

RAPIDEZ

Para empezar os contaré una vieja leyenda.

El emperador Carlomagno se enamoró, siendo ya viejo, de una muchacha alemana. Los nobles de la corte estaban muy preocupados porque el soberano, poseído de ardor amoroso olvidado de la dignidad real, descuidaba los asuntos del Imperio. Cuando la muchacha murió repentinamente, los dignatarios respiraron aliviados, pero por poco tiempo, porque el amor de Carlomagno no había muerto con ella. El Emperador, que había hecho llevar a su aposento el cadáver embalsamado, no quería separarse de él. El arzobispo Turpín, asustado de esta macabra pasión, sospechó un encantamiento y quiso examinar el cadáver. Escondido debajo de la lengua muerta encontró un anillo con una piedra preciosa. No bien el anillo estuvo en manos de Turpín, Carlomagno se apresuró a dar sepultura al cadáver y volcó su amor en la persona del arzobispo. Para escapar de la embarazosa situación, Turpín arrojó el anillo al lago de Constanza. Carlomagno se enamoró del lago de Constanza y no quiso alejarse nunca más de sus orillas.

Esta leyenda, «tomada de un libro sobre la magia», se cuenta en una versión aún más sintética que la mía en un cuaderno de apuntes inédito del escritor romántico francés Barbey d'Aurevilly. Figura en las notas de la edición de la *Pléiade* de las obras de Barbey d'Aurevilly (I, pág. 1315). Desde que la leí, ha seguido representándose en mi mente como si el encantamiento del anillo continuara actuando a través del cuento.

Tratemos de explicarnos por qué una historia como ésta puede fascinarnos. Hay una sucesión de acontecimientos, todos fuera de lo corriente, que se encadenan unos con otros: un viejo que se enamora de una joven, una obsesión necrófila, una tendencia homosexual, y al final todo se aplaca en una contemplación melancólica: el viejo rey absorto en la contemplación del lago. «Charlemagne, la vue attachée sur son lac de Constance, amoureux de l' abîme cache», escribe Barbey d'Aurevilly en el pasaje de la novela a que remite la nota que refiere la leyenda (*Une vieille maîtresse*).

Hay un vínculo verbal que crea esta cadena de acontecimientos: la palabra «amor» o «pasión», que establece una continuidad entre diversas formas de atracción; y hay un vínculo narrativo, el anillo mágico, que establece entre los diversos episodios una relación lógica de causa a efecto. La carrera del deseo hacia un objeto que no existe, una ausencia, una carencia, simbolizada por el círculo vacío del anillo, está dada más por el ritmo del relato que por los hechos narrados. Del mismo modo, todo el cuento está recorrido por la sensación de muerte en la que parece debatirse afanosamente Carlomagno aferrándose a los lazos de la vida, afán que se aplaca después en la contemplación del lago de Constanza.

El verdadero protagonista del relato es, pues, el anillo mágico: porque son los movimientos del anillo los que determinan los movimientos de los personajes, y porque el anillo es el que establece las relaciones entre ellos. En torno al objeto mágico se forma como un campo de fuerzas que es el campo narrativo. Podemos decir que el objeto mágico es un signo reconocible que hace explícito el nexo entre personas o entre acontecimientos: una función narrativa cuya historia podemos seguir en las sagas nórdicas y en las novelas de caballería y que sigue presentándose en los poemas italianos del Renacimiento. En el *Orlando furioso* asistimos a una interminable serie de intercambios de espadas, escudos, yelmos, caballos, dotados cada uno de propiedades características, de modo que la intriga podría describirse a través de los cambios de propiedad de cierto número de objetos dotados de ciertos poderes que determinan las relaciones entre cierto número de personajes.

En la narrativa realista, el yelmo de Mambrino se convierte en la bacía de un barbero, pero no pierde importancia ni significado; así como son importantísimos todos los objetos que Robinson Crusoe salva del naufragio y los que fabrica con sus manos. Diremos que, desde el momento en que un objeto aparece en una narración, se carga de una fuerza especial, se convierte en algo como el polo de un campo magnético, un nudo en una red de relaciones invisibles. El simbolismo de un objeto puede ser más o menos explícito, pero existe siempre. Podríamos decir que en una narración un objeto es siempre un objeto mágico.

La leyenda de Carlomagno, para volver a ella, tiene tras de sí una tradición en la literatura italiana. En sus *Cartas familiares* (I, 4), Petrarca cuenta que se ha enterado de esta «graciosa historietita» (*fabella non inamena*), en la que dice no creer, al visitar el sepulcro de Carlomagno en Aquisgrán. En el latín de Petrarca, el relato es mucho más rico en detalles y sensaciones (el obispo de Colonia que, obedeciendo a una milagrosa advertencia divina, hurga con el dedo debajo de la lengua gélida y rígida del cadáver) y en comentarios morales, pero me resulta mucho más fuerte la sugestión del resumen descarnado donde todo queda librado a la imaginación, y donde la rapidez con que se suceden los hechos crea la sensación de lo ineluctable.

La leyenda reaparece en el florido italiano del siglo XVI, en varias versiones en las cuales la fase de necrofilia es la que más se desarrolla. Sebastiano Erizzo, cuentista veneciano, hace pronunciar a Carlomagno, acostado con el cadáver, una lamentación de varias páginas. En cambio sólo se alude a la

fase homosexual de la pasión por el obispo, o directamente se la censura, como en uno de los más famosos tratados sobre el amor del siglo XVI, el de Giuseppe Betussi, en que el cuento termina con el hallazgo del anillo. En cuanto al final, en Petrarca y sus continuadores italianos no se habla del lago de Constanza porque toda la acción se desarrolla en Aquisgrán, ya que la leyenda debía explicar los orígenes del palacio y del templo que el Emperador había hecho construir; el anillo es arrojado a un pantano cuyo olor aspira el Emperador como un perfume y de cuyas aguas «hace uso con gran voluptuosidad» (esto se relaciona con otras leyendas locales sobre los orígenes de las fuentes termales), detalles que acentúan aún más la impresión fúnebre de todo el conjunto.

Antes aún estaban las tradiciones medievales alemanas estudiadas por Gaston Paris, que se refieren al amor de Carlomagno por la mujer muerta, con variantes que la convierten en una historia muy diferente: unas veces la amada es la legítima esposa del Emperador, la cual se asegura su fidelidad con el anillo mágico; otras es un hada o ninfa que muere apenas se la despoja del anillo; otras es una mujer que parece viva y al quitarle el anillo resulta ser un cadáver. El origen está probablemente en una saga escandinava: el rey noruego Harald duerme con su mujer muerta envuelta en una capa mágica que la conserva como viva.

En una palabra, en las versiones medievales recogidas por Gaston Paris falta la sucesión en cadena de los acontecimientos, y en las versiones literarias de Petrarca y de los escritores del Renacimiento falta la rapidez. Por eso sigo prefiriendo la versión contada por Barbey d'Aurevilly, a pesar de ser esquemática, un poco *patched up*; su secreto reside en la economía del relato: los acontecimientos, independientemente de su duración, se vuelven puntiformes, ligados por segmentos rectilíneos, en un dibujo en zigzag que corresponde a un movimiento sin pausa.

Con esto no quiero decir que la velocidad sea un valor en sí: el tiempo narrativo puede ser también retardador, o cíclico, o inmóvil. En todo caso el relato es una operación sobre la duración, un encantamiento que obra sobre el transcurrir del tiempo, contrayéndolo o dilatándolo. En Sicilia el que cuenta historias emplea una fórmula: «el cuento no lleva tiempo», cuando quiere saltar pasajes o indicar un intervalo de meses o de años. La técnica de la narración oral en la tradición popular responde a criterios de funcionalidad: descuida los detalles que no sirven, pero insiste en las repeticiones, por ejemplo, cuando el cuento consiste en una serie de obstáculos que hay que superar. El placer infantil de escuchar cuentos reside también en la espera de lo que se repite: situaciones, frases, fórmulas. Así como en los poemas o en las canciones las rimas escanden el ritmo, en las narraciones en prosa hay acontecimientos que riman entre sí. La leyenda de Carlomagno tiene eficacia narrativa porque es una sucesión de acontecimientos que se responden como rimas en un poema.

Si en una época de mi actividad literaria me fascinaban los *folk-tales*, los *fairy-tales*, no era por fidelidad a una tradición étnica (puesto que mis raíces se encuentran en una Italia absolutamente moderna y cosmopolita) ni por nostalgia de las lecturas infantiles (en mi familia un niño debía leer solamente libros instructivos y con algún fundamento científico), sino por interés estilístico y estructural, por la economía, el ritmo, la lógica esencial con que son narrados. En mi trabajo de transcripción de los cuentos populares italianos a partir de los registros hechos por los estudiosos del folclore del siglo pasado, sentía un placer particular cuando el texto original era muy lacónico y debía intentar contarlos respetando su concisión y tratando de extraerle el máximo de eficacia narrativa y de sugestión poética. Por ejemplo:

Un Rey enfermó. Vinieron los médicos y le dijeron: «Oíd, Majestad, si queréis curaros tenéis que tomar una pluma del Ogro. Es un remedio difícil, porque el Ogro, cristiano que ve, cristiano que se come».

El Rey lo dijo a todos, pero nadie quería ir. Entonces se lo pidió a uno de sus subordinados, muy fiel y corajudo, que le dijo: «Allá voy».

Le indicaron el camino: «En lo alto de un monte hay siete cuevas: en una de las siete esta el Ogro».

El hombre salió y en el camino se le hizo de noche. Se detuvo en una posada...

Nada se dice de la enfermedad del Rey, de cómo es posible que un Ogro tenga plumas, de cómo son las siete cuevas. Pero todo lo que se nombra tiene en la trama una función necesaria; la primera característica del *folk-tale* es la economía expresiva; las peripecias más extraordinarias se narran teniendo en cuenta solamente lo esencial; hay siempre una batalla contra el tiempo, contra los obstáculos que impiden o retardan el cumplimiento de un deseo o el restablecimiento de un bien perdido. El tiempo puede detenerse del todo, como en el castillo de la Bella Durmiente, pero para eso basta que Charles Perrault escriba:

«...hasta las broquetas en que se asaban cantidad de perdices y faisanes se durmieron, y el fuego también. Todo eso ocurrió en un instante: las hadas hacen muy rápido las cosas.»

La relatividad del tiempo es el tema de un *folk-tale* difundido por todas partes: el viaje al más allá que es vivido por quien lo cumple como si durase pocas horas, mientras que al regreso el lugar de partida es irreconocible porque han pasado años y años.

Recuerdo *en passant* que en los comienzos de la literatura norteamericana este motivo dio origen al *Rip Van Winkle* de Washington Irving, que asumió el significado de un mito de fundación de la sociedad norteamericana basada en el cambio.

Este motivo puede entenderse también como una alegoría del tiempo narrativo, de su inconmensurabilidad en relación con el tiempo real. Y el mismo significado se puede reconocer en la operación inversa, la de la dilatación del tiempo por proliferación interna de una historia en otra, característica de los cuentos orientales. Sherezada cuenta una historia en la que se cuenta una historia en la que se cuenta una historia, y así sucesivamente.

El arte gracias al cual Sherezada salva cada noche su vida reside en saber encadenar una historia con otra y en saber interrumpirse en el momento justo: dos operaciones sobre la continuidad y la discontinuidad del tiempo. Es un secreto de ritmo, una captura del tiempo que podemos reconocer desde los orígenes: en la épica, por efecto de la métrica del verso; en la narración en prosa, por los efectos que mantienen vivo el deseo de escuchar la continuación.

Todos conocen la sensación de incomodidad que se tiene cuando alguien que pretende contar un chiste no sabe hacerlo y se equivoca en los efectos, es decir, en las concatenaciones y en los ritmos sobre todo. Hay un cuento de Boccaccio (VI, I), relativo justamente al arte del relato oral, en que se trata de esta sensación.

Un alegre grupo de damas y caballeros que una señora florentina ha acogido en su casa de campo sale a dar un paseo a pie, después del almuerzo hasta otra amena localidad de los alrededores. Para hacer más llevadero el camino, uno de los caballeros propone contar un cuento:

« –Doña Oretta, si queréis, os llevaré gran parte del camino que hemos de andar como si fuerais a caballo, con una de las más bellas novelas del mundo.

La señora respondió: – Señor, mucho os lo ruego, que me será gratísimo.

El señor caballero, a quien tal vez no le sentaba mejor la espada al cinto que el contar historias, oído esto comenzó una novela que en verdad era en sí bellísima, pero que él estropeaba gravemente, repitiendo tres, cuatro o seis veces una misma palabra, o bien volviendo atrás y diciendo a veces: «No es como dije», y equivocándose a menudo en los nombres, sustituyendo uno por otro; sin contar con que la exponía pésimamente según la calidad de las personas y los hechos que sucedían.

Con lo cual a doña Oretta, al oírlo, a menudo le entraban sudores y un desmayo del corazón, como si estuviera enferma y a punto de morir; cuando ya no lo pudo aguantar más, viendo que el caballero se había metido en un atolladero y no sabía cómo salir, le dijo placenteramente:

– Señor, este caballo vuestro tiene un trote demasiado duro, por lo que os fuego que me dejéis seguir a pie.»

El cuento es un caballo: un medio de transporte, con su andadura propia, trote o galope, según el itinerario que haya de seguir, pero la velocidad de que se habla es una velocidad mental. Los defectos del narrador torpe enumerados por Boccaccio son sobre todo ofensas al ritmo, además de defectos de estilo, porque no usa las expresiones apropiadas a los personajes y a las acciones, es decir, que, bien mirado, aun en la propiedad estilística se trata de rapidez de adaptación, agilidad de la expresión y del pensamiento.

El caballo como emblema de la velocidad, incluso mental, marca toda la historia de la literatura, preanunciando toda la problemática propia de nuestro horizonte tecnológico. La era de la velocidad, tanto en los transportes como en la información, comienza con uno de los más bellos ensayos de la literatura inglesa, *El coche correo inglés* (*The English Mail-Coach*) de Thomas de Quincey, que ya en 1849 había entendido todo lo que hoy sabemos del mundo motorizado y de las autopistas, incluidos los choques mortales a gran velocidad.

De Quincey describe un viaje nocturno en el pescante de un velocísimo *mail-coach*, junto a un gigantesco cochero profundamente dormido. La perfección técnica del vehículo y la transformación del conductor en un ciego objeto inanimado dejan al viajero a merced de la inexorable exactitud de una máquina. Con la acuidad de sensaciones que le ha provocado una dosis de láudano, De Quincey advierte que los caballos corren a una velocidad de trece millas por hora, por el lado *derecho* del camino. Esto significa un desastre seguro, no para el *mail-coach* veloz y solidísimo, sino para el primer desdichado vehículo que venga en sentido contrario. Justamente al fondo del recto camino arbolado, que parece la nave de una catedral, divisa una pequeña y frágil calea de mimbre con una joven pareja que avanza a una milla por hora. «Entre ellas y la eternidad, para todo cálculo humano, no hay más que un minuto y medio». De Quincey lanza un grito. « El primer paso había sido mío; el segundo le correspondía al joven; el tercero, a Dios.

El relato de esos pocos segundos no ha sido aún superado, ni siquiera en la época en que la experiencia de las grandes velocidades ha llegado a ser fundamental en la vida humana.

Golpe de vista, pensamiento humano, ala de ángel, ¿cuál de éstos tenía bastante rapidez para volar entre la pregunta y la respuesta y separar la una de la otra? La luz no pisa sobre las huellas de la luz de forma más indivisible que nuestra llegada avasalladora sobre los esfuerzos del quitrín por escaparse.

De Quincey consigue dar la sensación de un lapso de tiempo extremadamente breve, que sin embargo puede contener el cálculo de la inevitabilidad técnica del choque y a la vez lo imponderable, la parte de Dios, gracias a la cual los dos vehículos pasan sin rozarse.

El tema que aquí nos interesa no es la velocidad física, sino la relación entre velocidad física y velocidad mental. Esta relación ha interesado también a un gran poeta italiano de la generación de De Quincey. Giacomo Leopardi, en su juventud más que sedentaria, encontraba uno de sus raros momentos de alegría cuando escribía en las notas de su *Zibaldone*: «La velocidad, por ejemplo, de los caballos, ya sea vista, ya experimentada, es decir, cuando nos transportan (...), es gratisísima en sí misma por la vivacidad: la energía, la fuerza, la vida de esa sensación. Despierta realmente una casi idea de infinito, eleva el alma, la fortalece...»

En las notas del *Zibaldone* de los meses siguientes Leopardi desarrolla sus reflexiones sobre la velocidad, y en cierto momento llega a hablar del estilo: "La rapidez y la concisión del estilo agradan porque presentan al espíritu una multitud de ideas simultáneas, en sucesión tan rápida que parecen simultáneas, y hacen flotar el espíritu en tal abundancia de pensamientos o de imágenes y sensaciones espirituales, que éste no es capaz de abarcarlos todos y cada uno plenamente, o no tiene tiempo de permanecer ocioso y privado de sensaciones. La fuerza del estilo poético, que en gran parte es una con la rapidez, no es placentera sino por estos efectos y no consiste en otra cosa. La excitación de ideas simultáneas puede derivar de cada palabra aislada, o propia o metafórica, y de su ubicación, y del giro de la frase, y de la supresión misma de otras palabras o frases, etc.

Creo que la metáfora del caballo aplicada a la velocidad de la mente fue usada por primera vez por Galileo Galilei. En el *Saggiatore*, polemizando con un adversario que sostenía sus propias tesis con gran acopio de citas clásicas, escribía:

«Si el discurrir acerca de un problema difícil fuera como llevar pesos, en que muchos caballos cargarán más sacos de grano que un caballo solo, consentiría en que muchos discursos cuentan más que uno solo; pero discurrir es como correr, y no como cargar pesos, y un solo caballo berberisco correrá más que cien frisonos.»

«Discurrir», «discurso» quiere decir para Galileo razonamiento, y a menudo razonamiento deductivo. «Discurrir es como correr»: esta afirmación es como el programa estilístico de Galileo, estilo como método de pensamiento y como gusto literario: la rapidez, la agilidad del razonamiento, la economía de los argumentos, pero también la fantasía de los ejemplos son para Galileo cualidades decisivas del pensar bien.

Añádase a esto una predilección por el caballo en las metáforas y en los *Gedanken-Experimenten* de Galileo: en un estudio que hice sobre la metáfora en los escritos de Galileo hallé por lo menos once ejemplos significativos en los que habla de caballos: como imágenes de movimiento, por lo tanto como instrumento de experimentos de cinética, como forma de la naturaleza en toda su complejidad y también en toda su belleza, como forma que desencadena la imaginación en las hipótesis de caballos sometidos a las pruebas más inverosímiles o que han crecido hasta adquirir dimensiones gigantescas; además de la identificación del razonamiento con la carrera: «discurrir es como correr».

La velocidad del pensamiento en el *Dialogo del massimi sistemi* es encarnada por Sagredo, un personaje que interviene en la discusión entre el tolemaico Simplicio y el copernicano Salviati.

Salviati y Sagredo representan dos facetas diferentes del temperamento de Galileo: Salviati es el razonador metodológicamente riguroso que avanza lentamente y con prudencia; Sagredo se caracteriza por su «velocísimo discurso», por un espíritu más inclinado a la imaginación, a extraer consecuencias no demostradas y a llevar cada idea hasta sus últimas consecuencias, como cuando enuncia hipótesis acerca de cómo podría ser la vida en la luna o lo que sucedería si la tierra se detuviese.

Pero será Salviati quien defina la escala de valores en la que Galileo sitúa la velocidad mental: el razonamiento instantáneo, sin *passaggi* (pasos), es el de la mente de Dios, infinitamente superior a la humana, que sin embargo no debe despreciarse ni considerarse nula, puesto que ha sido creada por Dios, y procediendo paso a paso ha comprendido, investigado y realizado cosas maravillosas. En ese momento interviene Sagredo haciendo el elogio de la más grande invención humana, el alfabeto: (*Dialogo dei massimi sistemi*, fin de la primera jornada):

«Pero por encima de todas las invenciones admirables, ¿cuán soberana no fue la mente de quien imaginó y halló la manera de comunicar sus más recónditos pensamientos a cualquier persona, aunque separada por larguísimo intervalos de lugar y de tiempo? ¿De hablar con los que están en las Indias, de hablar con los que todavía no han nacido ni nacerán hasta dentro de mil, de diez mil años? ¿Y de qué manera? Disponiendo de diversas maneras veinte caracteres insignificantes sobre un papel.»

En mi anterior conferencia sobre la levedad cité a Lucrecio, quien veía en la combinatoria del alfabeto el modelo de la impalpable estructura atómica de la materia; hoy cito a Galileo, que veía en la combinatoria alfabética (disponiendo de diversas maneras veinte caracteres insignificantes) el instrumento insuperable de la comunicación. Comunicación entre personas alejadas en el espacio y en el tiempo, dice Galileo, pero es preciso añadir: comunicación inmediata que la escritura establece entre todas las cosas existentes o posibles.

Como en cada una de estas conferencias me he propuesto recomendar al próximo milenio un valor que me es caro, hoy el valor que quiero recomendar es justamente éste: en una época en que triunfan otros *media* velocísimos y de amplísimo alcance, y en que corremos el riesgo de achatar toda comunicación convirtiéndola en una costra uniforme y homogénea, la función de la literatura es la de establecer una comunicación entre lo que es diferente en tanto es diferente, sin atenuar la diferencia sino exaltándola, según la vocación propia del lenguaje escrito.

El siglo de la motorización ha impuesto la velocidad como un valor mensurable, cuyos récords marcan la historia del progreso de las máquinas y de los hombres. Pero la velocidad mental no se puede medir y no permite confrontaciones o competencias, ni puede disponer los propios resultados en una perspectiva histórica. La velocidad mental vale por sí misma, por el placer que provoca en quien es sensible a este placer, no por la utilidad práctica que de ella se pueda obtener. Un razonamiento veloz no es necesariamente mejor que un razonamiento ponderado, todo lo contrario; pero comunica algo especial que reside justamente en su rapidez.

Cada uno de los valores que escojo como lema de mis conferencias, lo he dicho al principio, no pretende excluir el valor contrario: así como en mi elogio de la levedad estaba implícito mi respeto por el peso, así esta apología de la rapidez no pretende negar los placeres de la dilación. La literatura ha elaborado varias técnicas para retardar el curso del tiempo; he nombrado ya la iteración; me referiré ahora a la digresión.

En la vida práctica el tiempo es una riqueza de la que somos avaros; en la literatura es una riqueza de la que se dispone con comodidad y desprendimiento: no se trata de llegar antes a una meta preestablecida: al contrario, la economía de tiempo es cosa buena porque cuanto más tiempo economicemos, más tiempo podremos perder. Rapidez de estilo y de pensamiento quiere decir sobre todo agilidad, movilidad, desenvoltura, cualidades todas que se avienen con una escritura dispuesta a las divagaciones, a saltar de un argumento a otro, a perder el hilo cien veces y a encontrarlo al cabo de cien vericuetos.

El gran invento de Laurence Sterne fue la novela toda hecha de digresiones, ejemplo que seguirá después Diderot. La divagación o digresión es una estrategia para aplazar la conclusión, una multiplicación del tiempo en el interior de la obra, una fuga perpetua; ¿fuga de qué? De la muerte, seguramente, dice en su introducción al Tristram Shandy un escritor italiano, Carlo Levi, que pocos imaginarían admirador de Sterne, ya que su secreto consistía justamente en aplicar un espíritu divagante y el sentido de un tiempo limitado aun a la observación de los problemas sociales. Escribía Carlo Levi:

«El reloj es el primer símbolo de Shandy, bajo su influjo es engendrado y comienzan sus desgracias, que son una sola cosa con ese signo del tiempo. La muerte está escondida en los relojes, como decía Belli, y la infelicidad de la vida individual, de ese fragmento, de esa cosa escindida y disgregada y desprovista de totalidad: la muerte, que es el tiempo, el tiempo de la individuación, de la separación, el abstracto tiempo que rueda hacia su fin. Tristram Shandy no quiere nacer porque no quiere morir. Todos los medios, todas las armas son buenos para salvarse de la muerte y del tiempo. Si la línea recta es la más breve entre dos puntos fatales e inevitables, las digresiones la alargarán; y si esas digresiones se vuelven tan complejas, enredadas, tortuosas, tan rápidas que hacen perder las propias huellas, tal vez la muerte no nos encuentre, el tiempo se extravíe y podamos permanecer ocultos en los mudables escondrijos.»

Palabras que me hacen reflexionar. Porque yo no soy un cultor de la divagación; podría decir que prefiero fiarme de la línea recta, en la esperanza de que siga hasta el infinito y me vuelva inalcanzable. Prefiero calcular largamente mi trayectoria de fuga, esperando poder proyectarme como una flecha y desaparecer en el horizonte. O si no, si me bloquean el camino demasiados obstáculos, calcular la serie de segmentos rectilíneos que me saquen del laberinto en el tiempo más breve posible.

Ya desde mi juventud adopté como lema la antigua máxima latina *Festina lente*, apresúrate despacio. Tal vez más que las palabras y el concepto, me atrae la sugestión de los emblemas. Recordareis el del gran editor humanista veneciano, Aldo Manuzio, que en todos los frontispicios simbolizaba el lema *Festina lente* con un delfín que se desliza sinuoso alrededor de un ancla. La intensidad y la constancia del

trabajo intelectual están representados en ese elegante sello gráfico que Erasmo de Rotterdam comentó en páginas memorables. Pero delfín y ancla pertenecen a un mundo homogéneo de imágenes marinas, y yo siempre he preferido los emblemas que reúnen figuras incongruentes y enigmáticas como charadas. Como la mariposa y el cangrejo que ilustran el *Festina lente* en la recopilación hecha por Paolo Giovio de emblemas del siglo XVI, dos formas animales, las dos extrañas y las dos simétricas, que establecen entre sí una inesperada armonía.

Desde que empecé a escribir he tratado de seguir el recorrido fulmineo de los circuitos mentales que capturan y vinculan puntos alejados en el espacio y en el tiempo. En mi predilección por la aventura y el cuento popular buscaba el equivalente de una energía interior, de un movimiento de la mente. He apuntado siempre a la imagen y al movimiento que brota naturalmente de la imagen, sin ignorar que no se puede hablar de un resultado literario mientras esa corriente de la imaginación no se haya convertido en palabra. Como para el poeta en verso, para el escritor en prosa el logro está en la felicidad de la expresión verbal, que en algunos casos podrá realizarse en fulguraciones repentinas, pero que por lo general quiere decir una paciente búsqueda del *mot juste*, de la frase en la que cada palabra es insustituible, del ensamblaje de sonidos y de conceptos más eficaz y denso de significado. Estoy convencido de que escribir en prosa no debería ser diferente de escribir poesía; en ambos casos es búsqueda de una expresión necesaria, única, densa, concisa, memorable.

Es difícil mantener este tipo de tensión en obras muy largas, y por lo demás mi temperamento me lleva a desenvolverme mejor en textos breves: mi obra está constituida en gran parte por *short stories*. Por ejemplo, el tipo de operación que experimenté en las *Cosmicómicas* y *Tiempo cero*, dando evidencia narrativa a ideas abstractas del espacio y el tiempo, no podrían realizarse sino en el breve arco de la *short story*. Pero he elaborado también composiciones aún más cortas, con un desarrollo narrativo más reducido, entre el apólogo y el *petit-poème-en-prose*, en *Las ciudades invisibles* y recientemente en las descripciones de *Palomar*. La longitud y la brevedad del texto son, desde luego, criterios exteriores, pero yo hablo de una densidad particular que, aunque pueda alcanzarse también en narraciones largas, encuentra su medida en la página única.

En esta predilección por las formas breves no creo sino seguir la verdadera vocación de la literatura italiana, pobre en novelistas pero siempre rica en poetas, que cuando escriben en prosa dan lo mejor de sí mismos en textos en los que el máximo de invención y de pensamiento está contenido en pocas páginas, como ese libro sin igual en otras literaturas que son los *Diálogos* de Leopardi.

La literatura norteamericana tiene una gloriosa y siempre viva tradición de *short stories*; creo incluso que entre las *short stories* se cuentan sus joyas insuperables. Pero la bipartición rígida de la clasificación editorial —o *short stories* o *novel*— deja fuera otras posibilidades de formas breves, como las que están sin embargo presentes en la obra en prosa de los grandes poetas norteamericanos, desde los *Specimen Days* de Walt Whitman hasta muchas páginas de William Carlos Williams. La demanda del mercado del libro es un fetiche que no debe inmovilizar la experimentación de formas nuevas. Desearía romper aquí una lanza en favor de la riqueza de las formas breves, con lo que ellas presuponen como estilo y como densidad de contenidos. Pienso en el Paul Valéry de *Monsieur Teste* y de muchos de sus ensayos, en los pequeños poemas en prosa sobre los objetos de Francis Ponge, en las exploraciones de sí mismo y del propio lenguaje de Michel Leiris, en el *humour* misterioso y alucinado de Henri Michaux en los brevísimos relatos de Plume.

La última gran invención de un género literario a que hayamos asistido es obra de un maestro de la escritura breve, Jorge Luis Borges, y fue la invención de sí mismo como narrador, el huevo de Colón que le permitió superar el bloqueo que le había impedido, hasta los cuarenta años aproximadamente, pasar de la prosa ensayística a la prosa narrativa. La idea de Borges consistió en fingir que el libro que quería escribir ya estaba escrito, escrito por otro, por un hipotético autor desconocido, un autor de otra lengua, de otra cultura, y en describir, resumir, comentar ese libro hipotético. Forma parte de la leyenda de Borges la anécdota de que, cuando apareció en la revista *Sur*, en 1940, el primer y extraordinario cuento escrito según esta fórmula, *El acercamiento a Almotásim*, se creyó que era realmente un comentario de un libro de autor indio. Así como forma parte de los lugares obligados de la crítica sobre Borges observar que cada texto suyo duplica o multiplica el propio espacio a través de otros libros de una biblioteca imaginaria o real, lecturas clásicas o simplemente inventadas. Lo que más me interesa subrayar es cómo realiza Borges sus aperturas hacia el infinito sin la más mínima congestión, con el fraseo más cristalino, sobrio y airoso; cómo el narrar sintéticamente y en escorzo lleva a un lenguaje de absoluta precisión y concreción, cuya inventiva se manifiesta en la variedad de los ritmos, del movimiento sintáctico, de los adjetivos siempre inesperados y sorprendentes.

Nace con Borges una literatura elevada al cuadrado y al mismo tiempo una literatura como extracción de la raíz cuadrada de sí misma; una «literatura potencial», para usar un término que se aplicará más tarde en Francia, pero cuyos preanuncios se pueden encontrar en *Ficciones*, en ideas y fórmulas de las que hubieran podido ser las obras de un hipotético autor llamado Herbert Quain.

La concisión es sólo un aspecto del tema que quería tratar, y me limitaré a decirles que sueño con inmensas cosmogonías, sagas y epopeyas encerradas en las dimensiones de un epigrama. En los tiempos cada vez más congestionados que nos aguardan, la necesidad de literatura deberá apuntar a la máxima concentración de la poesía y del pensamiento.

Borges y Bioy Casares recopilaron una antología de *Cuentos breves y extraordinarios*. Me gustaría preparar una colección de cuentos de una sola frase, o de una sola línea, si fuera posible. Pero hasta ahora no conseguí ninguno que supere el del escritor guatemalteco Augusto Monterroso: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí».

Me doy cuenta de que esta conferencia, fundada en las conexiones invisibles, se ha ramificado en diversas direcciones con peligro de dispersión. Pero todos los temas que he tratado esta tarde, y quizá también los de la vez pasada, pueden unificarse porque sobre ellos reina un dios del Olimpo al que rindo un culto especial: Hermes-Mercurio, dios de la comunicación y de las mediaciones; bajo el nombre de Toth, inventor de la escritura; y que, según dice C. G. Jung en sus estudios sobre la simbología alquímica, como «espíritu Mercurio» representa también el *principium individuationis*.

Mercurio, el de los pies alados, leve y aéreo, hábil y ágil, adaptable y desenvuelto, establece las relaciones de los dioses entre sí y entre los dioses y los hombres, entre las leyes universales y los casos individuales, entre las fuerzas de la naturaleza y las formas de la cultura, entre todos los objetos del mundo y entre todos los sujetos pensantes. ¿Qué mejor patrono podría escoger para mi propuesta de literatura?

En la sabiduría antigua, en la que el microcosmos y el macrocosmos se reflejan en las correspondencias entre psicología y astrología, entre humores, temperamentos, planetas, constelaciones, el estatuto de Mercurio es el más indefinido y oscilante. Pero, según la opinión más difundida, el temperamento influido por Mercurio, inclinado a los intercambios, a los comercios, a la habilidad, se contrapone al temperamento influido por Saturno, melancólico, contemplativo, solitario. Desde la Antigüedad se considera que el temperamento saturnino es justamente el de los artistas, los poetas, los pensadores, y me consta que esta caracterización corresponde a la verdad. Desde luego, la literatura nunca hubiese existido si una parte de los seres humanos no tuviera una tendencia a una fuerte introversión, a un descontento con el mundo tal como es, al olvido de las horas y los días, fija la mirada en la inmovilidad de las palabras mudas. Mi carácter corresponde ciertamente a las peculiaridades tradicionales de la categoría a la que pertenezco: también yo he sido siempre un saturnino, cualquiera que fuese la máscara que tratara de llevar. Mi culto a Mercurio corresponde quizá sólo a una aspiración, a un querer ser: soy un saturnino que sueña con ser mercurial, y todo lo que escribo está marcado por estas dos tensiones.

Pero si Saturno-Cronos ejerce sobre mí su poder, también es cierto que nunca fui devoto de ese dios; nunca mostré por él otro sentimiento que no fuera un respetuoso temor. En cambio hay otro dios que tiene con Saturno lazos de afinidad y parentesco, que me inspira un gran afecto, un dios que no goza de tanto prestigio astrológico y por lo tanto psicológico, por no ser el titular de uno de los siete planetas del cielo de los antiguos, pero que goza en cambio de una gran fortuna literaria desde los tiempos de Homero: hablo de Vulcano-Efesto, dios que no planea en los cielos sino que se refugia en el fondo de los cráteres, encerrado en su fragua, donde fabrica infatigablemente objetos acabados en todos sus detalles, joyas y ornamentos para las diosas y los dioses, armas, escudos, redes, trampas. Vulcano, que contrapone al vuelo aéreo de Mercurio el ritmo discontinuo de su paso claudicante y el golpeteo cadencioso de su martillo.

Aquí he de referirme también a una lectura ocasional, pero a veces de la lectura de libros extraños y difícilmente clasificables desde el punto de vista del rigor académico nacen ideas esclarecedoras. El libro en cuestión, que leí cuando investigaba la simbología de los tarots, se titula *Histoire de notre image*, de André Virel (Ginebra 1965). Según el autor, un estudioso de lo imaginario colectivo, de escuela –creo–junguiana, Mercurio y Vulcano representan las dos funciones vitales inseparables y complementarias: Mercurio, la *sintonía*, o sea la participación en el mundo que nos rodea; Vulcano, la *focalidad*, o sea la concentración constructiva. Mercurio y Vulcano son ambos hijos de Júpiter, cuyo reino es el de la conciencia individualizada y socializada; pero, por parte de madre, Mercurio desciende de Urano, cuyo reino era el del tiempo «ciclofrénico» de la continuidad indiferenciada, y Vulcano desciende de Saturno, cuyo reino era el del tiempo «esquizofrénico» del aislamiento egocéntrico. Saturno destronó a Urano, Júpiter destronó a Saturno; al final, en el reino equilibrado y luminoso de Júpiter, Mercurio y Vulcano llevan cada uno el recuerdo de uno de los oscuros reinos primordiales, transformando lo que era enfermedad destructiva en cualidad positiva: sintonía y focalidad.

Desde que leí esta explicación de la contraposición y la complementariedad entre Mercurio y Vulcano, empecé a entender algo que hasta entonces sólo podía intuir confusamente: algo acerca de mí mismo, de cómo soy y cómo quisiera ser, de cómo escribo y como quisiera escribir. La concentración y la *craftmanship* de Vulcano son las condiciones necesarias para escribir las aventuras y las metamorfosis de Mercurio. La movilidad y la rapidez de Mercurio son las condiciones necesarias para que los esfuerzos interminables de Vulcano sean portadores de significado, y de la informe ganga mineral cobren forma los

atributos de los dioses, cetos o tridentes, lanzas o diademas. El trabajo del escritor debe tener en cuenta tiempos diferentes: el tiempo de Mercurio y el tiempo de Vulcano, un mensaje de immediatez obtenido a fuerza de ajustes pacientes y meticulosos; una intuición instantánea que, apenas formulada, asume la definitividad de lo que no podía ser de otra manera; pero también el tiempo que corre sin otra intención que la de dejar que los sentimientos y los pensamientos se sedimenten, maduren, se aparten de toda impaciencia y de toda contingencia efímera.

Empecé esta conferencia contando un cuento; permitidme que la termine con otro. Es un cuento chino.

Entre sus muchas virtudes, Chuang Tzu tenía la de ser diestro en el dibujo. El rey le pidió que dibujara un cangrejo. Chuang Tzu respondió que necesitaba cinco años y una casa con doce servidores. Pasaron cinco años y el dibujo aún no estaba empezado. «Necesito otros cinco años», dijo Chuang Tzu. El rey se los concedió. Transcurridos los diez años, Chuang Tzu tomó el pincel y en un instante, con un solo gesto, dibujó un cangrejo, el cangrejo más perfecto que jamás se hubiera visto.