

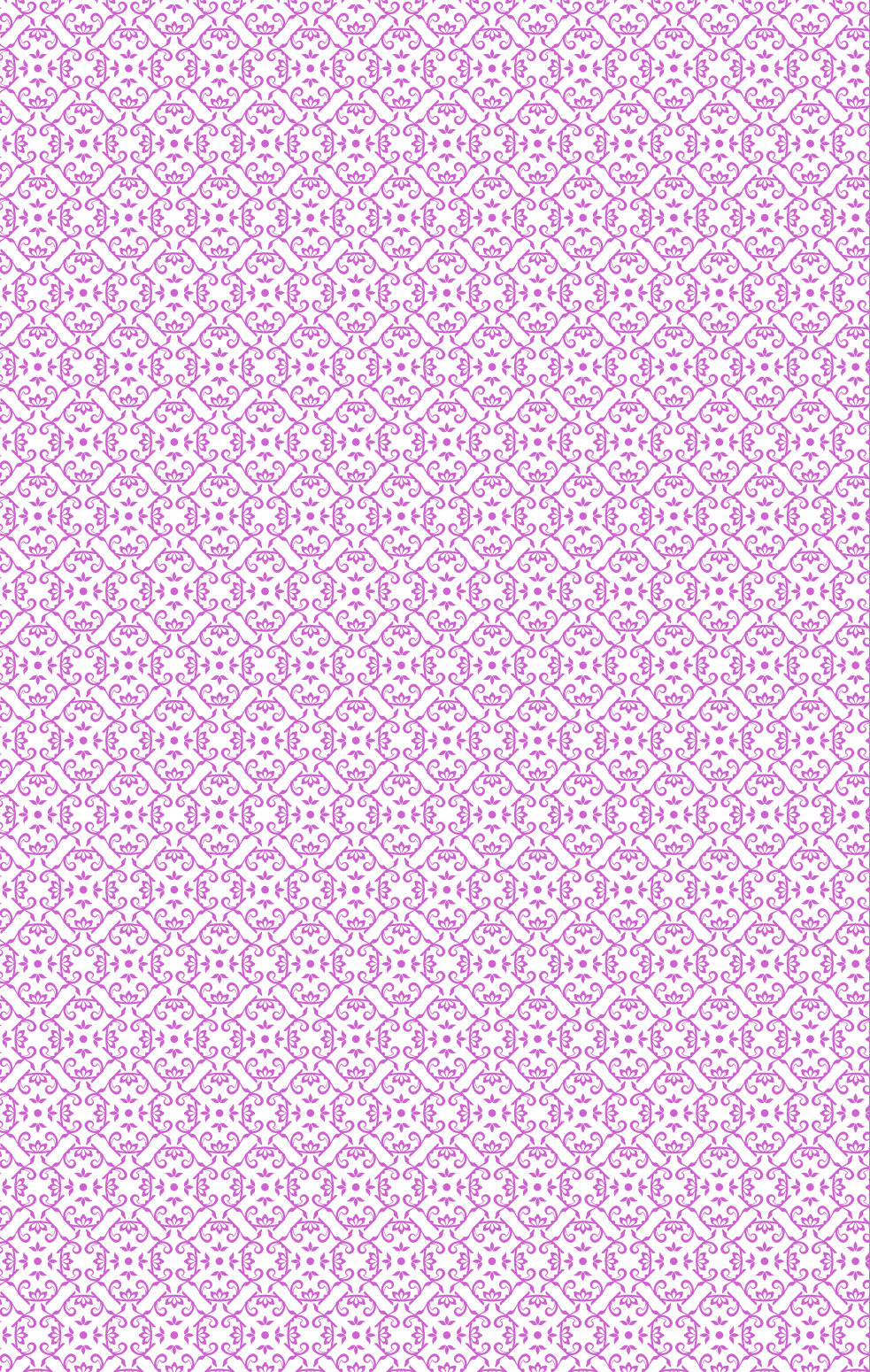
COLECCIÓN
◆ CAMINANTE ◆
FERNANDO DEL PASO

Caja de herramientas

Fabio Morábito



Programa Universitario
de Fomento a la Lectura



Caja de herramientas



Fabio Morábito

COLECCIÓN
◆ CAMINANTE ◆
FERNANDO DEL PASO

Caja de herramientas

Fabio Morábito



Universidad
de Guadalajara





Miguel Ángel Navarro Navarro
Rectoría General

Carmen Enedina Rodríguez Armenta
Vicerrectoría Ejecutiva

José Alfredo Peña Ramos
Secretaría General

Sonia Reynaga Obregón
Coordinación General Académica

Patricia Rosas Chávez
Dirección de Letras para Volar

Sayri Karp Mitastein
Dirección de la Editorial Universitaria



**Programa Universitario
de Fomento a la Lectura**

Primera edición electrónica, 2018

Director de la colección
Fernando del Paso Morante

Coordinadora de la colección
Carmen Villoro Ruiz

Autor
Fabio Max Morábito Borocas

Prólogo
Carmina Nahuatlato Frías

D.R. © 2018, Universidad de Guadalajara



**EDITORIAL
UNIVERSITARIA**

Editorial Universitaria
José Bonifacio Andrada 2679
Colonia Lomas de Guevara
44657, Guadalajara, Jalisco
www.editorial.udg.mx

Octubre de 2018

ISBN 978-607-547-279-9



Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercialSinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND) lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado, construir sobre él ni utilizado con propósitos comerciales. Para más detalles consúltese <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Hecho en México
Made in Mexico

Estimado lector:

La lectura es una actividad esencial para la transformación de los seres humanos; constituye la base del aprendizaje, la comunicación, la imaginación y la inteligencia, determinantes para el desarrollo intelectual y emocional.

Leer nos permite conocer el mundo, enriquecer el espíritu y recrear nuestras experiencias. Leer nos constituye como individuos libres, capaces de ejercer nuestros derechos y cumplir con nuestras obligaciones. Leer nos ayuda a resolver problemas. Leer es pensar.

Leer es descubrir otros mundos, universos desconocidos que abren nuevas puertas; leer es conocer las experiencias, las emociones y los pensamientos de otras personas. Leer es un privilegio.

Prácticamente todos los niveles escolares y todas las ocupaciones laborales requieren de habilidades lectoras. Ser un lector funcional demanda comprender los documentos y las leyes que regulan nuestro comportamiento en sociedad. La lectura propicia la formación de ciudadanos informados, críticos e independientes y los convierte en agentes de cambio.

El Programa Universitario de Fomento a la Lectura Letras para Volar, de la Universidad de Guadalajara, tiene el objetivo de poner a disposición de niños y jó-

venes de distintos niveles educativos, dentro y fuera de las instalaciones universitarias, obras que motiven su entusiasmo por la lectura y promuevan el desarrollo de su competencia lectora.

Letras para Volar es el resultado del trabajo y la generosidad de un gran equipo de académicos, autores e ilustradores. Va para ellos nuestro agradecimiento por esta contribución.

Miguel Ángel Navarro Navarro
Rector General

Índice

9	Prólogo
13	La lima y la lija
17	La esponja
21	El aceite
25	El tubo
28	El cuchillo
32	La cuerda
36	La bolsa
39	El aceite
42	Las tijeras
46	El resorte
49	El trapo
53	El martillo

Prólogo

CARMINA NAHUATLATO

La caja de herramientas de Morábito contiene, más que utilería para resolver problemas prácticos, una serie de personajes que trascienden el fin para el que fueron fabricados. Página a página, el lector transita de uno a otro para descubrir su contundente presencia y su insospechable historia, a fin de cuentas tan parecida a la nuestra.

El lenguaje del autor es como las herramientas que enumera: cotidiano sin perder su misterio. La complejidad del texto no reside en lo que dice, sino en cómo lo dice: metáforas insólitas, personificaciones de objetos inanimados, comparaciones y alegorías construidas a partir del lenguaje ordinario convierten lugares comunes en asombro puro.

Así, desde el silencio de los objetos, Fabio Morábito ofrece a los lectores un recorrido inusitado, donde la mirada se posa sobre lo habitual sólo para encontrar que las cosas van más allá de lo ontológico. Lo que leemos revira todo aquello que dábamos por sentado sobre nuestra relación con las cosas y les devuelve su significado.

En ese recorrido, cada cosa revela su misterio: la lima es la estrechez y al mismo tiempo una playa; la es-

ponja lo escudriña todo, pero toda ella es dispersión; el aceite no es más que un agua que necesita apoyarse en otra, como una mano sobre otra mano; el tubo es la forma de lo urgente y un atajo; el cuchillo es el frío y una ida sin regreso; la cuerda es la mano que siempre nos hace falta; la bolsa es lo último antes de la intemperie; las tijeras siempre buscan, quirúrgicas, abrirse paso; el resorte anda por ahí recogiendo verdades particulares para conectarlas con otras; el trapo, si pudiera, volvería al mundo un amplio museo de pisos lustrosos; y el martillo, el último golpe de esta lista, siempre está para someter los brotes y emparejar el camino.

Al llegar a la última página, no sabremos si lo que nos habita es la locura o la sensatez, si hablaremos con las cosas o ellas serán quienes ahora nos dirijan la palabra. Ningún objeto volverá a ser el mismo. Habrá que mirar alrededor y escuchar lo que nuestros utensilios tienen para decir sobre nosotros, con la sospecha de que siempre será más certero que aquello que nosotros mismos podamos decir.

Partir de cero.

JOHN CAGE

La lima y la lija

La lima pertenece a la familia de los instrumentos descabezadores, guillotinescos, de los utensilios que arrasan, que amputan, que quitan de en medio. Pero a diferencia del picahielo, del cincel o del machete, que concentran su fuerza en un solo punto, la lima distribuye su impacto en un reticulado aparentemente modesto y poco veleidoso que a la postre se revela irresistible. La lima obra por persuasión, disminuye la potencia del ataque a cambio de multiplicarlo; en lugar de una sola punzada fuerte, muchas punzadas débiles, una tras otra, que agreden ordenadamente como un ejército de hormigas, con más monotonía que pasión, pero sin errores posibles.

Ahí están las olas del mar. Retumban sordamente contra la playa. Cualquier relieve que deba ser eliminado de la superficie de un objeto padecerá un ataque marino por parte de la lima: nunca tendrá tiempo de recuperarse de una punzada, pues las punzadas que siguen ya estarán sobre él, hundiéndolo. Esto es lo que hace la lima: hundir lo que sobra, lo que está de más, ahogarlo gracias a la perseverancia de sus huestes.

Esta sensación de multitud es tan aguda que a primera vista parece que la lima está hirviendo. No es de extrañar. Es un instrumento lleno de fuego. Se dedica a

jurar. Su índole juramentaria le viene del diseño reticular de su lomo. La lima es una sucesión de nudos. Los juramentos son eso, nudos. Ya se sabe cómo aprietan el mundo. «Juro que no amaré a nadie más que a ti», se dicen los enamorados, y el mundo queda reducido al tamaño de un cuartito. Así la lima: es la estrechez pura, el amontonamiento, la asfixia. Sus estrías se aprietan como un laberinto. Todo lo que se estrecha demasiado se hace rugoso, se hace lima.

La lima jura por otra razón, porque es ciega; tiene mil ojos, y eso la vuelve ciega; tiene mil bocas y es muda. Entonces jura hasta el cansancio. Basta verla en acción, cómo se obstina y acalora, no cesa de jurar. Y no deja de escupir briznas, serrín, astillas o polvo, exactamente como ciertos hombres, cuando juran, escupen al suelo para quitarse el agua del cuerpo, para quedar secos y ardientes. Porque un hombre con agua dentro es poco fiable; el agua cubre, enturbia, afemina; si quiere que le crean cuando jura, un hombre tendrá primero que escupir, volverse terso y duro para lograr la tersura y dureza de sus palabras. La lima es así, ya lo ha escupido todo, tiene la garganta reseca, es pura cicatriz y puro fuego. No se la puede tocar después de haberla usado, las estrías están tan calientes que casi zumban. Han jurado como endemoniadas.

La lima interviene cuando los otros instrumentos descabezadores carecen del suficiente apoyo para obrar; ahí donde la excrecencia que se desea eliminar

es demasiado modesta para un ataque frontal, hace su aparición la lima, especializada en ataques oblicuos. Entra en acción cuando las otras herramientas amputadoras, por carecer de un apoyo firme, comienzan a resbalar, perder el paso y ponerse frívolas. La lima no resbala nunca, es la seriedad por excelencia, no se distrae, no se permite el menor quiebro, la más mínima pérdida de concentración. Basta ver cómo funciona. Dos fuerzas opuestas se ejercen en ella: una, que presiona sobre la superficie que se desea limar, que hace adherirla firmemente a esa superficie y parece desear la inmovilidad de la lima; la otra, longitudinal, emergente, que empuja la lima hacia delante y que representa esa porción de la materia que no ha olvidado aún el placer del deslizamiento y lucha continuamente para que *ocurra algo*. Del resultado de esta contienda surge la lima, el retículo, la superficie articulada, donde la lisura primigenia (que es el agua y la habladuría) se ha disciplinado y virilizado, mientras el subsuelo selvático (que es la piedra y la mudez) se ha vuelto más tenue y dócil para permitir el habla, el canto. El resultado es la pronunciación perfecta, clara, rigurosa, casi humana de la lima. La lima habla con todos sus dientes, no se come ninguna vocal ni consonante, cumple con todo el alfabeto, es una muestra cabal de buena dicción. Y el hombre, jaloneado por las mismas fuerzas contrarias, por lo liso y lo selvático, por el agua y la piedra, es pre-

cisamente eso, una lima, un animal rugoso. De ahí que tenga el don de la palabra.

A diferencia de la lima, la lija no esta constituida por estrías sino por una multitud de gránulos que dulcifican notablemente su impacto. Más que de un trabajo de persuasión habría que hablar aquí de un trabajo de ruego, incluso de plegaria. Lo que probablemente inspiró el invento de la lija, además de la lima misma, son las playas. El mar se mantiene limpio a fuerza de frotarse con ellas; a cambio, como dijo un poeta, las adormece. Pero las playas no sólo pulen y limpian, también absorben el agua y se empapan. La lima, con sus estrías, desagua fácilmente cualquier líquido, es una obra perfecta de drenaje. Al revés, la lija, que es pura pulverización —lo que la hace desde luego más flexible y capaz de introducirse en rincones inalcanzables para la lima—, está más cerca del caos y de lo húmedo. Pero ambas, la lima y la lija, de lo húmedo a lo seco, del juramento a la plegaria, comparten el mismo placer: el de la abrasión, la erosión, la abstracción. Toda materia, gracias a ellas, puede desentrañar pacientemente su filo más sincero, su íntimo mediodía.

La esponja

Si en un plano colocamos cierto número de pasillos y galerías que se cruzan y comunican, obtenemos un laberinto. Si a este laberinto le conectamos por todas partes, arriba, abajo y a los lados, otros laberintos, es decir, otros planos de pasillos y galerías, obtenemos una esponja. La esponja es la apoteosis del laberinto; lo que en el laberinto es todavía lineal y estilizado en la esponja se ha vuelto irrefrenable y caótico. En la esponja la materia *galopa hacia fuera*, repelente a cualquier centro. Es dispersión pura. Imaginemos una manada de animales que huyen del ataque de un felino y, dentro de esa manada, a un grupo de individuos situados bastante lejos de la fiera pero no por ello menos aterrorizados. Ese trozo de manada marginal, aterrado pero relativamente a salvo, es una esponja.

Es esto lo que nos hace sentir que la esponja es la herramienta menos dueña de sí misma, la más exterior, la que no guarda nada. Sus miles de cavidades y galerías son como la disgregación que en cualquier estallido precede la pulverización final; su asombrosa falta de peso es ya un principio de caída y ausencia. Frente a eso, la ligereza de una pluma de ave tiene escaso mérito; está demasiado conectada con su pequeñez; es una

ligereza que se comprueba pero que no sorprende. La de la esponja, en cambio, es una ligereza heroica.

Esa ligereza es prueba de su total disponibilidad y entrega. Incluso, de tan extrema, esa entrega parece tomar la forma de una rapacidad insaciable. La esponja chupa y absorbe, pero no tiene ningún receptáculo fuera de ella misma donde guardar lo absorbido. Carece de aparato digestivo. No procesa nada, no retiene nada, no se adueña de nada. Tan sólo es capaz de prestarse hasta el último retículo. ¿Para qué? Ni ella lo sabe. Por eso no habla, confabula. El agua la invade como una consigna que nadie entiende, pero que todas sus galerías repiten con apuro propagándola como un incendio. Ninguna boca queda muda. La esponja es acrítica. De ahí lo fácil que es penetrarla por arriba y por abajo, hurgar hasta sus últimos escondrijos y aligerarla de todos sus secretos. Basta volverse agua. ¿Y quién no se vuelve agua frente a una esponja? Miremos al hombre que tiene una esponja en la mano, cómo la manosea y observa; está mimando, sin quererlo, los movimientos del agua. Y el agua no se halla nunca tan dueña de su expresión, de su voz, como dentro de una esponja. Lo que hace la esponja con sus mil ramificaciones es frenar la caída del agua para que ésta se nombre a sí misma sin dificultad, limpia y humanamente. En la esponja el agua recobra fugazmente manos y pies, tronco, dedos y cartílagos, o sea, un germen de autoconciencia, y *vuelve a sí misma* después de cumplir con una tarea concreta: escudriñar

a fondo, sin errores ni olvidos, un cuerpo que permanecía seco. Plenitud no sólo del agua sino del amor.

Pocas cosas, pues, tan de cabo a rabo como la esponja. Es el anonimato en su forma más pura. No tiene carácter, es decir, hábitos, manías, reincidencias, callosidades, endurecimientos. Su dibujo capilar es ecuánime, no hay ahí obstrucciones como tampoco vías rápidas, atajos o brechas; cada membrana y cartílago participan con la misma intensidad en la actividad en común. Es como si la materia, por una vez, hubiera renunciado a cualquier acumulación de fuerza en algún punto, a la menor superposición de residuos; como si se hubiera empeñado en fraccionar el menor asomo de ganglio, veta o nervio; como si a través de tortuosos cálculos, rodeos, idas, vueltas y repasos incesantes hubiera acabado con toda inercia y terquedad; con toda estupidez. Resultado: una materia ágil y despierta, recorrible y pronunciable. Y algo más: una materia sin poder, ignorante en el sentido más puro, no ajena a la emoción.

La mitad de la mitad de la mitad; he aquí la pequeña ley que rige a la esponja. Una ley que la esponja lleva a cabo con una obstinación y un rigor admirables, y que quiere decir, sin más, la partición al centésimo, al milésimo o a lo que haga falta para neutralizar cualquier intento de sedimentación, de tribalización, de patriarcado. Siendo que su pasión es la confabulación y el jolgorio, la lubricación y el bombeo, lo que necesita son bifurcaciones y desvíos, y desvíos de desvíos, y ramales

de ramales de ramales; todo fraccionado, todo a la mitad de la mitad, todo en giro, todo femenino, todo ya.

En resumen, la esponja no admite sumas ni acumulaciones. Es franciscana. Y otra cosa: tiene temperamento atlético; no puede permitir que nada se enfríe, que envejezca. Así, aunque no lo queramos, cada vez que exprimimos una esponja, en los cartílagos y tendones de nuestra mano se insinúa el secreto deseo, que nunca nos abandona, de rehabilitarnos a fondo, de ser otros, disponibles y ligeros como el primer día. Pues no cabe duda de que el primer día era sencillamente eso, una esponja.

El aceite

El aceite es un agua que ha perdido el ímpetu y el descaro de la ida, y ahora, agotadas todas las rutas, se descubre pisando tierras que pisó en el pasado. Es un agua que ha dado la vuelta al mundo. Está de sobra. Ya no tiene los mismos derechos sobre el suelo y debe hacerse a un lado ante flujos más jóvenes y reales. Es un agua de lujo, que de tanto fluir se ha vuelto pesada de experiencia, quizá maligna. Es como si tuviera otra agua a su servicio; de ahí su suntuosidad, no ajena a la prostración, pues donde hay suntuosidad, hay siempre alguien amarrado y de rodillas.

El aceite es pues un agua que necesita apoyarse en otra (una mano sobre otra mano, he ahí el principio del aceite), y esa invalidez lo hace inquietante. Es un agua con arena, un agua que en algún recodo se distrajo, aminoró su marcha y ya no pudo sacudirse la arena de encima, así que dijo adiós a la espuma y se recogió en sí misma, taciturna, llena de arena.

Incapaz ya de correr, de desprenderse instintivamente de los peligros, de pisar cálidamente cada piedra, de tener una dicción clara, el aceite se ha hecho respingoso, calculador y sedentario. Después de agotar todas las rutas se ha vuelto reflexivo; rumia y se desplaza como el que vuelve a su terruño, con cautela, y más

que caminar, ocupa y toma posesión; todo el que se adueña de algo lo hace volviendo sobre sus pasos, y el aceite está de regreso; es un agua de predación. Mientras las aguas jóvenes riegan desinteresadamente la tierra, los aceites se remontan, ambicionan; son aguas de subida; su arenosidad les permite trepar sin esfuerzo, aunque lentamente; sin los aceites, de hecho, el mundo carecería de sorpresas, sería un mundo en perpetua bajada, tiranizado por la gravedad.

A la larga, ese mundo se volvería geométrico. El aceite no tiene este inconveniente porque es antidoctrinario. Lo demuestra su caminar cauteloso, por tanteo. Es un agua desilusionada. Forma alrededor de las cosas una turbación que las salva de restregarse brutalmente con el mundo; las encierra en una hipnosis; así funciona la lubricación: cada pieza lubricada se desentiende sutilmente de las otras, gana autonomía, recupera dentro del mecanismo general, aunque sea ilusoriamente, la cadencia de la propia voluntad. El aceite, de hecho, resalta el temple individual, es comprensivo y auditivo. Ahí donde el agua, distraída y simplona, pasa de frente, él, que viene de regreso, cargado de trucos, se detiene y asimila; no desecha nada ni saca conclusiones, pero discierne, imprime un rostro y una edad en lo que toca. Toda cosa aceitada tiene un nombre.

Sin el aceite, pues, no habría cultura ni comercio ni transporte. Es un agua de carga. Gracias a él, el mundo es variado y las cosas intercambian posturas y lugares

y se abren a usos insospechados. El aceite, por decirlo así, actúa por mayordomía, es el puente o el colchón que hace posible un contacto afable entre las cosas; oficializa las relaciones y les otorga un sello perdurable. Es lenitivo: empuja sutilmente, vuelve locuaz, reanima, civiliza. Sin aceites estaríamos sujetos al eterno claustro del agua y de lo salvaje; la perversión y la esperanza nos estarían vedadas y viviríamos sin engaños, pero pobremente. El agua busca cauces y siempre los encuentra, ama el orden y la repetición; el aceite, con una o dos velocidades de menos, tiene multitud de ojos, y eso lo lleva a desbordarse, a no excluir. Es comunitario, inventivo. Mientras el agua dirime pleitos y da a cada cual lo suyo, el aceite revuelve utópicamente (toda revoltura tiene algo de utópico) y ensaya especies y esfuerzos. Es muscular y circense.

Obra por letanía; el aceite que cubre un determinado material, que lo lubrica (un tubo o lo que sea), está sutilmente repitiéndolo, como un eco; lo prolonga milimétricamente para quitarle su garra y relajarlo; los materiales aceitados entran en colisión casi conmovidos; la cortina de aceite funge como un fuego evangelizador y las fricciones particulares pierden nitidez, prevalece la animación general, el bombeo que vitaliza el conjunto, las piezas entran en un estado de sopor, de conmoción, de humildad, y olvidan sus virtudes propias conforme se entregan a ese material principal que es el contacto recíproco. El aceite es pues un mensajero velocísimo

que no deja a nadie desinformado ni desorientado; su obra maestra, es más, toda su razón de ser, son el abrazo, la mixtura, la cocción, la redondez lograda, pues así como el agua tiende a un mar, el aceite, por los caminos que sea, tiende a un caldo, a una comunión.

El tubo

Un tubo funciona por apego al deber, por pundonor, por retención del aliento. Donde vuelve a respirar, donde le gana la risa y el absurdo, ahí se acaba el tubo. Otras herramientas disimulan mejor su objetivo, no el tubo. Es más, el tubo no tiene objetivo, no procesa nada, es la herramienta más ociosa y la menos sobornable. Pero él, tan manso, es el que tiene mejor suerte. Porque por un tubo corre siempre la novedad. Va lleno de domingo, y el domingo es nuestra ración de llanura.

Estar dentro de un tubo, pues, es un honor, como viajar en misión pública. Todo en él es pródigo y galante. Por eso, donde la tierra no es lo bastante solícita con uno, se coloca un tubo; un tubo es premura; todo se vuelve urgente a través de un tubo. ¿Alguna cosa es requerida, necesita llegar a su destino, urge su presencia en otra parte? Ahí surge un tubo. Sin el verbo «llamar» no habría tubos. «¡Eh, tú!», se grita ahuecando las manos alrededor de la boca en forma de tubo, como si se quisiera abstraer al otro del mundo y uncirlo rápidamente con la punta de nuestro grito. Sí, el tubo suprime mundo, es un atajo. Todo atajo es un vuelo, y los tubos vuelan, aun debajo de la tierra vuelan, representan el desarraigo, la internacionalidad, la victoria de lo genérico y de la llanura; porque lo que lleva dentro un

tubo es siempre vago y oficial, es llano, pertenece a la patria; un tubo nos da siempre la espalda, nos dice tú no entiendes, y en verdad ¿en qué punto o tramo de un tubo podemos empezar a entender algo, siendo él todo oratoria y vuelo? El tubo está y no está, es de otros, viene de lejos y va lejos, es puro nuca y lomo, puros pasos de ciego o de sordomudo.

En suma, el tubo es irreal, o cuando menos sonámbulo. No tiene un rizo de ironía o jocosidad. Es cada-
vérico. Eso le ayuda a saltar relieves y protuberancias, a vencer resquemores tribales y ancestrales. Es llanura en acto. Los tubos son el habla de la nueva generación y curan viejas heridas, actúan por distensión. Donde surge un borbollón de fuerza sordo y traumático, ellos lo amansan y lo vuelven audible dándole longitud, dándole mundo, dándole promesa. «Dadle llanura a un salvaje y lo volveréis dócil», ése es el lema del tubo.

Por eso el tubo es narcótico. No habría drogas sin tubos; toda droga ensaya en nosotros una tubería y cualquier experiencia alucinógena es comparable a la vivacidad y al desorden que otorgan la fluencia por un tubo. El tubo relaja y revuelve, restableciendo la efusión y la prisa de los primeros tiempos, cuando las cosas eran fáciles porque eran pocas. Porque donde hay un tubo, además de premura, hay deslumbramiento, pues el tubo va siempre al grano; es como si cada vez recorriera una parte de terreno bien aprendida; como si dijéramos: esta parte nos corresponde, la hemos pisado

y vuelto a pisar una infinidad de veces y la conocemos tan minuciosamente que ahora tenemos todo el derecho a tender un tubo. Un tubo, en síntesis, resume las pisadas y miradas con que nos hemos ido adueñando de un páramo, como si a fuerza de pisarlo y mirarlo le hubiéramos sacado brillo. Representa el símbolo de un pleno señorío alcanzado. Es un premio. Por eso los tubos delatan siempre a un propietario. Un hombre que posee alguna clase de ductos es como si mirara y tocara más lejos que los otros, sabe que perdurará sutilmente. La misma forma ahuecada del tubo indica la voluntad de administrarse y perdurar. Su capacidad de amplificación, de llanto, de expulsión violenta, se debe a ese ascetismo. Basta ver lo que hace el tubo de un telescopio o un microscopio: recluta ondas de luz, las aísla y descortiza, les quita su mundanidad grasosa, las deja en estado místico, a flor de piel, en situación de perfecta audiencia, de llanura. La amplificación es una mondadura, un modesto estallido. Por desgracia, de ahí al destripamiento propiamente dicho, a la explosión auténtica (véanse el cañón, el mortero, la bazuca, aun la simple cerbatana) hay sólo un paso, y es entonces cuando deseearíamos que el tubo fuera menos ecuánime y más soportable, con fugas a los lados, concretamente menos recto e intransigente, para bien de la humanidad.

El cuchillo

El cuchillo es un centro y es un frío. Pone en blanco. Desalienta, envía a destierro. Nunca, jamás, por ninguna razón, mira para atrás. Todo él es pura ida. No explora, no investiga, no progresa, no aprende. Es una interjección. ¿Por qué no todo es cuchillo? Porque todo, en algún momento, aunque sea levemente, aunque sea brevemente, hace un repliegue, se tuerce, se engolosina y pierde un gramo de tiempo; basta ese gramo para que advengan la espalda, la sombra, el grosor y el devenir. Se pierde así el cuchillo, la pura punta.

La punta es algo radicalmente libre de memoria y de vínculos, no sabe nada en lo más mínimo, no debe nada a nadie, no produce sombra. En cierto sentido está muerta, es una ruina o un quiste. Es lo que queda al final, lo que quema, lo inmanipulable, el enemigo de la piel y la razón, el resultado de una penosísima destilación. Detrás de cada punta hay milenios. Su poder de herir le viene del enorme peso que a gatas, magullado y disciplinado, ha estibado en sí misma.

La lógica de todo lo afilado consiste en dejar que sólo *uno*, empujado por *muchos*, se ensucie y ensañe por todos. Es como si todos corrieran hacia un punto y de pronto, a una señal, se hicieran para atrás; siempre habrá alguien que sea el último en reintegrarse a la fila; pues

a ése, simplemente, se le impide reintegrarse. Ese alguien es la punta, el sacrificado. Los otros lo empujan para que no se confunda con ellos, lo tratan como a un apestado.

La víctima, en suma, es aquel al que los otros empujan lejos, aquel que no juega. Cada empujón lo coloca más fuera de la tribu. De ahí la lentitud con que las cosas se vuelven puntiagudas: hacen falta muchos empujones para que la víctima quede totalmente configurada como tal, para que quede sola y maldita frente a la tribu, para que se vuelva inconfundible. Es como si la tribu estuviera penosamente defecándola. Para entendernos mejor: un grupo de hombres baja por una pendiente y de pronto uno de los últimos se rezaga y esconde detrás de un árbol, después otro se rezaga y oculta detrás de una roca, otro más detrás de un arbusto. Los que se hallan al frente no se dan cuenta y siguen bajando, pero las deserciones siguen; todos, cuando se sienten ligeramente rezagados, aprovechan el menor accidente del terreno para esconderse. Hasta que sólo uno queda de pie, sin escondite, a la luz del sol. Se vuelve y no ve a nadie. Lo han dejado solo. Es el exhibido, es la punta. Y no puede volver a trepar por la pendiente porque todos los escondites están ocupados. Es el caído, es el excremento.

Esta férrea gradualidad, este proceder solapado constituyen la esencia del cuchillo. Basta mirar su hoja dura e impenetrable. Es una fraternidad de sordos. Nadie sabe nada, nadie oye nada; todos empujan porque son

empujados por otros a quienes otros empujan. Nadie quiere ser el último de la pendiente, por eso todos empujan, para tener siempre alguien delante, y así, a fuerza de empujones, se acercan todos al abismo, se encarnizan más y más, se hacen punta. Deberían irse todos a sus casas y olvidarse del asunto, pero para ello tendrían que remontar la pendiente, que no es poco; prefieren entonces llevar las cosas hasta el final, correr un poco de riesgo y quedarse para ver al exhibido, a la punta. Quieren verlo de cerca, con sus propios ojos, necesitan comprobar personalmente que el juego se cumplió, que la víctima es otro y no ellos. Por eso empujan. Pero ¿cuál víctima? Demasiado tarde se dan cuenta del engaño. No hay víctima. La víctima se va a producir justo ahora, en este acercamiento sonámbulo de todos al fuego. La víctima es aquel que se adelanta demasiado, aquel que quiere ver y comprobar más de la cuenta, aquel que por no frenar a tiempo se distingue de la horda, convirtiéndose en la excrecencia indeseada, en la excrecencia maldita, en la punta. La víctima, pues, es el que se quema, el que se autoinmola, y de ahí ese júbilo secreto y esa exaltación mística que se apoderan puntualmente de todas las víctimas.

Esta mezcla de repulsa y deseo, de avance y retroceso, este contenerse sin detenerse nunca, que es propio de quien baja por una pendiente, configuran la naturaleza del cuchillo y de todo lo puntiagudo. La forma del cuchillo evoca pues un impulso no frenado a tiempo y

remite a un mundo derrapante donde las cosas escapan repentinamente de todo control y cobran una autonomía peligrosa y sórdida. Es como si un escuadrón de caballería, después de poner en fuga a una banda enemiga, insistiera en perseguirla por pura inercia (o por un exceso de pundonor), hasta internarse en territorio enemigo y quedar así rodeado y acosado por todas partes. Ese escuadrón sordo, que pone en evidencia una fuerza de impulso exagerada y una pobre capacidad frenante, describe perfectamente la índole de equívoco contragolpe del cuchillo, de derrame involuntario, y explica de paso la riña, la puñalada repentina y traperera, el navajazo sórdido, la cuchillada alcohólica, la miseria y la huida.

La cuerda

La cuerda es una punta prolongada, obsesiva; o para ser más exactos, es una larga sucesión de víctimas, de ahí su pasividad, su descreimiento y su abulia; es una amalgama de moribundos. Piadosamente, antes de expirar, éstos han sido recogidos y apiñados en la cuerda; a cada instante esperan, casi parecen desear, el hachazo de gracia, el guillotino fulminante. Esta perfecta invertebralidad de la cuerda la acerca al agua como ninguna otra herramienta.

La cuerda, incluso, da la impresión de ser un agua amordazada. Frente al agua, que no permite otra manipulación que su envase, la cuerda parece representar la posibilidad de un agua menos dócil, menos transitoria y más sedentaria, un agua más palpable.

Pero vista de cerca se nos muestra como es: un rosario de rendiciones; en cada punto de la cuerda se comprueba su postración, su infinita melancolía, en cada punto de la cuerda alguien pierde un combate y da su brazo a torcer; la cuerda es padecimiento puro; demasiado corpulenta para regenerarse como el agua, no tiene tampoco el empaque ni la resistencia de lo óseo. Así, cada estímulo recibido por ella es una honda mortificación.

De ahí, quizá, lo invertebrado de la cuerda. La ausencia de un armazón conectivo debe verse en su caso como una defensa, pues funge de anestésico. Las partes

reaccionan separadamente; no hay incendio común, no hay aniquilación; la cuerda es herible, puede ser diezmada, pero no se la puede vapulear. Cada segmento suyo vive aparte, es una pira; no hay trozos intermedios, todos son puntos finales, peldaños últimos. Así, en la cuerda, todo, trabajosamente, *sobrevive*. De ahí su maleabilidad, que recuerda lo que es remanente, como la ceniza, el humo o el escombros. Ella misma es un incendio, una llamarada de muchas llamaradas. Esto define su santidad.

La santidad es prerrogativa de lo invertebrado. Un santo, antes que nada, renuncia a sus huesos; aquel que sea incapaz de tal renuncia, mejor se olvide del asunto. Ser santo implica un relajamiento y un aflojamiento sin reservas. Mientras permanezca el menor indicio de un sostén o un armazón internos, de una coherencia hecha de apoyaturas, de refuerzos, de juegos de equilibrio, la santidad se torna una quimera o una hipocresía. Pues santo es aquel que no olvida renunciar un solo instante, y la cuerda es eso, una convergencia de renunciaciones, la mano que siempre nos hace falta, la del medio, la mental, la profunda, la devota, que no traiciona ni deja huellas, la mano que ha renunciado a acumular y retener para simplemente extender el temple y la transparencia. Para establecer vínculos. Para dar aviso. Pues quien regresa después de algún tiempo a un lugar donde vivió, luchó y edificó, extraña ante todo las manos que dejó allí, los lazos y los nudos y las reciprocidades que lo-

gró asegurar. En fin, las cuerdas. Siempre se extrañan las cuerdas. Es la herramienta más espiritual de todas, la más imbuida de inconsciente; basta observar cómo alguien tensa, enrolla o desata una cuerda: una animación infantil se apodera de él, porque la cuerda es fácil, es el pan de las herramientas, y como el pan, a menudo pasa inadvertida; como el pan, es uno de los pilares del sedentarismo. Con ella comienza la delegación, en cada cuerda el hombre deja un encargo y encomienda una tarea. El ocio sólo es posible cuando todas las cuerdas están tensas y ocupadas (¿Qué son una máquina o un motor sino un ensamble de cuerdas?). Por eso produce una oscura angustia ver una cuerda ociosa, dispada en el suelo, al igual que un trozo de pan en el mismo estado. Porque igual que el pan no tiene desperdicio, puesto que nunca le falta una boca que alimentar, así la cuerda tiene siempre un servicio que ofrecer.

Pero no le viene de eso su espiritualidad. Le viene de su absoluto voto de pobreza. No hay nada en la cuerda que no ayune; su vocación torácica es nula; esto se debe a su proceder a base de continuos relevos fibrosos; cada relevo es un ayuno y por el juego sabiamente desfasado de esos ayunos se hace la cuerda; merced al desacuerdo de las hebras, que entregan su brizna de vida en una zambullida, la cuerda, como una madre, crea un cáñamo y una continuidad. Una multitud de arrojós forman una larga paciencia. O si se prefiere: una multitud de exhalaciones componen una sola respiración. En nin-

guna otra herramienta la convergencia y el bullicio forjan tan maravillosamente un temple. De hecho, en ese hojaldre vegetal, en ese vórtice de hilos y fibras que es la cuerda, es casi imposible posar nuestra mirada propiamente sobre ella. Pues una cuerda, una vez que acercamos el ojo, es una multitud de cuerdas; una cuerda, la verdad de las cosas, lo que se dice una cuerda, no existe; pues ¿quién tiene apretado ese bullicio de briznas y de hilos? ¿Ella misma? Pero ¿desde dónde lo hace, desde qué lugar de fuera si está allí de cuerpo entero, si no era nada antes de ese cuerpo? ¿Quién, pues, sujeta y tensa los hilos de la cuerda? ¿Acaso Dios, acaso la ley de gravedad, o acaso, simplemente, como es lo más probable, nuestra incurable vanidad?

La bolsa

La bolsa es un jugoso juego de manos, de muchas manos, manos entrelazadas en profundidad, tan profunda y líquidamente que ninguna es ya capaz de cerrarse por sí sola sobre algo y de hacer valer individualmente la ley de sus dedos. La bolsa es el resultado de esa contención, de esa tregua, de esa delicadeza, de ese perdón mutuo. Donde hay bolsa, hay alianza y fraternidad. Y disipación. En la bolsa las manos están perdiendo el tiempo. La forma de la bolsa es la forma de la pérdida de tiempo, de la pérdida de vigor. Cada mano, en la bolsa, apunta y alaba a sus congéneres; todas son invitadas, ninguna es anfitrión, todas son igualmente distinguidas. La alegría de la bolsa es la alegría de un espacio que se ha aligerado de deberes, de una fiesta sin dueño o de una corte sin rey. Es la alegría de una momentánea pérdida de las facciones. Como la risa. El rostro que ríe quiere ser otro rostro, resquebraja sus facciones no porque quisiera tener otras, sino para no tener ninguna, para huir de las facciones. Así la bolsa: huye del oficio, del saber, de la experiencia; se desgrava de propósitos; la bolsa es un sedimento, un músculo último, el mínimo conductor de tribu. Después de ella da inicio la intemperie.

Las manos de la bolsa confían unas en otras, o se temen unas a otras, porque en el centro de la bolsa hay

una perla que nadie toma. La bolsa se constituye por un gradual alejamiento de ese centro prohibido, como si cada porción se empeñara en mostrarse la más desinteresada de todas y obligara con cada paso dado hacia atrás a que las otras la imitaran inmediatamente. La bolsa funciona pues por retraimiento, pero sería más exacto decir por ayuno. Quien ayuna forma una bolsa en su interior; el sueño de todo ayunador es volverse globo, evaporarse. El ayunador es un huidor, huye de la mordaza de sus huesos y sus vísceras. Huye del contacto. La bolsa es eso, una pequeña oda al no-contacto, a la flotación; en su interior todo vive en un estado de vacilación y bamboleo, se mece de aquí a allá, esclavo de una materia burlona. Dentro de la bolsa todo es risa y nerviosismo.

La bolsa salva los objetos de caer, pero a diferencia de una mesa o un entrepaño, que los salvan de una vez por todas, la bolsa los salva *a cada instante*, ya que no los puede fijar, no les puede asegurar nada. Como un barco en alta mar, va llena de objetos que no han caído *providencialmente*. Son objetos de más valor porque parecen salvarse a cada momento del polvo del suelo, porque son sobrevivientes. Lo que flota, lo que está en la bolsa, a cada instante acaba de sostenerse milagrosamente a media altura. Y la riqueza es un asunto de equilibrio y media altura. El hombre rico es aquel que no necesita jamás levantar un brazo (implorar) ni agacharse (ofrecer la nuca al enemigo), ya que lo tiene todo al alcance de su altura, a media altura, en su bolsa, a salvo del suelo,

de caídas. El hombre rico se ha liberado de la gravedad, es un hombre en vuelo, un sobreviviente.

La riqueza es flotación, pero también lustración. Moviéndose dentro de la bolsa, restregándose contra sus paredes forradas, los objetos se hacen brillosos. La bolsa, con su negrura y su profundidad, resguarda el brillo de lo que contiene y lo resalta, pues la bolsa es la opacidad por excelencia. Esa opacidad le viene precisamente de que siempre está llena de polvo, porque protege del polvo del suelo a las cosas que guarda. Sí, la bolsa es una afanosa elevación, un fatigoso peregrinaje hacia arriba, un arduo desprendimiento en busca de aires mejores.

La bolsa, además, es opaca porque es coral. Es una algarabía de dedos, una dedumbre; sensible, compasiva, maternal y sin brillo. Pero los dedos no han renunciado a su garra, tan sólo la han alejado de sí para recuperarla de un golpe más adelante. Pues es así como funciona la bolsa: por postergación. Cada segmento renuncia momentáneamente a una porción de su fuerza para hacer posible la conjunción final que reúne a todos en el mismo nudo, en el mismo pulso, en la misma empuñadura que da forma y sentido a la bolsa. Esa empuñadura permite emanciparse de la tierra, es la hazaña espiritual en que todos concurren y participan; como si dijéramos: cada uno de los dedos renuncian a una mano inmediata para tener la Gran Mano final, la que activa todos los circuitos y riega, como un corazón más lento pero más vigoroso y devoto, a sus súbditos agradecidos.

El aceite

El aceite un agua con caderas, un agua impura que conoce el deseo, el tiempo y la muerte. En lugar de avanzar fluido y sin problemas como el agua, el aceite se insinúa y contonea. Mientras el agua, franca y anárquica, simplona y monótona, libera al mundo de todos sus secretos, el aceite es un agua que *carga* con un secreto, un agua que se distrajo en algún recodo y desde entonces perdió su inocencia. Es un agua «turbada».

Es la misma diferencia que existe entre un clavo y un tornillo. El tornillo es moroso y circunspecto como el aceite; es como un clavo lubricado, hecho para acordarse con las demás piezas y llevarse con ellas, no para imponerles su ley. En el tornillo, el duro monólogo del clavo se ha transformado en diálogo y negociación. Por eso las juntas hechas con los tornillos son más duraderas. En lugar de una ruda conquista, hay ahí una infiltración gradual. Lo que el clavo desconoce por completo, el *roce*, alcanza en el tornillo la más alta temperatura; a base de un roce continuo, uniforme, como un fuego lento, el tornillo adormece la materia y la ablanda, la toma sin tomarla, casi con desinterés, con abulia. El clavo es mucho más heroico y excitante; se mueve en un mundo épico. El tornillo es feo, torpe, asmático, sin impacto inicial, no delata ninguna avidez ni emoción.

Pero ahí radica su fuerza, ¿pues cómo resistirse a algo que nunca da la cara, que vive en un perpetuo perfil? ¿Cómo reclamarle? La rosca del tornillo es el perfil en estado puro, es la ausencia de un rostro y una intención precisos. ¿Cómo saber, viendo su movimiento, si el tornillo entra o se retira, si nos interpela o nos ignora? Es el gran oportunista; echa una larga parrafada envolvente que no ofrece el menor asidero para que podamos interrumpir y decir no, por aquí no hay paso. Más que penetrar, se insinúa, se escurre hacia dentro, totalmente impersonal y sin cara. Si pudiera se haría invisible.

Su fuerza reside en su locuacidad. Es un locuaz imbatible. Nunca le faltan argumentos. Lo mismo que sabe esperar, no sabe callar. Su locuacidad actúa más por la sugestión y la variedad de los ejemplos que esgrime que por la profundidad de sus razones. Las razones, como los rostros, nacen de las pausas. El tornillo no conoce las pausas, pero es un superlativo conductor de ejemplos. Cada giro suyo equivale a la exclamación: «Por ejemplo...»; cada giro del tornillo es un ejemplo distinto de clavo, de punta que penetra. El tornillo es un aluvión de preguntas, nunca da respuestas; por ello, al renunciar a la excitación de abrirse paso tajantemente, asegura en su avance cada milímetro ganado; como una fina baba, deja a su paso una huella envolvente que le asegura hallar limpiamente el camino de regreso. Y siendo un camino de preguntas, un camino hipotético, puede utilizarlo en el futuro otro tornillo; es más, el

tornillo es siempre otro, recomienza de nuevo en cada giro, inagotable y pletórico de argumentos; para ello se cuida de no ir nunca al grano, se abre paso a través de timidísimas asociaciones y menudas semejanzas, sin el menor traspié, como una mano que nos acaricia sin despegarse de nuestra piel para que no despertemos. Quizá en la rosca en forma de espiral del tornillo, donde la continuidad y el arraigo, la progresión y la permanencia han hallado una solución común, anide el misterio del lenguaje.

Y es precisamente esta solución de compromiso, esta cautela innata en su conducta, lo que da al tornillo su apariencia melancólica, casi tísica. Envidia el ímpetu del clavo, su gozosa versatilidad, su alegría dionisiaca, su pureza sin concesiones. Añora, a través del clavo, ese mundo primigenio donde todo era transparente, efusivo, al descubierto, evidente de un solo golpe, de trueque violento, sin subterfugios, sin perfiles, de cara ancha, de rostro despejado, y donde todo servía para todo. Y esa profunda añoranza de un mundo más fogoso se le nota al tornillo en la cabeza, en su cabeza siempre partida lastimosamente en dos como una cara frustrada o un corazón herido.

Las tijeras

Si el calor dilata, amalgama y fusiona, el frío hace lo opuesto: contrae y divide. Las tijeras son el embajador del frío; muestran lo que el frío, concentrado en una herramienta, es capaz de hacer: abrir hiatos, desalentar. Es la misma propiedad del agua, la de devolvernos continuamente a la simpleza del suelo y de liberarnos de grumos e ilusiones inútiles; por eso no sólo nos bañamos para estar limpios, sino también para ser más realistas.

El habla de las tijeras es muy simple y puede resumirse en la frase: «¡Aquí ya no hay lugar!», pues entre su par de hojas de acero no cabe nada; sólo el agua, que es capaz de estremecimientos inauditos, puede penetrar ahí sin daño. Todo lo demás debe retirarse, peca por demasiado grueso y demasiado torpe, y si no se retira, es retirado a la fuerza. Es lo que hacen las tijeras: empujan hacia los costados para abrirse paso, como una quilla en el mar. Trabajan de hombros, son hombrunas. Actúan por soborno gradual, luchan cuerpo a cuerpo con un adversario a la vez, lo tumban y pasan al siguiente, y así se abren camino, sin ruido, quirúrgicas, no arrasando sino desmontando, quitando sucesivos muros de fondo, sustrayendo apoyos, especialistas en ahondar crisis; son crepusculares; en el pleno medio-

día de una superficie, en la plena multitud de una cosa se muestran impotentes, necesitan retroceder a sus orillas, a su anochecer, y de ahí, por sobornos en serie, por decapitación gradual de centinelas, consiguen internarse sigilosamente, minando defensas. Su pasión es remontarse, pues son vengativas. Se entiende por qué: cada cuchillo de las tijeras odia al otro; han sido obligados a colaborar, es decir, a dar lo peor de sí: no el impulso frontal, no la cuchillada heroica, sino el rebane oblicuo, solapado, escalofriante. En suma, actúan como sirvientes. Lo mismo que el rey atrae a los nobles a la corte y para domarlos hace que se froten y calumnien mutuamente, así dos puñales calientes y libres, cogidos por un gancho, se enfrían en una pose servil y modosa. Se acortesan. Las tijeras transpiran cortesanía, viven en la esfera de la contención, de la murmuración. Basta ver cómo actúan: mientras la hoja inferior maldice, marcando un fino sendero de muerte, la otra, en lo alto, desciende con su tajo estrangulador. Como quien dice: se tira una piedra en la oscuridad, y cuando el incauto enemigo se asoma a ver, se le decapita por la espalda. Así avanzan las tijeras, por sorpresa, por zancadilla; agreden las partes lumbares, aletargadas; comienzan con el centinela más joven, o el más dormido, o el más aislado. Una vez que lo liquidan, nada las detiene; de una sola vulnerabilidad deducen las otras. Son deductivas. Eslabonan muy bien su razonamiento y ni un solo momento sueltan el hilo, *no dan*

el menor salto, se infiltran a base de aritmética. Todo el tiempo segregan límites, insatisfacción, falta de sueño. Viven alerta, casi de puntillas, de absoluto perfil, de futuro, en continua acritud. Aborrecen el presente, el verbo estar y el paisaje. Están envenenadas de futuro. El futuro es su método. «¡Más adelante, más deprisa, más al frente!», chasquean las hojas de acero. «¡Más futuro, más futuro!».

Y así, con los puros dedos y la mirada, educadamente, con pulcritud, como dos solteronas, se dejan manipular las tijeras, como si no estuvieran a la mano sino al final de un trecho invisible de antecámaras, de finas reverencias. No admiten un manoseo inexperto o rudo, como otras herramientas; no permiten el error ni el embuste; se entra y se sale de ellas, y punto. Aguardan tensas. Por eso es frecuente ver a los niños observar con detenimiento las tijeras y cerrar un ojo mientras juntan y vuelven a separar las dos hojas de acero. Quieren descubrir cuál es la más culpable, cuál es el misterio de las tijeras, el centro donde gravitan, donde acaso dudan; presienten quizá una blandura oculta, un algo como un corazón que persiste bajo su dureza, un germen aunque sea mínimo de entrega y gratuidad. Como siempre, no se equivocan. Porque a menudo, mientras están sumergidas en su trabajo, mientras no se dan abasto, las tijeras se emparentan en serio, se dan cita con calor, con arte, con finura, forman un niquelado matrimonio, cada parte olvida su bohemia perdida, y a las dos, mientras

abren diligentes rutas en mares de tela o cartulina o papel, las descubrimos de pronto no zancadillando, no sembrando terror ni calumnias, sino simple y llanamente *congratulándose*.

El resorte

He aquí un alambre suspicaz, un vuelo medurado, a baja altura, que suele colocarse en aquellos lugares (coyunturas, enclaves, encontronazos) donde se necesita una buena dosis de paciencia y diplomacia. El resorte no evita el contacto pero lo desglosa, hace de él un encuentro con los ojos abiertos y no un tope angustioso. Pertenece a la estirpe de los lubricantes. Lo mismo que el aceite, prolonga virtualmente las piezas creando alrededor de ellas una zona neutra que atempera las colisiones.

Introducir muelles y resortes en un mecanismo es darle un baño de relatividad y un temperamento. Todo resorte es una felpa intermedia, una pequeña abstracción, un cojín, una tregua, un largo rodeo para conectar, y se rige por esa propiedad del parentesco que es el acallamiento del escándalo; los hermanos, los primos, los tíos, los cuñados y demás parientes se eslabonan a nuestro alrededor (o deberían) como un muro que nos defiende de la intemperie y nos permite afrontarla con pocos sobresaltos. El parentesco es una máquina de peldaños, gradúa lo empinado de la vida creando anillos de relación. Lo mismo el resorte: distribuye un impulso escalonándolo en tramos sucesivos hasta agotarlo; trabaja por fondo múltiple, por bolsas sucesivas, por antecámaras sin fin; suprime el suelo final, el verdadero,

el que todos compartimos, lo esconde a cada momento, lo posterga, nos sale con otro suelo provisional, con otra falacia, con otra antecámara, y el impulso queda rendido, como si a un duque se le pidiera que revisara moneda por moneda y bolsillo por bolsillo el cambio del mandado de sus sirvientes. El resorte disuade; no elimina el salto, sino que lo encausa y dosifica, le quita milagro; a más resortes, menos fuego, o un fuego más ecuánime y templado, o sea, un temperamento.

Así, el resorte es curativo. Toda curación consiste en un movimiento que va de la concentración a la distensión. Lo que hace el resorte con su movimiento es recoger un impulso y divulgarlo, darle resonancia, recoger una verdad particular y conectarla con las otras verdades, otorgarle un estatuto público, aun al precio de mediatizarla y hacerla palidecer, o justamente para que palidezca. Como la retórica, que hace posible decirlo todo pero a condición de emparejar y limar lo dicho, quitándole su flema caliente, el resorte es estratégico. Su forma es la forma de todo puente. ¿Hay algo más terriblemente retórico que un puente, algo menos espontáneo y melodioso? Cada piedra de un puente, comparada con las piedras de cualquier otro edificio, se halla doblemente cautiva, doblemente sometida, doblemente cortada; ningún exceso o excrescencia se permiten en un puente. Del mismo modo, sólo hay una forma de hacer un resorte: quitando implacablemente a un trozo de materia, paso a paso, su naturaleza brutal de trozo, de cosa inerte y pri-

mitiva, de pieza de una sola pieza; no dejándole pues un gramo de fuego propio, despojándolo literalmente de todo misterio, de toda latencia, corrigiendo sobre lo corregido, volviendo a pasar en limpio una y otra vez al menor asomo de duda hasta tenerlo todo bajo control, hasta no dejar nada en estado emotivo y virgen. El resorte no se inventó, se descubrió cuando se quiso (por necesidad o por juego) suprimir de un trozo de materia el más mínimo asomo de ala, de facción propia, de aventura; ahí estuvo el resorte, milimétricamente mutilado, disecado, casi a un paso de la no existencia (de ahí que sea difícil manipularlo y palparlo, y una vez en el suelo da la impresión de no estar propiamente en el suelo, de no pesar sobre la tierra). Es la única herramienta carente de estilo, pues incluso algo tan simple como una cuerda o un martillo tienen siempre alguna irregularidad, una gibosidad o lo que sea que nos hablan de su genio propio. El resorte no, es tercamente idéntico e irreprochable, tercamente primero de la clase, tercamente medalla de oro, tercamente (por qué no decirlo, pues ya venía surgiéndose) infernal.

El trapo

El trapo también generaliza. Nada de finezas con él. Nada de que yo pensé, creí, me dijeron, que esto y lo otro. ¡Al diablo! Es lo que exclama siempre el trapo: «¡Al diablo!». No se anda por las ramas. Borrón y cuenta nueva. ¿Qué haríamos sin el trapo? Nos sofocarían nuestras escorias. Para salvarnos tendríamos que desplazarnos, dedicarnos al nomadismo. El trapo, en cambio, ayuda a establecernos. Es el pequeño viento del hogar que aligera la casa. El brillo que deja en lo que toca es parte del brillo del primer asentamiento, del primer encantamiento. Levanta toda la negligencia reunida, es el incansable y silencioso reedificador del primer día. Cada trapeada dice: «¿Se acuerdan?». Trabaja por absorción, por frotación, por reunión, por empuje, por simple asimiento. Cada trapeada realza lo sustancial y pone en su debido lugar lo secundario y adjetivo. El trapo ama, venera los nombres. Es el perro guardián de los títulos; todo lo que es atributo, efecto, emanación, transpiración, lo saca de quicio, le parece una gran pérdida de tiempo, es más, le parece el tiempo, que es lo que aborrece sobre todas las cosas. Es parmenidiano. Ama el ser fijo, el ser esencial. Cada trapeada, si pudiera, excavaría un foso en torno a cada cosa, la dejaría más alta y visible, más ella misma. Es la pasión

del trapo: aislar, desbrozar, dejar más erguido. En suma, volver a nombrar. Pues el trapo tiene capacidad de asombro, de estar como si acabara de aparecer. Es el extranjero de la casa, el enviado de un mundo servicial que carga con el polvo y la basura del nuestro. Pero ese mundo no es otro planeta, es el fuego, el fuego que es siempre otro mundo, extranjero, lejano, mágico. El trapo es un subordinado del fuego; es un fuego a la mano, es una de las pequeñas divinidades del fuego. Es un fuego aplicado.

Como el fuego, obra por cerco, por sofocación. Desmantela entornos, corta vecinazgos y ligaduras, deja en asedio, a secas, sin aire; deja todo carente de procedencias, en condición de epitafio; hace pues subrayados, de ahí su movimiento pendular, de ida y vuelta. Pone en cursivas, como el fuego, sin crear nada. Es más, para el trapo hay demasiado creado, demasiada paja y repetición; si por él fuera, el mundo se reduciría a bien pocas cosas, pero todas esplendentes y memorables; el mundo como un amplio museo de pisos lustrosos.

El trapo, pues, ama los orígenes. Cada trapeada es de hecho una inmersión en el origen. Y puesto que el origen se aleja, el trapo se ve obligado a frotar y frotar, atravesando más capas para recuperar la cosa original, la cosa como es. Limpiar con el trapo es remontarse. El trapo no conoce el adelante, sólo progresa en el pasado. Cuando trapeamos, detenemos el mundo

para inclinarnos sobre nuestras posesiones y fijarlas nuevamente en un sitio, para rebautizarlas. «¡Fuera los otros!», exclama el trapo. Todo lo que recubre el origen, que lo embadurna, desata su acaloramiento; pues una vez que entra en acción, el trapo es furia, pillaje, bandolerismo. Trabaja por nubarrones, mil órdenes lo embeben, es un caldo de órdenes. Imaginemos a muchos hombres apostados sobre unos riscos; a una señal se echan al mar zambulléndose cada uno sobre los calcañares del vecino, en la misma espuma, como guijarros tirados por una mano. Así funciona el trapo, por alarma, por deslave costero, por manotazo invernal. Sin el concepto de costa el trapo no existiría; de haber puras superficies continuas bastaría con escobas y recogedores; en cambio, el trapo existe porque existe lo trunco y esquinado del mundo. Su movimiento pendular y entrecortado se adecua a ese provincianismo y regionalismo pululantes. Se le encomiendan siempre brillos específicos, esplendores locales y diminutos. Lo demás no es de su incumbencia; y es por ahí, por los costados, por donde descarga su ira. Puede decirse incluso que el trapo, puesto que las cosas tienen esquinas y bordes, no resuelve ningún problema, sólo los posterga o encomienda a otros. De ahí ese sentimiento de fatuidad que nos produce ver a alguien trapeando. «¡El polvo no se acaba, sólo se despeña!», quisiéramos gritar. Y sin embargo, cuando el trapo ha terminado su trabajo, nos sentimos mejor. Sentimos que es justo que

todo se haya desmoronado por los márgenes con tal de que la faz de lo que nos rodea relumbre plenamente. Porque somos sentimentales. Y a media altura, en el corazón de las cosas, ahí donde el trapo se ha sumergido, sentimos que el fuego del primer día, el que nos da un hogar, se sostiene más puro y a sus anchas.

El martillo

Es la herramienta más fácil, y la más profunda. Ninguna otra nos llena la mano tanto como ella, ninguna otra nos inspira el mismo grado de adhesión al trabajo y de aceptación de la tarea. Con un martillo en la mano nuestro cuerpo adquiere su tensión justa, una tensión clásica. Toda estatua debería tener un martillo, visible o invisible, como un segundo corazón o un contrapeso que diera la gravedad debida a los miembros del cuerpo. Cargando un martillo nos volvemos más rotundos e íntegros; es el aditamento perfecto para la permanencia. Encajado en la mano, nos devuelve toda la frescura del utensilio, de la grata extensión del cuerpo, del esfuerzo encauzado sin desperdicios ni frustraciones. ¡Cabal martillo! ¡Hermano voluntarioso! Pocas cosas tan frontales como él. El zumo de la ira se ha reunido en el extremo de un mango de madera, ahí se ha dejado fermentar y endurecer; así es como surgen los martillos: por goteo lento de cólera, hasta que se forma una costra al final del mango, una amalgama de iracundia; se talla y se pule, y listo.

Pasividad y prepotencia coexisten, así, en el martillo. De hecho, el martillo actúa por sorpresa, por sorpresa desagradable, y su contundencia se debe no tanto a su fuerza como a su laconismo. Toda la cóle-

ra del martillo, absorbida lentamente por el mango y lentamente fermentada, se expresa en un trino agudo. No hay tiempo para más. Parecería que el hombre que martilla reúne en la cabeza del martillo lo mejor de sí mismo y de su ascendencia. Él, como individuo particular, está representado por el mango, que determina la voluntad y la orientación del golpe, pero el impacto propiamente dicho se debe por entero a su pasado, grávido de muertos. Una multitud de muertos se agruma en cada martillazo, los muertos de uno, todo aquello que se ha resecado antes de uno, todo lo duro que lo precede a uno, y con esa dureza uno golpea, con todos sus muertos, que para eso sirven al fin los muertos, para ser la dureza de los vivos, para ser su quilla y su coraza. Un vivo sin muertos, sin estirpe, un vivo a secas, no sobrevive.

Por eso el martillo no dice nada que no haya dicho con anterioridad, ninguna emoción nueva altera su timbre: los muertos evocan siempre lo mismo y lo que evocan se debilita con el tiempo, grandes zonas del recuerdo se desmoronan, se recurre cada vez a menos palabras; por último, todo se reduce a una sola sílaba dura y obstinada. Cada muerto, a medida que más muertos llegan al reino de los muertos, pierde definición y su voz se rezaga hasta ser borrada por las otras. Cada martillazo es eso, un magma de voces que han quedado reducidas a una sola sílaba; cada martillazo hace aflorar capas profundísimas, a menudo casi

inertes, a un punto de la piedra, cuyos únicos vínculos con el aquí y el ahora se han reducido a ciertos sueños, a ciertos estallidos profundos de la conciencia, a ciertos martillazos. Por eso los martillazos de un hombre son profundamente distintos a los martillazos de otro: aglutinan pasados propios e intraducibles que tal vez en algún punto, en lo más lejano, se tocan, hasta se mezclan, pero permanecen distintos; sólo un aparato sensibilísimo podría descomponer esos simples choques en todos sus estratos de voces perdidas en el tiempo. Pero sería un aparato infernal. Oiríamos a la turba de nuestros muertos uno por uno, en un remolino aterrador. Y a los muertos hay que juntarlos y confundirlos para que no nos asusten, para que nos dejen vivir, hay que amalgamarlos, apretujarlos, borrar sus facciones y sus voces, que persistan únicamente como conjunto, como lejana barrera, como penumbra. Por eso se inventó el martillo, el unitario: nos liga de un golpe a nuestros muertos y al mismo tiempo los hunde en su pasado y los entierra, los quita de en medio: hablando con ellos a través del martillo nos liberamos de ellos. Avanzamos hacia delante: el martillo aplana, abre cancha, somete brotes, empareja el camino, tiende al futuro. Es pura proa. Pero como toda proa, deja tras de sí una larga estela, un coro de voces que son nuestros muertos, que resuenan en cada martillazo. Avanzar hacia delante es avanzar hacia ellos. En cada martillazo se tocan y se confunden el delante y el

atrás, el porvenir y el pasado, nuestra libertad y nuestro origen. En cada martillazo quedamos clavados en el suelo, redefinidos de una sola llamarada como las estatuas, ni del todo vivos ni presentes, ligeramente clásicos y perpetuos.

**Caja de
herramientas**
se terminó de editar en octubre de 2018
en las oficinas de la Editorial
Universidad de Guadalajara, José Bonifa-
cio Andrada 2679, Lomas de Guevara,
44657 Guadalajara, Jalisco

Modesta García Roa
Coordinación editorial

Janet Grynberg
Cuidado editorial

Daniel Zamorano Hernández y Pablo Ontiveros Pimienta
María Alejandra Romero Ibáñez
Diseño y diagramación

