cuerpo en una disposición abierta al advenimiento de lo otro tiene momentos privilegiados. Uno de ellos es la caminata. Ese agolpamiento de la lentitud se

hace patente en el lento deambular del paseo, en el movimiento errático del cuerpo sin destino ni utilidad ni eficacia reconocible. Robert Walser, en *El paseante*, describe con nitidez estos movimientos centrífugos y centrípetos de la mirada y de la disposición, de la contemplación y la observación de sí, más allá de sí, en la apertura al sucederse del acontecer del mundo, al dar cabida a la intensificación de la aprehensión de lo propio:

Cada paseo está pleno de fenómenos que ver, que merecen la pena de sentirse. Formas diversas, poemas vivientes, cosas atrayentes, la belleza de la naturaleza, todo prolifera y se agita, la mayor parte del tiempo ceremoniosamente durante esos apacibles paseos, por cortos que sean [...] Lo más alto y lo más bajo, lo más grave y lo más jocoso, son para él igualmente amables, bellos, valorados. No debe de manera alguna asumir un amor propio o incluso una ligera vulnerabilidad. Su mirada cuidadosa no debe comportar ningún beneficio propio y debe flotar y deslizarse a su alrededor ajena al egoísmo; absolutamente sumida en la contemplación y observación de las cosas, ser enteramente capaz de abrirse para que las quejas, defectos, faltas, necesidades que pudiera tener, como un valeroso, servicial, abnegado, fiel soldado, sean propuestas, desatendidas y olvidadas.⁸

Sin embargo, este movimiento, al mismo tiempo vuelto hacia sí mismo y hacia fuera, hacia el mundo y al otro, desde esta pasión meticulosa, desde esta curiosidad intransigente, exalta y desestima el propio cuerpo; exalta el movimiento de la conciencia hacia los objetos, pero también hacia sí misma, instaurada como objeto de su propia observación. Al demorarse en el nombre y la identidad de los objetos, intensifica las sensaciones y se abre a la conmoción de sus edades, hace surgir los detalles, alienta la invención fantasmal, acicatea el deseo con la intensificación de las afecciones.

Pero la relación entre lentitud y placer revela dos facetas en apariencia contradictorias: por una parte, su vínculo con la intensificación de las sensaciones y el juego de la imaginación, la

⁸ Robert Walser, *Der Spaziergang*, Frankfurt, Suhrkamp, 1985, pp. 51-52.

fantasía que ésta involucra para conducir al sujeto en la búsqueda de la satisfacción; por la otra, intensificación del placer hasta el vértigo que culmina no sólo en la lentitud sino en la inmovilidad, en la *apatía*, entendida en la estela de la reflexión sadiana: como el momento de saturación en que el placer toca un umbral donde se toca con el dolor, un dolor cuya intensidad coloca al sujeto en el vértice de la desaparición de sí, en el pasmo, en la turbulencia corporal de la abyección. Ese es también el momento de la pérdida de sí y del otro, del mundo. Una mera sensación tiñe toda aprehensión sensorial, afectiva, psíquica del mundo: el sufrimiento. Esta intensidad alienta la plena inhibición melancólica, habitar el mundo desde la intimidad con la muerte, la propia desaparición y el eclipse del mundo. En ambos casos aparece la lentitud pero destinada a exhibir dos destinos al mismo tiempo íntimamente vinculados entre sí aunque irreductibles uno al otro.

En su reflexión sobre la relación entre fantasía y poesía, Freud⁹ subraya dos facetas significativas de la experiencia del placer, íntimamente vinculadas con la demora, la postergación de la satisfacción sexual última. Son facetas que comprometen la construcción alucinatoria del logro del placer: el juego y la sublimación, quizá también habría que hablar del juego como sublimación. Freud evoca y enlaza estas dos facetas al reflexionar en la creación literaria y en su recepción, es decir, en el acto de escritura —entendida aquí en su expresión privilegiada en el dominio estético, es decir, no solo una escritura de palabras, sino también plástica, sonora, incluso gustativa o táctil—: el placer que emerge del juego, se acrecienta en los cauces de la fantasía, de la figuración, en sus abandonos, en sus desbordamientos, pero también en sus mapas erráticos. La escritura participa del régimen del juego, pero se interna en la zona oscura de la sublimación. El trabajo de la escritura es, como el juego, el de la suspensión del principio de eficacia, de un desempeño inútil,

⁹ Sigmund Freud, “Der Dichter und das Phantasieren”, en *Gesammelte Werke, VII. Werke aus der Jahren 1906-1909*, 17 vols., ed., Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower, Frankfurt, Fischer, 1999, pp. 213-226.

irreductible a la economía temporal o social, al dominio económico o a las confrontaciones de poder, es la indeterminación del destino en el actuar. El juego mantiene la exigencia del actuar preciso, exacto, pero la desarraiga de la esfera de la utilidad, la proyecta sobre un acto que tiene sentido sólo en el marco de la lógica del juego. Más allá del juego, la eficacia del acto lúdico es irrelevante. Cada acto es una desviación, una demora, una inutilidad. La acción lúdica participa así de una doble exigencia temporal: la exactitud y la vacilación de lo incierto y de lo inútil, conjuga la rapidez y la demora. La exactitud de la jugada exigida en el juego, su precisión y su destino nítidamente estratégico, se conjuga con la inutilidad del juego, su gratuidad: “pérdida de tiempo”. Esa fuga del tiempo y extravío del sujeto en los ritmos y lapsos laberínticos del juego comparte sus rasgos con el fantasear, en la fantasía diurna. Y ésta comparte, a su vez, esta experiencia temporal con la aprehensión estética: la demora, como rasgo crucial del acto estético, se abisma en la lentitud.

Benjamin advirtió una aparente transformación de esta tensión paradójica en el acto estético que involucra, primordialmente, la historia del régimen de la mirada. En la modernidad se ha pasado de la exigencia de la contemplación, a la mirada “táctil”, inmediata. La aprehensión estética aparece así restringida a un estremecimiento, a un golpe de lo visible. Asume sus rasgos de fugacidad, rapidez e intensificación corporal. En la contemplación se funden la experiencia estética y lo sagrado. La mirada se ensimisma en el ritual, su lentitud participa de la tortuosidad y los vericuetos del culto, de las demoras del encuentro, de la espera de la iluminación y el reconocimiento colectivo en la atmósfera del culto. Incorpora en lo mirado los tiempos dilatados de lo sagrado. En la estética contemporánea, la percepción estética se transfigura —para Benjamin, el cine, la fotografía, despliegan esta transformación de manera ejemplar—; su vocación por el juego domina, sin cancelarla, su participación de lo sagrado. Insta un juego singular: el de la aprehensión fulgurante, el golpe de vista, la comprensión súbita, la epifanía sin mediación.

nes, el estremecimiento laico, la marginalidad reflexiva. Pero instaure también otra lentitud: la de una dilatada decantación en la experiencia de esa irrupción contundente. Lo percibido ejerce sobre el sujeto una fuerza de impregnación más allá de su conciencia. Permanece e impregna lentamente su mirada, impone una inflexión a su horizonte. Induce un imperceptible y paulatino engendramiento de otra inteligibilidad de la historia propia y colectiva. La fantasía aquí no precede ni acompaña la contemplación. La sucede como una lenta marea, inadvertida. Es una marea de evocaciones desencadenada por lo mirado, anudadas a los trazos insinuados por el golpe complejo de la percepción súbita, inescapable, eficaz. Surge incluso de aquella percepción inconsciente de detalles aparentemente hechos a un lado. La experiencia estética toma ese otro cauce, asume esa “otra demora”, la de las resonancias, la cauda, los enlaces arborescentes de la fantasía que impregnan silenciosamente la experiencia, a espaldas de la propia conciencia, en la sombra de la memoria.

Freud había ya advertido, en ese texto que enlaza la fantasía y el acto poético, la compleja temporalidad que los enlaza y los asimila a la experiencia del juego. Su reflexión alude a un extraño devenir de la lentitud: intensificación y repliegue, inmersión en la memoria y elaboración de la figuración de la espera en la fragua del deseo. Asume el tiempo múltiple de la fantasía cuyo desenlace no es otro sino permanecer en ese deambular, en esa intensificación del placer al internarse en las figuraciones de lo intangible. La fantasía participa de los mecanismos y el trabajo del sueño. También de sus tiempos, de su dilatación y de su presencia latente en el movimiento subterráneo de las pasiones. La fantasía exhibe así el papel cardinal, articulador del deseo. La fantasía, para Freud, asume expresamente en cada uno de los tres tiempos de su elaboración figurativa, también los tiempos y los ritmos del deseo. Esos ritmos están punteados: la irrupción y la singularidad del deseo y los vértigos de la repetición. Los tiempos del deseo son los engendrados por dos impulsos y figuras de la tem-

poralidad: los tiempos, ritmos y *tempo*s que engendra el fracaso de la satisfacción, y los que surgen del contraste de intensidades propias de la compulsión, la oscuridad y el vértigo —en el límite de la angustia— que conlleva la fuerza coercitiva de la repetición. Son también los tiempos de la lentitud de la fantasmagoría y de la fascinación ejercida por el detalle, que es el vórtice de la repetición. La fantasía, sin embargo, no es imaginación pura. Es un diálogo con lo vivido. Así, la fantasía no puede sino tomar su materia de la aprehensión de lo presente, de lo experimentado, para iniciar de ahí el movimiento retroactivo por las rutas de lo pulsional en el juego de la figuración; para poder emprender ese retorno, esa regresión, a las aguas madres de la memoria. Ahí, en el vértice del deseo, una creación figurativa, una fantasmagoría narrativa que expresa las tensiones del cumplimiento de deseo, emerge en la conciencia como una promesa o una aspiración proyectada hacia un tiempo por venir —no un futuro, por cierto.

Así, el deseo no está sólo en el segundo tiempo de la fantasía: el de la figuración. Incita también su movimiento retroactivo, su repliegue hasta los núcleos oscuros de la memoria que constituye fundamento y proyección sobre el tiempo siempre futuro del deseo: futuro anterior, se ha dicho. El deseo, así, articula y conjuga en diversas facetas y asumiendo distinta fuerza imperativa los movimientos de la fantasía y el trabajo poético. Es un juego intrincado, complejo, que desdobra la temporalidad porque cancela su secuencia, desafía esa orientación lineal cuya vocación es el acto eficaz. El placer que emana del juego y del texto, al apartarse radicalmente de toda eficacia alienta la efusión de la intensidad afectiva, y con ello su placer —incluso cuando éste emerge de manera patente de la atenuación del dolor. La escritura se interna en la sublimación al conjugar el placer del juego con el placer surgido de la experiencia de la atenuación del dolor por la intervención de la palabra. El dolor significado es siempre un dolor atenuado, del dolor acogido desde la fuerza evocativa de los signos se transforma en una modalidad del placer, asume la relevancia de lo sublimado. El placer suscitado por

el texto poético, para Freud, surge de un acto de lenguaje que es anticipación y promesa de una satisfacción plena, imposible, por venir, pero también es un acto de puesta en significación de un dolor transfigurado en régimen de signos. Esa sublimación del dolor en la escritura conlleva una afección de una intensidad particular: la que emana de la lentitud propia de la postergación, de los tiempos siempre futuros de la promesa que se vislumbra como la experiencia anticipada, exaltante, pero atenuada, de otro placer. El placer como tránsito hacia el placer. Como una intensidad que suplanta sin cancelar la imaginación de otro placer posible. El trabajo del lenguaje en el acto y el disfrute poéticos, como lugar de génesis patente del placer, surge de la postergación indefinida de la descarga. Es el placer intenso que busca siempre la repetición orientada a la intensificación de la excitación, en la búsqueda imposible de la satisfacción, lo que engendra el placer mismo en la sombra de su propio fracaso. Esta repetición revela la naturaleza del placer, su fuente: su encadenamiento rítmico con el sufrimiento. La repetición alcanza las formas extremas de la excitación en la medida en que niega los umbrales de lo humano, que arrastra al sujeto a la cercanía de lo intolerable.

Pero la intensidad del placer no responde sólo a esa modalidad de la lentitud que surge de la repetición, sino esa otra lentitud que difiere persistentemente su avance o su desenlace en un empeño de ramificación y diversificación infinita: la multiplicación, composición, fusión, yuxtaposición de sensaciones diversas, la búsqueda de los ritmos y las diseminaciones de la afección y su recuperación en una síntesis inédita: la sinestesia como un punto de condensación y refracción de las potencias de la afección. La calidad particular del placer se despliega y una gama de impulsos surge de esa conjugación de afecciones. El placer se ramifica: despliega la variedad de sus objetos que emergen por la conjugación al mismo tiempo de sus duraciones, sus ritmos, su persistencia y sus intensidades; multiplica sus objetos y exhibe la variación de su naturaleza, la transitoriedad de sus umbrales. Al placer por ahondar en las texturas inabarcables del objeto

que surgen y se eclipsan, emergen y se disipan en el curso de la contemplación, se añade el placer surgido por la aprehensión reflexiva de las intensidades de las afecciones, las calidades de la sensación, el asombro por sus transfiguraciones.

Lentitud y cuidado

La lentitud toma otro sentido cuando involucra la exigencia de la preservación de las calidades del vínculo con el otro, cuando expresa no el tiempo propio, sino esa otra temporalidad que surge del encuentro. Es una temporalidad extraña, que dura el tiempo de una concurrencia mutua en un punto que conjuga el espejismo de las identidades con su desaparición; es el instante de la intensidad evanescente del encuentro singular en el que las fisonomías y los nombres imaginarios se disipan. Los tiempos del encuentro son los que enlazan los atavismos y las historias reconocibles y secretas de las memorias propias y del otro, con las urgencias de la composición incalculable de deseos. Convoca en la conformación del vínculo las máscaras de la mitología íntima y las seducciones del mimetismo, los quebrantos del desarraigo y el extrañamiento y las oscuridades de la intimidad.

El cuidado del otro asume el vínculo edificado sobre la precariedad y la fragilidad de las afecciones, o bien en el borde del sufrimiento, en su inminencia, o bien, en el deseo de mitigarlo. El cuidado del otro se da de cara al horizonte del placer: hace gravitar el propio placer sobre la aparición del placer del otro, de la desaparición de su sufrimiento. El cuidado del otro tiene entonces un punto de gravitación, determinante y vacío, la conjugación de la intensificación del placer con la expectativa de la evanescencia de todo sufrimiento. Pero la experiencia de este cuidado insta una esfera propia que lo integra al mundo pero lo aparta de él. Construye sus propios tiempos, sus pautas propias de atención, sus modos de concebir y disipar la urgencia: su búsqueda de aprehender al otro en una lentitud que deriva de la postergación o la disipación del sufrimiento y una serenidad

particular al encarar los horizontes del placer. Esta conjugación de gradaciones y rasgos diferenciados de la afección encuentra múltiples expresiones: desde la cortesía hasta la exuberancia del erotismo y las diversas modalidades de la intimidad, desde la indiferencia hasta la obnubilación en el enamoramiento. Involucra las gamas del roce y el contacto y las modulaciones de la palabra, las incitaciones de la mirada y las puntuaciones de la atención. Conlleva desde el compromiso singular de la amistad y del amor hasta las solidaridades reguladas y las prescripciones del intercambio, desde la compasión hasta la intervención desinteresada. Supone procesos psíquicos que implican las vicisitudes de la identificación y los imperativos de la proyección o del juego suplementario que involucra la introyección.

Cada uno de estos matices y cada una de estas calidades suponen su historia particular y su destino propio, sus tiempos y sus lapsos, sus fracasos y sus exaltaciones, sus duraciones y sus momentos de intensificación afectiva o sus acentos significativos. No hay equiparación posible entre los tiempos, los ritmos y las modalidades de la acción eficaz, y los tiempos y las expectativas del cuidado —que supone la anticipación de las afecciones del otro y la comprensión imaginaria del devenir de su forma de vida. No es posible dar sentidos análogos a las duraciones de la afiliación o las pasiones intratables del fervor, a la preocupación que involucra afecciones tan distantes como la inquietud y la angustia, y a las pasiones que alientan la obsesión o el abandono. El cuidado, ya se sabe, supone una mirada al futuro: compromete la pre-visión, conjuga la anticipación y el temor, el presentimiento y el miedo, pero también compromete una fórmula expresa o tácita de la promesa. Se proyecta sobre el futuro desde el presente, que, a su vez, emerge de las síntesis de la memoria, las estrategias de la atención y la aprehensión sintética del acontecer: exige el escrutinio, la percepción del detalle, la valoración de lo que existe y la anticipación abierta de lo por venir. Esta conjugación se experimenta como una duración al mismo tiempo anclada en el presente, pero proyectada prospectivamente hacia

el futuro y retroactivamente hacia el pasado, en una síntesis permanentemente inconclusa, cuya naturaleza es proyectarse desde lo indefinido. No obstante, el compromiso no es una condición subjetiva sino un régimen de acción que compromete, necesariamente, una modalidad de la responsabilidad ética en el vínculo con el otro. Se extingue cuando se desprende de los reclamos de la reciprocidad, cuando se abaten las intensidades de la afección, cuando se intensifican las calidades indóciles del amor y cuando se extinguen todas las figuras del deseo. El cuidado supone un eclipse del objeto y su desplazamiento más allá de los derroteros de la pulsión. Es entonces cuando la acción experimenta una exaltación oscura al abismarse en un cuidado de sí, al margen de toda reciprocidad. La disposición de “cuidado” se enrarece y se extingue como tal. El cuidado de sí no existe sino como una faceta del cuidado del otro. Así, al privarse de la exigencia radical y la primacía del vínculo, el cuidado de sí no es sino una modalidad de la melancolía: asume sus tiempos dilatados, la postergación de toda responsabilidad. El sujeto despliega su actuar con la lentitud que surge ante un mundo que no le concierne. Se sustrae a sus demandas y a la urgencia de los imperativos. Asume una autonomía anómala que deriva de la orientación errática del cinismo.

El cuidado de sí, asumido como condición de la reciprocidad, cancela el extravío de la especularidad: conlleva necesariamente el reconocimiento del otro en su radical singularidad, pero también en el sacudimiento de la experiencia comunitaria. Experimenta un pliegue reflexivo del sentido: el sentido encuentra dos movimientos, surge de sí hacia el otro sólo en la medida en que reconoce en su palabra, la fuerza y el reclamo de la palabra del otro. La incorpora, acaso de manera inconsciente, como la condición plena, decisiva, de su significación. La propia palabra se despliega así según *otra* “gramática”: cuando el otro es el objeto de la acción o el destinatario de su efecto, cuando experimenta la acción de manera inmediata o mediata, cuando recibe el beneficio o el perjuicio de la acción de manera directa o indirecta.

Lentitud y visibilidad: la mirada y la contemplación

Los tiempos de la mirada participan del reclamo de la lentitud. La persistencia en el tiempo, la duración, los apegos de la atención a las calidades de lo mirado, la minuciosa aprehensión de los detalles y los rasgos de la fisonomía transfiguran no sólo la aprehensión y el sentido del objeto, sino el sentido de la mirada misma. La tornan en contemplación o le confieren una fuerza inusitada, inquisitiva. Abisman la mirada en el detalle. La mirada se amalgama con la aprehensión figurativa de la imaginación. Se proyecta sobre las edificaciones del deseo, incorpora las figuras de la fantasía o a las penumbras de la perversión hasta fundirse en un mismo gesto. Pero esta transfiguración de la mirada no es solamente un desenlace de la atención o una exigencia del fervor. Es también un acto de atribución y génesis de sentido, un cauce para la construcción de inteligibilidad y un recurso para la expresión. Tiene, por consiguiente, la fuerza de creación, da lugar a una experiencia estética. Walter Benjamin caracterizó el peso de esta fuerza estética de la mirada, derivada del vínculo entre contemplación y detalle, como clave crucial para la comprensión de las vertientes estéticas y políticas de la modernidad.

En la perspectiva de Benjamin, la modernidad extingue los tiempos de la contemplación, de su demora, de sus fervores. Abre la vía a la mirada de lo súbito, trastrocando las capacidades del mirar y su potencia de creación de sentido, su enlace con la imaginación, su incorporación como impulso determinante de la fantasía. Entregada a lo inmediato, la mirada se desprende también de sus lazos inquietantes con la meditación, con la elaboración paciente de la inteligibilidad. Además, suspende la alianza de la mirada y la memoria, disipa la invención paciente de la mirada por la fuerza del relato. Pero arrancada de los apegos de la memoria, la mirada se torna ajena a la fuerza de la tradición. La desmantela. Abandona la exigencia turbia del relato histórico consagrado por las subordinaciones del poder y puede entregarse

a las perturbaciones de la iluminación: sumergirse en el deslumbramiento de la epifanía.

Acaso, alcanzar la condición limítrofe de la contemplación es imposible, y, si lo fuera, sería aterrorizante: la inmovilidad de la mirada. Ésta arrastraría a un confinamiento de la comprensión, a una intensificación de las afecciones hasta convertirse en un foco y en un centro capaz de concentrar e irradiar un dolor difuso, un agobio y una opresión por esta fijeza que no es ni indiferencia, ni reposo. Una fijeza paradójica que surge del tránsito por un espacio sin arraigos, propio del desvanecimiento de tiempos, espacios, cuerpos e identidades de la condición liminar que conlleva la aproximación a lo sagrado. Así, esa intensificación de las afecciones no es extraña a una agitación, propia de la admiración, del deslumbramiento, del arrobó. Aunque también se manifiesta en las inmediaciones del terror y la inhibición suscitadas por lo sublime. La contemplación, como el dolor, suspende el concurso de otras sensaciones, las somete a su tiempo, a su duración, a su compenetración con lo mirado: priva de significación a los umbrales del tacto y del oído, su impulso niega toda contención, pero preserva al gusto y al olfato en la zona de sombra de la experiencia, un escenario destinado a contribuir oblicuamente a la intensificación de lo experimentado en el mirar. La contemplación se ofrece bajo una apariencia engañosa: se ofrece como la exaltación de la pureza de la mirada. Supone la suspensión de las conmociones del cuerpo, no sólo de su actividad; participa de los tiempos de una espera neutra, sin urgencia; pero se da como una apertura pasiva a la irrupción del mundo en un incesante reclamo de atención. Esa mirada incorpórea de contemplación construye su duración en los márgenes del mundo. Pone en acto una voluntad imposible: la contemplación busca fundirse con la duración sin límites de la epifanía, la persistencia de las formas y de la efusión de la vida al margen de la exaltación o el decaimiento de las intensidades y las tensiones corpóreas. Concentrar en ella todas las potencias de la afección y todas las vías de la inteligibilidad. Y, sin embargo, la

contemplación no surge de la propia voluntad. No se contempla a voluntad un objeto arbitrario. La contemplación parece responder a una fuerza, a un reclamo y a una singularidad del objeto que reclama un abandono incondicional, una disposición abierta pero avasallada por las afecciones despertadas por este objeto que señala algo que adviene de otro lugar, más allá de la experiencia.

La tensión extrema e inamovible de la mirada no es exclusiva de la contemplación. Comparte su intensidad, sus tiempos, su duración y sus metamorfosis con el acecho. Ambos involucran el tiempo de la espera, los diálogos de la lentitud. Pero a diferencia de la contemplación, cuya secuela es el arrobamiento, el “sentimiento oceánico” (Freud citando a Romain Roland), la fusión de sí en la integridad del mundo, el acecho, no es sino una lentitud que busca mimetizarse con lo inerte, con lo indiferente, con lo inocuo, como una estrategia del disimulo, de la captura o de la seducción. Esta tensión en la mirada, inadvertida para el otro, prepara un acto relampagueante. La lentitud no es sino una faceta del ataque, la depredación, la violencia. El acecho, a diferencia de la contemplación, es el prelude de un acto que se desencadena relampagueante. Todo en el acecho es inminencia. Mientras que la contemplación busca cancelar la sucesión, sustraerse del encadenamiento serial del acontecimiento, el acecho sólo cobra sentido a partir de la realización de esta respuesta fulminante. El acecho participa de la atención intensa de la contemplación, pero invierte su sentido y transforma la naturaleza de sus afecciones. Expresa una metamorfosis del mirar, de la atención, pero también del otro y del entorno. La disposición de quien acecha contrasta con la del contemplador: no los opone una diferencia en la magnitud de sus intensidades, sino de disposiciones: la contemplación invoca el acontecimiento con la fuerza contradictoria de la serenidad; el acecho, por el contrario, invoca en el acontecimiento la disponibilidad de lo deseado, despierta la inquietud y el furor. El acecho se sitúa en los intersticios de la regulación, de lo simbólico, en las rutas de la violencia, alimentada por el deseo que impregna el cuerpo, lo anima sin dejar de infundir en

éste una tensión extrema que lo ancla en el espacio y en el tiempo, que fija su lugar en el mundo: la intensidad de un impulso extremo, suscitado por la mirada, pero asumido como inmovilidad. No obstante, la inmovilidad de la contemplación, como la del acecho, es una mera apariencia. Su inmovilidad no es sino el rostro de una agitación, que, en el caso de contemplación, ahonda la vacuidad del cuerpo, la mirada cancela la irrupción del cuerpo, suscita la ilusión de una espiritualidad sin anclaje en el mundo; la contemplación se funde paradójicamente con el abandono —el escándalo de abandonarse al arrebato, llevado a la exacerbación por la contemplación mística—, pero hace de éste una fuerza que disipa el lastre del cuerpo y disuelve también sus tiempos, sus ritmos, sus tempos y los anclajes de la duración. El acecho, por el contrario, sólo se sustenta por la exigencia de una potencia radical del cuerpo, una potencia concentrada y dispuesta a su desencadenamiento y a su eventual dilapidación. La mirada no es sino la expresión de una corporalidad incalculable, tensa, alerta. La contemplación reclama la duración pura, sin bordes, sin inicios, sin desenlaces. Es la expresión misma de los *tempos* de la liminaridad. Reclama también un olvido y una desestimación de la memoria, pero se edifica también sobre la insignificancia de la espera. En el acecho todo es eficacia, exactitud, identidad: la lentitud tiene otro destino.

El dualismo del vértigo

Una modalidad del extravío se expresa como el lento despliegue de ansiedad y desasosiego, conlleva también un vértigo que se confunde con la seducción de las rutas inexploradas, encontradas apenas como vislumbres evanescentes. Hay una lentitud en la búsqueda propia del extravío o en la desorientación. En ella la espera se funde a la amenaza y al miedo, a la curiosidad y al desafío, al desciframiento y la invención tanto como al

desengaño y la angustia. En el fragmento de *Infancia en Berlín hacia 1900*,¹⁰ Benjamin inicia el fragmento “Tiergarten” con una observación singular:

No orientarse [*nicht zurechtfinden*] en una ciudad no tiene relevancia. Pero extraviarse en una ciudad, como uno se extravía en un bosque requiere adiestramiento [*Schulung*]. Entonces, los nombres de las calles deben hablar al extraviado como lo hacen los crujidos de las ramas secas y las pequeñas calles céntricas reflejarle la hora del día tan claramente como las hondonadas del monte.

Las calidades de la lentitud se refractan en el extravío; se hace entonces patente la vacilación del andar, la marcha a tientes, el entorpecimiento, la pérdida de sentido acarreada por los giros erráticos, cada uno de estos gestos una expresión de la lentitud. Así, el extravío que desata la ansiedad, el desasosiego, induce una lentitud paradójica: la que excita al sujeto, produce la exacerbación del movimiento, acrecienta lo errático de sus movimientos y tuerce y anuda sus trayectorias para engendrar una febrilidad inmovilizada, un movimiento en redondo, una cancelación de todo avance. La inquietud arrebatada vuelve al sujeto incapaz de avanzar más allá de un punto donde se ancla el vértigo. La otra afección del extravío aparece con la parálisis. El espacio se congela y proyecta la mirada a un espacio vacío. Su inmovilidad asume un tiempo que desborda la conciencia.

Las afecciones del extravío son las del terror ante el derrumbe del entorno y de sí mismo, ante la vacuidad radical de la identidad, ante el mutismo del mundo que se propaga hasta la intimidad y la conciencia del sujeto. Pero el extravío se puede transmutar en potencia de exploración y de esclarecimiento. Es entonces, sugiere Benjamin, cuando se transforma su naturaleza, su sentido. Esta metamorfosis requiere también una lenta mutación

¹⁰ Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, en *Gesammelte Schriften IV-1. Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, p. 237.

de los hábitos, de los cuerpos, de los tiempos y *tempos* del mirar, de los ritmos de desplazamiento y de la modelación de las imaginaciones: adiestrarse. El adiestramiento es una manera de acoger la lentitud como una recreación del mundo inscrita en las claves inaccesibles del cuerpo propio, como una exigencia de nombrar cuerpo y mundo de manera incesante, una nominación para siempre inconclusa. Esa restauración simbólica del mundo responde al vértigo del peligro que se abre con la catástrofe de los nombres.

Otra fuente del vértigo distinta a la lentitud es la velocidad. El vértigo de la velocidad reside en que se apuntala en los límites de la relación entre la conciencia, el cuerpo y el entorno. La velocidad disipa las coordenadas espaciales y los ordenamientos habituales del tiempo. El movimiento rápido al llevar hasta su límite las capacidades corporales, o incluso al desbordarlas mediante instrumentos o vehículos que la exceden produce un extrañamiento del mundo, de sí y del instrumento mismo. La velocidad inscribe el cuerpo en un aquí y ahora cuya extrañeza parece emanar del instrumento mismo. El instrumento aparece como dotado de una capacidad para producir la extrañeza vertiginosa del mundo y arrastrar con él al sujeto. El cuerpo condiciona su potencia a las capacidades propias del instrumento: le confiere una supremacía que emana de lo monstruoso, pero es una monstruosidad que impregna el cuerpo, lo modela, y, con ello, trastoca el régimen del tiempo y el espacio. La intervención técnica agiganta los alcances potenciales de la acción al precio de avasallar el cuerpo y la conciencia. Someterlos a su propia opacidad. Las disciplinas del cuerpo pierden su anclaje en la experiencia —derrumba también los anclajes temporales de la vida—, se someten a los ciclos y disposiciones de la dinámica de la máquina, que se erige como simulacro de la corporalidad, como su modelo exasperado.

El vértigo de la lentitud no es la experiencia inversa del vértigo de la rapidez. Es otro. También el vértigo de la lentitud emerge de la dislocación de los umbrales del cuerpo, de una

aprehensión de la propia anomalía. El cuerpo, sometido a una inhibición deliberada o impuesta, consciente o inconsciente, controlada o incontrolada, llevado a una condición de extrañeza respecto de las propias potencias y las mutaciones del entorno, asume ese enrarecimiento de sus propias sensaciones —intensificación o disipación— como una desaparición de los marcos habituales de tiempo y espacio. Ambas experiencias de vértigo participan de ese margen de inhumanidad como un suplemento o como una falta, como una potencia o como una imposibilidad. Pero también ejercen su cuota de fascinación por los territorios inhabitables, por las formas elusivas y transitorias de un resplandor que ilumina calidades inadvertidas de lo posible, reconocible como un estremecimiento corporal. El vértigo aparece así cuando se impulsa al cuerpo más allá de los umbrales de su propia forma de vida: la fascinación se torna fácilmente miedo, incluso terror, aunque también conlleva cuotas inhabituales de un placer surgido de la desaparición de marcos, umbrales, nombres e identidades. De habitar un territorio otro, ajeno incluso a la experiencia misma de la territorialidad. Este habitar un territorio sin nombre es también el del aliento de un deseo liberado del apego a sus objetos. Liberado de ese apego, el deseo multiplica sus objetos, convertidos en potencia pura de experimentar un placer como un puro advenimiento. Dos vías se abren entonces: la de ese desbordamiento de la lentitud como imperativo de hacer inteligible el acontecer, o como la experiencia del derrumbe mismo del deseo y la extinción de la fuerza vital, la precipitación en una melancolía que lo arrastra todo. El reconocimiento del exceso o la falta se truecan casi inadvertidamente en euforia o culpa. En ese punto, el vértigo de la lentitud se toca con el vértigo de la velocidad: ambos comparten ese destino dual. La euforia de un devenir cuyo horizonte es la creación de sentido se experimenta como una modalidad pasional inédita, en consonancia con la fuerza vital, la experiencia estética. El acto lento o excesivamente rápido se asume de manera contrastante: como violencia degradante, como exclusión, como desprecio de sí, de los otros,

del sentido mismo. Ante los demás aparece como transgresión, como desprecio, como catástrofe, como derrumbe. La brusca transfiguración de las técnicas y las inercias corporales, los ritmos y tiempos de los actos, los movimientos y ubicaciones de los desempeños del cuerpo bastan para quebrantar los soportes del sentido, los apuntalamientos de la norma, su fuerza; revelan incluso la fragilidad de la ley, su precario respaldo en los equilibrios del deseo.

No hay amparo individual ante los destinos perturbadores del vértigo. Es en los fundamentos de la alianza, del vínculo, de la relación con el otro, en las formas de vida y en las formas de sentido engendradas por los procesos colectivos, donde es posible encontrar las vías para la transfiguración del vértigo en inteligibilidad y ordenamientos simbólicos. En el dominio colectivo dos regímenes de acción simbólica hacen posible esta transfiguración del vértigo: el juego y el ritual. De ahí la fascinación que ejercen y la fuerza con la que modelan los tiempos, los ritmos, la génesis y el ordenamiento de los patrones de identidad, constitutivos de las formas de vida.

Es imposible habitar el vértigo, hacer del vértigo una forma de vida; el dualismo del vértigo ineludiblemente desemboca en diversos destinos: o bien asumir la inteligibilidad del mundo como la invención de un simulacro, al mismo tiempo fatal y necesario para la vida; o bien, asumir el desafío del permanente y ubicuo acontecer; hacer de la vacuidad de las identidades el imperativo de la creación conceptual y simbólica como una epifanía evanescente de la fuerza vital; edificar la propia subjetividad como una respuesta humana, colectiva, a la experiencia del exilio radical de lo humano que impregna cada repunte de la fuerza vital. El juego y el ritual conjugan estos dos destinos del vértigo. Los inscriben en un lugar privilegiado de la experiencia como fuente de la experiencia de lo propio y como la invención incesante de lo colectivo que da cuerpo y visibilidad a la experiencia del vínculo, a la creación cotidiana de la reciprocidad.

En su reflexión sobre el juego, Roger Caillois bosqueja una taxonomía singular de las modalidades del comportamiento lúdico: el vértigo define ahí una de sus modalidades constitutivas. Una breve caracterización de la génesis del vértigo, su sentido y su relevancia en el espectro de las modalidades del juego toman como eje un rasgo fundamental, una repetición sostenida deliberadamente hasta el borde del aturdimiento y del desmayo, de la náusea y de la inconsciencia y que, no obstante, desembocan en la risa, el placer, la exaltación. El juego de vértigo hace de ese extravío deliberado un recurso de seducción que conduce hacia una disipación de los ejes del mundo y de los marcos que instauran la significación. El vértigo surge así en ese centro vacío alrededor del cual el giro al acrecentar la velocidad disuelve el tiempo. El movimiento al llevarse hasta el paroxismo de la rapidez y la repetición, suspende el sentido del espacio, los límites territoriales, induce en el juego una lentitud perturbadora que progresa hacia la pérdida de sí, a la experiencia del extravío que, en el marco del juego es siempre un reclamo de fusión con el otro, ausente o presente. Para Caillois, el juego edificado sobre la búsqueda del vértigo “consiste en una tentativa de destruir por un instante la estabilidad de la percepción y de infligir a la consciencia lúcida una especie de pánico voluptuoso. En todos los casos, se trata de lograr una especie de espasmo, de transe o de desvanecimiento que anula la realidad con una brusquedad soberana”.¹¹

Pero el vértigo no define sólo una modalidad del juego. Si bien es un rasgo constitutivo de la dimensión temporal de éste, lo es también de la dinámica ritual, participa de toda formación simbólica que abre la vía de una disposición al acontecer. En el juego y el ritual el vértigo es una condición constitutiva de la fase de liminaridad que confiere su relevancia y significación del proceso colectivo: interviene con frecuencia en los momentos de radical disipación de todas las identidades, sólo acotadas por el régimen mismo del juego o del ritual. Emerge en los intersticios entre las identidades, en su transición. La antropología ha dado un lugar privilegiado a estos intersticios temporales en el corazón del proceso ritual, o en la experiencia esencial del juego: la

¹¹ Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1958, p. 67.

liminaridad revela el tiempo ritual y festivo, define la calidad dinámica del ritual y su aspecto de creación. Paradójicamente, ahí donde el tiempo cobra todo su sentido, en la liminaridad, en esas fisuras de la identidad, es donde las cronologías se disipan: es donde lo simbólico que se exhibe plenamente en su vocación a lo intempestivo, a la génesis de un sentido que se sustrae a toda sucesión articulada y previsible. Lo liminar es sólo una fase que marca el transitar del juego y del ritual hacia su propia conclusión. El tiempo del ritual y del juego transcurre, se consume. Los tiempos de la regulación ritual o del marco regular del juego exhiben su singularidad al acotar la duración de la liminaridad, al prescribirle linderos. Con ello hacen patentes los signos de la finitud de ese trayecto —el liminar— que suspende las cronologías determinadas simbólicamente. Lo intemporal revela su radical temporalidad y la apertura a un tiempo sin ordenamientos. La paradoja del ritual y del juego es crucial en la conformación de la experiencia colectiva. Impone la clausura del tiempo sin límites. Así, el tiempo de la liminaridad, su intemporalidad, no apunta hacia un inmovilismo sino a una turbulencia extrema, un vértigo, que es también el de una extrañeza del tiempo, una lentitud perturbadora, efímera. Así, ese tiempo de la liminaridad cancela la cronología, haciendo de su duración no una inmovilidad sino un trayecto intemporal, una lentitud anómala, precipitada. Asume su condición paradójica y hace de ella su condición abierta al advenimiento de un sentido radicalmente incalculable, imprevisible. Acaso esa experiencia se revela como una condición constitutiva de lo humano mismo, como advierte de la reflexión fenomenológica sobre esta relación entre juego y tiempo, formulada por Fink: lo humano reclama participar de lo exorbitante del juego porque éste hace aprehensible un dualismo constitutivo de la experiencia: asumir la expresión del mundo al mismo tiempo como finitud y como infinitud.¹² Esta

¹² Cfr. Eugen Fink, *Spiel als Weltsymbol*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1960.

zona del trayecto ritual a veces se conjuga con la ebriedad, con las perturbaciones sensoriales acarreadas por drogas, por dolor desbordante, o por la exacerbación de las percepciones que desbordan los umbrales de tolerancia para la sonoridad, el tacto, el olfato, los colores, las temperaturas, todas condiciones capaces de engendrar el vacío del tiempo o su duración sin término, hacer del trayecto una acentuación de la lentitud o volcar la sensación de vértigo hacia la dilatación sin términos del instante.

El carácter lúdico de esta experiencia de la liminaridad radica en tres condiciones no necesariamente armónicas entre sí: primeramente, una experiencia reflexiva, una aprehensión lúcida, fulgurante, de la distancia entre la acción ritual o lúdica y las modalidades de la acción cotidiana, de la vacuidad de los nombres, de la fuerza imperativa de las condiciones de identidad y de vínculo —eso cuya fuente simbolizamos dándole el nombre de lo sagrado—; esta distancia se acompaña de una afección que señala lo superfluo de las acciones, de los tiempos, de los nombres, de los andamiajes simbólicos de la identidad, aunado a la certeza de la necesidad del ritual o del juego mismo para la construcción de un mundo y de un horizonte, para el reconocimiento de la historia; finalmente, es preciso que las metamorfosis acarreadas por el juego y el ritual se incorporen plenamente a la forma de vida, al mundo asumido como destino, fusionado con las tareas mismas del vivir. Libertad y normatividad radicales se conjugan en esas dos facetas de la dinámica colectiva.

Las reglas del juego y el ritual toman su relevancia de la ambivalencia normativa. Junto a esta ambivalencia —lo arbitrario y lo necesario de ambos, juego y ritual—, de esa regulación implacable aunque libre y abierta, aparece el carácter drásticamente disciplinado, la fuerza implacable, la obligatoriedad sin resquicios de su norma: el control de sí, y el asentimiento al control de los otros como expresión de la regla instituida del vínculo colectivo “controlado” de la iteración susceptible de cesar a voluntad, el carácter acotado de la experiencia, restringido a los marcos de

un régimen patente de regulación, el sentido “reversible” de la perturbación, la búsqueda de un desequilibrio acotado que haga posible lo inacotado, lo inacotable, lo que adviene siempre de un territorio extrínseco al tiempo y al espacio del juego. Es también paradójico que de esta ambivalencia de la regulación las secuelas de la perturbación por el advenimiento de lo insólito, es decir, las facetas angustiosas del extravío, desaparecen. Es posible así asumir que el vértigo aparece como la génesis paradójica de una angustia reconocible y admitida, controlada, finita, es decir, la disposición colectiva a la génesis de una angustia que encuentra su mitigación en el reconocimiento simbólico de la finitud, en la promesa de un advenimiento a la atribución de un nombre para esa violencia potencial, extrema de la privación de identidad.

Pero el vértigo no sólo encuentra en Caillois una referencia al espacio del juego. El propio Caillois asume otro sentido del vértigo, radicalmente distinto: el que se experimenta paradigmáticamente en una situación de elevación que prefigura una caída mortal. La definición involucra en sí misma una discordia intrínseca: la conjugación de una angustia plena y un placer intenso. El momento más inquietante del vértigo es cuando angustia y placer se confunden en una afección extrema sin anularse recíprocamente. Es un instante de fulgor, un acontecimiento irreductible en el que la angustia se expresa plenamente sin eclipsarse en la intensidad avasallante del placer. Es la prefiguración del momento en que la propia conciencia de sí se extingue. Es la captura de sí en las imaginaciones erráticas y, sin embargo, intensas de las inmediaciones de la propia desaparición asumida e, incluso, deliberada.

Lentitud y reflexividad

Nabokov expresó ya acaso una de las más recónditas virtudes del ajedrez: pone a la luz el asombro y la fuerza creadora de la postergación. Conduce a suspender los automatismos: los revela como condena y exhibe su destino trágico. Enseña a desconfiar

del primer impulso de responder irreflexivamente, sin cautela, precipitadamente a la jugada del otro. El ajedrez es un juego que exhibe la exigencia de un movimiento calculado, preciso, tomado en un tiempo óptimo, breve, que es el que deriva de la lentitud, de la inhibición, de la postergación. El movimiento rápido, irreflexivo, está en la raíz del infortunio, en la derrota. El ajedrez conlleva la disciplina extrema. Conduce a asumir los tiempos de una conjetura que es al mismo tiempo un diálogo agonístico con el otro. Así, el juego se revela como una reflexión sobre sí mismo, que toma la modalidad de una estrategia, precaria, cambiante, imprevisible, que responde a la luz de la figura conjetural que busca aprehender la estrategia del otro, como un advenimiento. Pero el tiempo del ajedrez es también implacable. Incluso persecutorio. Su finitud agobia. Es la exhibición patente de la lenta urgencia, la meditación que pondera la economía de la reflexión, que busca sus equilibrios. Esta tensión irresuelta entre estas modalidades temporales inherentes al juego, a su pasión estratégica, suspende la continuidad, introduce un tiempo heterogéneo en el impulso del movimiento. Es el tiempo ínfimo y, sin embargo, dilatado, de desenlace y finalidad inciertos, de la meditación.

Ese tiempo de la meditación encara también las duraciones y el acontecer del entorno. Es un diálogo íntimo con el acontecer que toma el rostro de lo asombroso y lo amenazante, conlleva el azoro y el riesgo, exhibe la fuerza destructiva del acontecimiento. Hay una confrontación entre la lentitud propia de la búsqueda de lo adecuado y la rapidez que reclama la acción eficiente. Una parece inscrita en el movimiento mismo de la otra. Una postergación y una lentitud habitan también la respuesta exacta, eficaz que Nabokov resalta en el ajedrez. La eficacia es aquí, sin embargo, una modalidad suplementaria de la acción, una eficacia inútil, destinada a lograr un reconocimiento puro, extraño al poder: una lentitud acotada, o una inmediatez contenida, una postergación impaciente, moderada, modelada por las exigencias de una velocidad desplegada en una acción que

guarda una correspondencia exacta con el acontecimiento que la suscita. Esta intimidad, que se expresa como una tensión en el filo de la contradicción entre lentitud y rapidez da lugar a un sentido oblicuo, parásito: la verdad.

La lentitud de la meditación exhibe la desconcertante ambigüedad inherente al sentido de la reflexión: meditación no es sólo una aprehensión de lo que adviene desde la indeterminación del mundo, sino también una modalidad de la aprehensión de sí mismo, un régimen especular de la mirada, un efecto que hace del acontecer extrínseco la superficie reflejante del espejo que exhibe el acontecer íntimo. Revela así un sentido peculiar del juicio reflexivo que, convencionalmente, es el que toma por objeto al propio enunciador, quien habla de sí. Dos sentidos de la reflexión: como meditación, y como aprehensión y expresión de sí. No obstante, esos sentidos no son necesariamente excluyentes. Interfieren uno con otro, se apuntalan recíprocamente, engendran un tiempo propio: revelan también un ritmo, una lentitud, una demora, una desviación de la palabra o la mirada que se aparta del mundo para volverse sobre sí misma. La mirada dirigida hacia la propia imagen en el espejo tiene la fuerza inmediata de una visión al mismo tiempo anómala y familiar, un reconocimiento sin mediaciones y la exigencia de un trabajo capaz de vencer la monstruosidad de la falsa pretensión de identidad que emerge de lo reflejado.

El extravío de Narciso es también el del reconocimiento de sí acuñado en los laberintos del espectro reflejado, de la falacia del espejo, a un mismo tiempo destinado a la aprehensión instantánea de ese simulacro de la imagen especular, al mismo tiempo fiel y radicalmente invertido de la propia fisonomía. La mirada de Narciso se detiene y se abisma. Es una fascinación en el reconocimiento de sí y en la extrañeza absoluta de ese rostro inaccesible a su mirada y descubierto súbitamente como propio. Es la ficción reflejante de las aguas que ofrecen esa imagen fascinante e irreductiblemente otra, como la propia. La mirada se detiene: ni contemplación ni análisis, Narciso

experimenta un puro y lento derrumbe en sí mismo que lo ciñe, que lo fija, lo confina en esa mirada que ya es incapaz de percibir al haberse agotado en su propia fisonomía imaginaria. De ahí la imposibilidad de una travesía instantánea por la extrañeza de la transfiguración cotidiana de los cuerpos. La fascinación de Narciso al mismo tiempo está atravesada por el asombro y por la abyección, por la fascinación y por el exilio ante la secreta inexactitud del espejo.

Así, en contraste con la lentitud de la reflexión, el reflejo en la superficie del espejo es inmediata. No media tiempo alguno entre el enfrentamiento al espejo y el surgimiento de la imagen. Esa condición de una imagen radicalmente sin mediaciones, esa extinción del tiempo en el fulgor de lo inmediato, impregna la noción de reflejo, de reflejar, proyecta su sombra sobre lo reflexivo. Hay un impulso reflejo también en la meditación. Tiene un nombre singular: intuición. Es un acto reflejo desencadenado en la conciencia, pero desde un lugar extraño que radica en una especie de lucidez inconsciente que articula íntimamente percepción y reflexión, cuerpo y mente. La fenomenología advierte ahí una condición constitutiva de la conciencia: la intencionalidad, o bien, una hermenéutica al mismo tiempo inmediata y condicionada: la que emerge en la facticidad. Heidegger, sin embargo, la inscribe en la lentitud fulgurante de un círculo: esa hermenéutica fulgurante ha sido ya anticipada pero vaciada de toda fisonomía. Ese tiempo, esa lentitud singular define una condición constitutiva del existir. Y, no obstante, estas tres facetas de la lucidez inmediata son irreductibles: nada permite la analogía entre la intuición, la intencionalidad o la hermenéutica de la facticidad, pero su condición temporal, su lenta inmediatez las conjuga de una manera extraña.

La fisiología ha consagrado, por su parte, en una vía propia esta condición inmediata de la respuesta a la incidencia del entorno en la esfera de lo propio: el acto reflejo, que es la radical asimetría entre acto y estímulo. Revela el carácter opaco del cuerpo como imagen reflejante del acontecer del

mundo. El acto reflejo no sólo no es idéntico a lo que lo perturbó: es un acto mecánico e, irónicamente, irreflexivo, meramente fugaz, con frecuencia sin sentido, una mera descarga sin destino; no obstante, el reflejo, en ocasiones, surge para neutralizar un estímulo perturbador. Es un impulso trunco e involuntario que, sin embargo, exhibe una finalidad: escapar de lo que irrumpe, contrarrestarlo, anularlo eventualmente. El acto reflejo asume esa otra paradoja, es la figura negativa del reflejo: no es ni identidad ni representación de identidad de aquello que perturba. Es una mera secuela inconmensurable de esa incidencia perturbadora. Es lo desencadenado por la irrupción de lo que acontece. No conserva de esta incidencia ni forma, ni intensidad: es inmediata, instantánea. El reflejo no admite tardanza ni postergación. Y, sin embargo, su desencadenamiento relampagueante ilumina su otro rasgo: su edad inmemorial troquelada en la fisiología del cuerpo. Su raíz exhibe su lenta inscripción en la trama automática de los desempeños corporales, sus estrategias sin razón lentamente troquelada por las experiencias de la especie en el sustrato ancestral de la propia sobrevivencia. Es identificado y conceptualizado por la psicología, consagra acaso precipitadamente la inmediatez. Es una designación del desencadenamiento automático de un mecanismo de respuesta ante el acontecer de una presencia.

Es patente que la historia secreta del reflejo es larga. O bien es la larga decantación de la historia evolutiva de la especie, de un modelado infinitamente pausado de la conformación nerviosa del organismo, o bien, es el desenlace de la paulatina y meticulosa sedimentación de la experiencia en formas simbólicas que subyacen, latentes, a la capacidad de reconocimiento y respuesta de los organismos. La rapidez del reflejo, como la del efecto enigmático de la intuición, se edifica sobre los tiempos inconmensurables de la ontogénesis, la filogénesis y la epigénesis. Hunde su raíz en los enlaces temporales de estos procesos de transfiguración no sólo del propio organismo sino de su organización cognitiva. La respuesta instantánea de los organismos, que parece responder puntual y abruptamente a la conformación de una situación

específica es, así, sólo la estampa transitoria y fugaz de un lentísimo proceso de conformación de los desempeños orgánicos y sus patrones de reconocimiento. En una reflexión cuyo vértice es el sentido del actuar, Peirce rechaza la idea de una intuición sin historia. En su perspectiva, eso que se llama intuición no es sino la expresión fulgurante de un largo y lentísimo proceso de decantación de las formas simbólicas de la experiencia. La intuición rechaza así toda inmediatez, es una figura tácita de la memoria, pero cuyo resplandor vela el reconocimiento de esa edad inmemorial y sin embargo efectiva de un simbolismo primordial decantado por la experiencia. Su rechazo a la aparente inmediatez de la intuición derivaba de un argumento rigurosamente construido: todo proceso es duración y toda respuesta del sujeto a una situación configurada como signo involucra un trayecto cognitivo. No puede eludir su despliegue en el tiempo. Su duración se extiende siempre en un lapso exorbitante a la aparición del reflejo, remite a una memoria tácita, silenciosa, inscrita en los jeroglíficos del procesamiento cognitivo en la densa red del diálogo con los otros, en las orientaciones que devuelven el acto de pensamiento sobre la concepción de sí mismo. Pero también esta duración apela a las vastas y heterogéneas, enigmáticas memorias del cuerpo.

Así, la reflexividad puede comprenderse como una *modalidad* del juicio. Una calidad a la vez lógica y pragmática de la forma de la proposición, entendida como un pliegue del pensar sobre sí mismo, pensar sobre un objeto anómalo, el pensar mismo; pensar sobre las condiciones y las modalidades del pensar. El tiempo del juicio reflexivo es el de una dilatación, una demora, un estertor que se propaga y se tuerce sobre sí hasta involucrar el propio movimiento del pensar. No obstante, el juicio reflexivo no es unívoco: exhibe por lo menos dos modalidades. Por una parte, pensar sobre el pensar como un acto proposicional. Por la otra, la construcción de un juicio como una forma expresiva, destinada a *mostrar cifrada en la forma misma del juicio las fuerzas y calidades en acto en el proceso del pensar*. Más

aún, esas modalidades no son mutuamente excluyentes. Pero la reflexividad comprende también una modalidad inadvertida del pensar: aquella a la que apuntan las consideraciones kantianas sobre la estética. Es lo que podríamos denominar una pseudo-referencia, una orientación ambigua de la cognición ante el mundo. Es posible comprender el juicio reflexivo como un enunciado que suspende su fuerza designativa respecto de las cosas del mundo para desplegarse como una mera expresión del propio movimiento del pensar, animado por sus afecciones; es, con frecuencia, una expresión de la mera afectividad.

El movimiento de la reflexividad supone un distanciamiento imaginativo del mundo, conformar el enunciado al propio impulso, los acentos y las calidades de la afección. Someterse a las bifurcaciones del placer y a las caídas abismales en el dolor. Como toda expresividad, privilegia el vínculo con el otro y despliega los signos como la materia misma de ese vínculo erigida sobre el velo del mundo. Los requerimientos de lo real quedan suspendidos en el trasfondo de las exigencias expresivas que toman al mundo como objeto imaginario de la designación, para desplegar un lenguaje íntimo: hablar al otro de la propia experiencia afectiva. Hablar al otro de la propia figuración afectiva pasando por la “referencia oblicua”, equívoca a los objetos y las situaciones del mundo. Se transita en apariencia un doble trayecto: los enunciados se orientan hacia el mundo como una mera alusión, como una vía para así, privilegiadamente, hablar al otro de las propias afecciones; estas bifurcaciones introducen el tiempo, ínfimo o dilatado, de la espera, la tensión de una respuesta, la parsimonia o la agitación, el ritmo del diálogo. Los tiempos de la acción se amortiguan.

Surge de ahí una modalidad peculiar de la lentitud: la de una demora que se experimenta como una vivencia febril, la que anima toda expresión de la afectividad. La demora se expresa en una discordia entre la acción puramente expresiva de los signos, y el ínfimo progreso de la incidencia del cuerpo sobre el entorno, sobre el mundo. El lenguaje y la conciencia se han apartado de

la situación. Una extrañeza señala el vínculo entre el sujeto y el mundo. El diálogo se sustrae a las exigencias de la acción eficaz y se inscribe en un horizonte sin finalidades tangibles, prácticas: da cabida a actos en apariencia superfluos pero que toman su relevancia sólo de las vicisitudes del vínculo con el otro. Esta aura de parasitismo involucra los enunciados expresivos, enunciados que se desprenden de una corporalidad eficiente, que se sumergen en la conjugación turbulenta de afecciones. Se plasman como formas conceptuales referidas al propio pensamiento y a la propia afectividad, a las disposiciones afectivas ante el otro, y las calidades creadoras de la significación. Esa “referencia oblicua” es, sin embargo, capaz de suscitar una comprensión inusitada del mundo al iluminarlo desde una posición extraña a las pautas y los hábitos eficientes y a las directrices de la *doxa*.

El tedio, la espera, el cansancio

*Time goes by so slowly for those who wait
No time to hesitate
Those who run seem to have all the fun
I'm caught up
I don't know what to do.*

MADONNA

Esperar cansa. Y el cansancio tiene una relación oblicua con la espera. El cansancio supone la espera y su propia disipación. Es un dolor mate que se engendra como reflejo de la ausencia. El esfuerzo corporal de la lentitud y la inmovilidad se vuelve insoportable. El cansancio no es sólo el declive de la fuerza plasmado en la progresiva suspensión de movimientos, de acciones. Es también un complejo de afecciones que derivan de la extrañeza a veces sutil y a veces tajante de los reclamos del mundo. El cansancio no deja de mantener lazos sutiles con el hastío y con la apatía, con la atonía. Pero también se enlaza con las fisonomías pasionales de la tristeza. En una discusión muy detallada de los

alcances que tiene en Spinoza la noción de afecto, Chantal Jaquet, sostiene un doble dualismo de la noción de afección, según ésta acreciente o disminuya la potencia de actuar, o bien, según contribuya o inhiba estas potencias. Pero, sin duda, esta relación de la afección con la potencia de acción es constitutiva como lo es con el acrecentamiento o la disminución de esa potencia. Al abordar la comprensión fundamental de la afección Chantal Jaquet cita a Spinoza en un pasaje crucial:

Cuando más arriba he dicho que la potencia de pensar del espíritu se encuentra acrecentada o disminuida, para nada he querido decir otra cosa sino que el espíritu ha formado una idea de su cuerpo o de una parte de él, que expresa mayor o menor realidad que la que había afirmado de su cuerpo.¹³

La conjugación compleja de las potencias y las afecciones corporales con su comprensión y conceptualización en el desempeño adecuado o no de las acciones del sujeto. El cansancio expresa, acaso cuando se revela como un testimonio alegórico de sí, un repliegue o un vaciamiento de la fuerza vital, su contención o su dilapidación. De ahí quizá el espejismo que equipara la exuberancia de la vida y el desbordamiento de rapidez. Pero el cansancio toma una calidad singular cuando impregna el deseo. El abatimiento del deseo se conjuga con el decaimiento de la fuerza vital. Exhibe la clausura del mundo ante la posibilidad del acontecer. La tristeza, esa disminución de la potencia vital, deriva en una afección neutra que expresa una calidad mortífera pero atenuada de la lentitud: el aburrimiento. El aburrimiento es un exilio de la significación: separa el significado, de su relevancia. Significado sin aliento vital. El tiempo parece dilatarse, volverse tangible, extenso, abandonar su materia evanescente o habitar los objetos, impregnarlos de una sustancia al mismo

¹³ Baruch Spinoza, *Ética* III, definición general de los afectos, citada por Chantal Jaquet, *L'unité du corps et de l'esprit. Affects, actions et passions chez Spinoza*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 94.

tiempo indefectible, equívoca, inhóspita. Es el cuerpo el que resiente esta mutación de la calidad del tiempo. Un accidente perpetuo de la percepción que se propaga a su aliento anímico, a la totalidad del cuerpo. Una laxitud de los músculos, un decaimiento de la tensión de la mirada, un repliegue de la conciencia ante la insistencia de lo que acontece. El tiempo parece emanar de la inmovilidad, de lo imperturbable como esta ampliación, este desdoblamiento, una duración que se amplía. El tiempo multiplica secretamente su duración. Pero esta duración parece acompañada no de una transformación igualmente perceptible, concomitante, sino de una extrañeza. La amplitud de la duración contrasta con la reticencia de las mutaciones. El alma se abisma en esta discordia. Me aburro. Aridez, fastidio, monotonía. Lo soso. El aburrimiento es una espera sin objeto, deshabitada por el deseo. El tiempo parece arrastrarse, su desplazamiento apenas perceptible guarda una elusiva semejanza con el cansancio. Invoca asimismo el parentesco extraño con el dolor, es su rostro negativo, es la ausencia de dolor, una liberación peculiar del cerco inapelable de las sensaciones. Es menos la extinción de la fuerza que de la potencia, un derrumbe suave, incruento de la voluntad. Acaso anuncia la extinción de la fuerza, pero no revela ese decaimiento con la evidencia del cuerpo. Simplemente un cese simultáneo de acto y resistencia, una experiencia apenas bosquejada del abandono. En principio abandono de sí que culmina en una inhibición llevada hasta el desmayo. Y, sin embargo, parece extrañarse frente a la angustia, como si ésta reclamara la precipitación, hiciera emerger cada gesto de la exigencia de una anticipación implacable, la implantación de la urgencia. Juego de contrastes, de tensiones irresolubles, mutaciones a veces apenas insinuadas —la insinuación participa en ocasiones de la experiencia de la lentitud, como también otras facetas de lo neutro: que suspende las relaciones del tiempo, pero fija sus umbrales, los acontecimientos de la duración.

Modernidad y lentitud

La modernidad reclama el desdén de la lentitud, su estigma, su olvido. Pero también su condena. Es lo que la niega y la amenaza como racionalidad de la historia, como fundamento de las formas de vida. De ahí que la condena transforma la lentitud en una flaqueza, la ofrece como una derrota de la vida. La instaure como un estigma. La transforma en signo y en valor reconocible al margen de las situaciones y las formas de vida. La autonomiza como señal que define fisonomía e identidades de lo reprobable, de lo excluible, de lo intolerable. Virilio ha insistido no sólo en el primado de la velocidad que se instaure en la modernidad, sino en la transformación de su lugar, de su sentido, el trastrocamiento de la separación entre espacio y tiempo, su fusión hasta el grado de confundirse en la experiencia.

La primacía de la velocidad revela una mutación no sólo del tiempo, sino de su relación con el espacio y la mirada, pero también con la memoria y con el relato mismo. Se han trastrocado los tiempos del enunciado, los tiempos de lo referido, los tiempos de la enunciación, pero también las condiciones de eficacia de la fuerza enunciativa y de sus secuelas en el dominio pragmático del lenguaje, los tiempos del discernimiento y de la inteligibilidad. Escribe Virilio: “la crisis de la noción de relato aparece como otro rostro de la noción de ‘dimensión’ como relato geometral, discurso de medición de un real visiblemente ofrecido a todos”. Y más adelante, continúa: “A la emergencia de formas, de volúmenes destinados a persistir en la duración de su soporte material, le han sucedido imágenes cuya única duración es la de la persistencia retiniana”.¹⁴

Mutación del espacio y engendramiento de modos de mirar surgen del régimen dominante de la rapidez. Es a la luz de las reflexiones sobre la velocidad en tanto su contrapunto, como se iluminan facetas relevantes del sentido construido para la lenti-

¹⁴ Paul Virilio, *L'espace critique*, Paris, Christian Bourgois, 1984, pp. 28-29.

tud en la modernidad. Como correlato a estas transformaciones, la lentitud asume otro sentido. Participa, acaso desde un lugar de mera negatividad, en las transfiguraciones del espacio-tiempo, es totalmente perturbada por las modalidades del mirar. Se asume asimismo la metamorfosis de los cuerpos, el desplazamiento de las sensaciones. Privada del horizonte de la lentitud, la mirada, la aprehensión reflexiva de los paisajes del mundo, de sí, en la modernidad la mirada está destinada a aliarse con el olvido. Confundidas mirada y olvido, alientan otra condena: la de la historia. La historia propia y colectiva, ambas se desdibujan. El futuro es vaciado de su densidad. El yo como lugar de la mirada, como centro desde el que se traza el horizonte del tiempo, se ve arrastrado en este desalojo de la lentitud, pero también como la referencia constitutiva de la duración del entorno, de la permanencia del mundo: el mundo se impregna de desaparición y proyecta esta desaparición sobre el sujeto mismo.

La modernidad infunde en el sujeto la urgencia de las sensaciones como testimonio de la afluencia de la vida. No hay sensualismo: éste requiere el momento reflexivo, la constitución de la experiencia a partir de la decantación en el dominio conceptual, en los vuelcos del lenguaje, de las calidades del mirar, del tocar, del oler, del gustar, del escuchar. La precipitación en el espacio-tiempo, en la mirada sometida a un agolparse abrupto de los objetos que se conjugan áspera y fugazmente con su propia desaparición, es también precipitarse en la familiaridad de la muerte. La velocidad acarrea también una experiencia que revela las paradojas de lo intolerable: la modernidad conjuga el dolor de la muerte con el vértigo de la desaparición. La invisibilidad de los muertos se subraya en la estela de la velocidad, y se alía a la desaparición de los rituales y a la mutación del juego en espectáculo.

El velo tendido sobre la muerte y sus rituales para apartarlos de la experiencia colectiva y propia conlleva acaso, una disolución de la relevancia de duelo. Se erige sobre la primacía de la precipitación, sobre la integración plena de la urgencia como

rasgo de la duración. La lentitud cobra una íntima, oblicua relación con la memoria, con el relato de lo pasado. Se conjuga con la disipación de la gratuidad. La lentitud se exhibe como una calidad oscura, una devoción por lo insignificante, por lo inútil. Un modo de actuar incluso perverso, la realización de acciones orientadas a finalidades insostenibles, perturbaciones de la acción adecuada: la errancia, el extravío, los movimientos sin destino, orientados a finalidades inciertas, frágiles; o bien, a destinos fijados desde una primacía del propio deseo, extraño a las exigencias imperativas de la acumulación. Un decaimiento de la energía corporal modelada por el trabajo o por las derrotas disciplinarias del cuerpo, alejado de las destrezas necesarias para el desempeño productivo.