



DAMIÁN TABAROVSKY

El amo bueno

ficción

MARDULCE

DAMIÁN TABAROVSKY

El amo bueno

A Tomi

I

Me contó Fogwill (pero ahora Fogwill está muerto: nadie puede dar fe que lo hablado es cierto. Habrá entonces que confiar en mi palabra) que a Charlie Parker le gustaba la música, quiero decir, cualquier música en cualquier situación. No sé por qué Fogwill me contó eso, a él no le gustaba Charlie Parker, ni mucho menos el jazz, que le parecía la música de Cortázar, del escritor progresista de los 60. Cuando murió llevaba consigo ese reproductor digital con música clásica alemana, insoportable, que después hubo que soportar en ese velorio que le armaron en la Biblioteca Nacional. La música salía de esa máquina hacia un parlante fuerte, grande, alemán también, y la gente lloraba, y yo también, pero no a causa de su muerte, sino por la música que escuchaba, insoportable. Quizás lo que le interesó de la anécdota de Parker es que el saxofonista también era insoportable, al menos en la forma en que escuchaba música en cualquier lugar, en cualquier modo. Un día, bajo una nevada aterradora, cercano a la Navidad, se topó por la calle con una banda de niños huérfanos que desafinaban, una a una, cada nota de viejos villancicos.

Parker estaba con un amigo, aterido, y alcanzó a decir que era la mejor banda que había oído en su vida. El amigo entró al subte, y Parker se quedó solo, parado frente al grupo de niños desdichados, disfrutando de algo que nadie, o casi nadie, alcanza jamás a disfrutar: una belleza vulgar. Deberíamos volver, una vez y otra vez, siempre sobre lo mismo, sobre lo que es necesario aclarar, repetir, cincelar, convertir en novedad. ¿Pero valdría la pena el esfuer-

zo? Hay que hacerlo, pero sin esfuerzo. Como un *ritornello*, una repetición que avanza por semejanzas, por equivalencias; una repetición paradójica: la repetición de las singularidades ¿Podrá definirse como la generalidad de la singularidad? La paradoja nunca es una coartada (así la piensa el pequeño fascista, como lo hubiera llamado Fogwill. Pero Fogwill ahora está muerto y al pequeño fascista se lo invita a mesas redondas). Podría decirse, sí, que la repetición expresa una singularidad contra lo general, o mejor dicho, como la universalidad de lo particular. Es, al mismo tiempo, caso y teoría. Pero nunca ejemplo Nunca se desprende una generalidad mayor. Frente a la ley, la ironía.

Y así Fogwill me contó una segunda historia de Charlie Parker, mucho mejor que la primera, o tal vez igual, solo que más interesante, más acentuada, seguramente más auténtica. Cierta vez Parker iba en auto con un amigo, por el campo. Era verano y discutían sobre asuntos menores, los árboles, las ardillas, el pasto seco, el alambre de púa, las vacas De repente el amigo dice que a las vacas les gusta la música; sí, que a las vacas les gusta la música, que las tranquiliza, las calma, las modera y las vuelve mis felices. Entonces, como un rayo, el rayo negro de la muerte, Parker toma el saxo —un saxofón alto— sale del auto, salta una tanquera, corre unos metros, y se para frente a una vaca. Y toca. Toca diez, quince, veinte minutos. Casi una hora. El amigo espera en el auto como quien espera la nada.

Están en la nada: el campo. Vuelve Parker al auto. Arrancan. Hay un silencio, largo, larguísimo. Y Parker dice: “Es el mejor público qué tuve en mi vida”.

Dobla ahora el auto una curva, se lo ve detrás de unos árboles, el paisaje es bello, parece el de una campiña francesa. Pero es poco probable que lo sea: aunque hacia 1949 y 1950 Parker estuvo en Europa, raro hubiera sido

que anduviera en auto por el campo. Podría ser entonces cerca de Los Ángeles, pero cerca de Los Ángeles no hay campo; hay desierto, viento, calor diurno, frío nocturno. Quizá fuera cerca de Kansas, donde nació Parker, pero tampoco hay pruebas de ello. Es un enigma. Otro más, como tantos. Pero ahora el auto vuelve a doblar otra curva, y vuelven a verse idénticos árboles, y se escuchan las carcajadas de Parker y de su amigo; quizás todo se haya tratado de una gran broma, el chiste inacabado del arte. Una broma demencial, claro.

Pero allí está todavía la vaca. Un poco como la vaca de Ornar Vignole, *El hombre de la vaca*. El escritor paseando con su vaca por la calle Florida, usando como bastón un grueso garrote, publicando el libro con su foto en la tapa, al lado de la vaca y delante de un policía con cara de asombro, con un prólogo del editor en donde se lee "El hombre de la vaca, que lanzamos a la calle, es un cuaderno biográfico de un escritor cristiano argentino", seguido de lecturas públicas del autor en las calles porteñas: de pronto un camión se detenía en Perú y Avenida de Mayo, y de él descendían el escritor y la vaca, en medio de un alboroto y con intervención policial por medio (de ahí la foto de la tapa del libro). Tiempo después Vignole comenzó a llevar a la vaca al Luna Park, y terminó peleando —él, no la vaca— en combates de catch, terribles luchas contra personajes con nombres como El vengador de Calcuta, en los que Vignole salió ileso de milagro. Por supuesto que de Vignole no hay ninguna entrada en Wikipedia, no se ha escrito ninguna biografía, no se lo recuerda en la ciudad. Neruda lo menciona en *Confieso que he vivido*. Lo hace con respeto y cariño, aunque sin haber entendido demasiado. Como quién dice: "Aquí hay algo especial, un tipo paseando con una vaca por la calle Florida, mejor asegurarme de nombrarlo en mis memorias, quizás es un genio y sea un papelón no nombrarlo». Los escritores como Neruda pasan la vida evi-

tando el papelón. No es el caso de los tipos como Vignole: el papelón era su piso de partida, tan sencillo como poner primera en un auto. ¿Y el techo? Inalcanzable. O ilegible. Porque leído hoy, *El hombre de la vaca* resulta ilegible. Una curiosidad en el anecdotario de los bares que cierran tarde. Vignole pasa, y entonces pasa la vaca, es decir, queda la vaca. Queda la metafísica de la vaca, el silencio torvo de su mirada. O la ironía kitch. Es ahora una tapa de la revista *El porteño* (¿de cuándo? ¿De comienzos de los 90? ¿De fines de los 80?) en la que se ve a una vaca con un walkman y el título "la argentina moderna". No diremos aquí que Argentina es el país de la vaca (es una frase un obvia que duele escribirla, incluso por la negativa) mucho menos cuando se ha convertido en el país de la soja, en el de los cultivos transgénicos, en una gran exportadora de soja para China. Los chinos luego hacen aceite de soja, y se la dan de comer a sus animales; miles, cientos de miles, millones de vacas chinas pastando en medio del aceite de soja de la pampa argentina que ya no cría vacas sino soja; mientras los chinos nos inundan con juguetes tan tóxicos como la soja (ojo por ojo, diente por diente), mantas y mantas de vendedores ambulantes por la peatonal Florida vendiendo diariamente juguetes chinos, tirados en el piso como antes las vacas. ¿La Argentina moderna? Vuelve ya Vignole a su olvido —de donde nunca debió haber salido—, vuelve ya *El porteño* a ser tesis de doctorado de un estudiante de Comunicación Social deseoso de conocer el underground de los 80. Dobla Charlie Parker otra curva, vuelve Fogwill a morir, pero queda la vaca. Queda sola. En el atardecer definitivo del sentido.

Una vaca cavando en el suelo terrenal. ¿Cavan las vacas? No lo sé. Pero esta sí.

Cava, cava y cava. Hace un túnel, cava y cava en la tierra.

Es la oscuridad total del tiempo y el espacio, allí donde se pierden de vista las referencias, el pasado, el futuro, e incluso el presente, o tal vez sí el presente, el presente que dura una eternidad, dura para siempre: el porvenir es largo. Cava la vaca, o deja de cavar, peto el túnel continúa, como un *travelling* infinito, una proeza técnica, una obra de ingeniería animal. Cava a través de los muertos, entre fantasmas —pero: ¿puede acontecerle algo a un muerto?— avanza entre los espectros; se topa el túnel con fantasmas y con la memoria de los muertos. ¿Es lo mismo el fantasma y su memoria? ¿Puede tener memoria un fantasma? ¿De qué clase de memoria se trataría? Al final de *La Pirámide*, de Copi, La Rata —la protagonista de la obra— muere y se escucha un largo monólogo de su fantasma: “A los turistas no les gusta este lugar a causa de la humedad que sale de las paredes grasosas. Su última Reina, la Reina Diosa Inca Tac Toc se hundió en el desierto en compañía de su hija Palalou y de sus íntimos intentando revender una vasija de oro negro que en esos tiempos llamaban *ollio regio* pero, atrapados por la sed y con la vaca ya sin leche, bebieron de esa negra vasija y murieron envenenados bajo el sol abrasador en medio del desierto. Otra leyenda dice que se asesinaron mutuamente. ¿Pero en qué orden? No lo sabemos. Fue la última Reina Inca, la última Princesa Inca, y el último misionero jesuita.

También fue la última vaca sagrada y el último conquistador, Don Caray, muerto antes de la partida. Solo sus sombras recorren a veces esta pirámide. Pero son sólo sombras Yo fui bibliotecario antes de ser guardián de museo, y gracias a mi educación, tengo una sensibilidad especial que me ayuda a soportar mi desasosiego frente a la monotonía de mi existencia. Entre dos vueltas turísticas alrededor de la pirámide, imagino la vida de los que la habitaron antaño. Me siento así el propietario de un pasado que, de otro modo, no me diría gran cosa. Pero es hora de cerrar.

Voy a acostarme". La Rata, el fantasma de la Rata, "se siente propietaria de un pasado", ¿de qué pasado se trata? Es un pasado con el que dialoga "imaginando la vida de los que la habitaron antaño".

Dialoga imaginando y dialoga también como un fantasma. Un fantasma es algo que ya murió, pero que de alguna manera está. Algo con lo que podemos dialogar. No es como los zombis, que vuelven de la muerte, o mejor dicho, que son la muerte caminando, y con los que no nos es posible dialogar. Un fantasma, en cambio, está ahí flotando, entrando y saliendo, apareciendo y desapareciendo. El fantasma es la ambigüedad misma, y Copi, en ese 1975, año en que escribió la obra, está hablando con un fantasma, y hablando de fantasmas, y de la memoria de un fantasma. ¿De qué fantasma habla? ¿De qué memoria? Está hablando con el fantasma de la vanguardia. La vanguardia en 1975 es eso que ya no estaba, que no existía, que estaba muerta y enterrada, enterrada en un túnel, y que sin embargo seguía de alguna forma hablando, hablando para los que los quería escuchar. Como Parker, o mejor dicho, como la vaca. La vaca que cava en la historia, en la memoria, entre los cadáveres, entre los espectros de los cadáveres.

Todo esto queda en el pasado, en el pasado del túnel que, de pronto, se hace presente, se presenta entero en su oscuridad, en la negritud que lleva de un tiempo a otro, de un tiempo que ya no es el nuestro: la vaca es extranjera al presente, anacrónica a su propia época.

Continúa el túnel, sigue, sigue, sigue, y de golpe, inesperadamente, asciende a tierra, baja hacia arriba, y sale a la calle. A una calle. La calle 14 de Julio, en el barrio de Villa Ortúzar, en Buenos Aires. O mejor dicho, no una calle, sino una casa en esa calle, una jardín en esa casa. Es un jardín extraordinariamente grande para una casa en Buenos

Aires. Y allí, en ese jardín, Tato cava. Vaca el perro, pero solo un pocito breve, pequeño, husmea apenas. Levanta algo del pasto, no mucho. Debajo aparecen unas piedritas que lo traban, le impiden continuar su urea destructora. En ese instante, el tiempo se detiene. Y también los ojos de Tito. Como en un ralentí exagerado, en una hiperrealidad, la pata delantera derecha gira en dirección a las piedritas, en especial a una. Mide apenas dos o tres centímetros, imposible saber si es gris o blanca, está sucia. Nunca nadie hubiera reparado en esa piedra. Pero Tato sí.

Todo ocurre como si esa piedra se hubiera convertido en el eje del sistema solar del perro. en el imán diabólico que todo lo atrae, en la sede de un secreto imposible de develar. Tato se dirige a velocidad rauda hacia ese obstáculo, como quien se dirige hacia una batalla. De hecho, el jardín todo se había vuelto guerrero. La pileta de lona no era más una pileta de lona, el tobogán no era más un tobogán, la cucha de plástico no era ya una cucha de plástico, la hamaca paraguaya tampoco, ni mucho menos el tender, las pelotas de fútbol y la sombra del azareo; todo se había transformado en un lodazal, en una trampa mortal, en una estrategia de desembarco marítimo. Husmea Tato mientras todo se vuelve materia, dureza, masa. Guerra material. Husmea Tato y por debajo suyo, por debajo de sus patas, pasa la historia de los objetos, el materialismo en estado puro ¿Por qué continuamos viendo una pileta de lona y no un objeto que encubre determinado tipo de relaciones sociales? La pileta fue hecha en una fábrica (¿dónde?

¿En China?), fue hecha por obreros explotados, por obreros que ya no pertenecen a ninguna clase, ninguna clase obrera parece ya jugarse en ninguna fábrica: obreros desclasados, trabajadores sueltos, dispuestos a vender su fuerza de trabajo a cambio de un estipendio en negro, un jornal diario, un vuelto. Husmea Tato en contra del retorno

del materialismo como modo último de entender lo dado, porque de eso estamos hablando, de lo dado, lo que se da, lo que se recibe, el intercambio. El intercambio como guerra. Husmea Tato, sí, husmea como un perro en la intrascendencia del jardín urbano. Plantas que llegaron no de la naturaleza sino de un vivero batato en Villa del Parque, muebles heredado» (algunos estaban en la casa desde siempre), una manguera comprada en Easy con 40% de descuento con tarjeta del Banco Santander Río. El materialismo es siempre redundante. No hay nada para ver más allá de lo que se ve. Dice fábrica y es una fábrica. Dice miseria y es miseria. Dice techo con goteras y es techo con goteras. Pero todo eso hay en los alrededores de la calle 14 de julio. Hay fábricas, fabriquititas, galpones, tinglados, camiones que entran y salen, camionetas, horario de almuerzo, grupos que se dispersan hasta el supermercado Jumbo, otros al chino de la calle Fraga; obreros de la construcción —edifican nuevos tinglados— sentados en el suelo, a la sombra, al sol de otoño. Es la canción del mundo fabril en medio de la ciudad, barrios que ya casi no quedan, barrios con fábrica, con talleres, con cadena de producción, línea de montaje.

Pero no, no solo eso. Son barrios de acopio. Quedan pocas fábricas de pie, pero sí muchos galpones, centros de distribución, depósitos de mercadería, sucursal al por mayor. Más allá quedan los restos de la Planta Girardot, hecha por la empresa alemana Ways & Freitas, la algodонера, como se la conoce en el barrio.

Construida en 1935, trabajaban cuatrocientas treinta y tres personas En sus inicios produjeron solo telas simples de algodón, pero luego pasaron a los blanqueados y estampados Es un edificio modernista, racionalista, imponente en relación a la altura breve de las casas del vecindario. El proyecto perdido de una ciudad industrial. Ahora pasan

tres Testigos de Jehová, vienen caminando desde Elcano. Siempre vienen desde Elcano. Los obreros los conocen, también las empleadas. Pero no son los mismos de ayer. Visten igual, pero son otros. Cambian, rotan, circulan. Son otros convertidos en lo mismo. No hay allí ningún fantasma. A la Planta Girardot también se la conoce como la Sudamtex, nombre real de la empresa nacional. En su momento cumbre, llegaron a trabajar cuatro mil quinientas personas. Justo entrente se instaló un negocio: el servicio de meriendas Una lechería con mostrador de chapa estañada. Leche rebajada con agua.

Dueño español. Sándwiches ¿Cuándo quebró? ¿Antes o después del quiebre de la algodónera? La fábrica quebró antes de 1999. Para 1999 la maleza de los árboles de la calle llegaba a las ventanas altas de la planta baja. ¿Cuánto tarda en crecer una rama de un árbol nunca podada? (las fábricas cierran, las ramas no se podan). ¿Dos? ¿Tres? ¿Cuatro años? ¿En qué momento la antigua fábrica pasó a ser el supermercado Vital? Sudamtex editaba una revista —un house organ— llamado Estampando Noticias. ¿Tiene revista el supermercado? Existe la memoria de la nobleza; la nobleza de la clase obrera que ya no está. ¿Es esa la memoria de la algodónera? ¿Es la memoria de un país? ¿De un nuevo tipo de organicismo? Un único país, todos en el mismo barco, el proyecto de nación, el empresariado nacional, el sueño del desarrollo, la clase obrera estructurada, el policía bueno de la esquina. ¿O es el sueño de la dialéctica? ¿El sueño, o mejor dicho, la pesadilla del obrero enajenado, el trabajo alienado, el patrón de ganado, el embrutecimiento de la fuerza de trabajo? En Villa Ortúzar nunca hubo clase obrera porque nunca hubo lucha de clases.

El materialismo no es suficiente como contar esta historia. Para contar ninguna historia de Buenos Aires. Década

perdida la del 30, de la creación de la Sudamtex. ¿Y la del 40? ¿Y la del 50?

No, ninguna lucha de clases se engendró allí. ¿Qué se acuñó en esas dos décadas? El fantasma de la insuficiencia. Es la insuficiencia que viaja desde el fondo de la historia, que se expande en los 40, que se derrama sobre cada baldosa de la calle Girardot, sobre cada rama de cada árbol de la calle Girardot, sobre el estacionamiento de asfalto barato del supermercado Vital; como si la historia pudiera someterse al escarnio de una membrana, la burla de un revestimiento de macadán, el apisonado del changuito oxidado.

Ahora Tato corre. Corre detrás de una mosca, como un espástico. Se atropella, quiete atraparla, por supuesto no puede. Huye la mosca, o tal vez ni siquiera huye, seguramente ni se enteró de que Tato la perseguía. Vive en la felicidad de la ignorancia. Simplemente vuela hacia otra parte, no muy lejos, ¿adonde puede ir una mosca? Tato ya no la recuerda. Pasó un segundo, un año. Ahora se rasca, no logra quedarse quieto. Mueve violentamente su pata trasera izquierda contra su pecho. Es un movimiento continuo, no choca contra un piso duro, una superficie de madera o de cerámica, sino contra el pasto, casi no se oye ruido alguno. Reina la paz en el jardín de la casa de la calle 14 de Julio. Es una escena muda, la banalidad del silencio.

Otra mosca y la escena se repite. Es el momento de empezar a pensar que para Tato las moscas son otra cosa. Si se diera cuenta de que es una simple mosca no estaría —como está ahora— corriendo detrás de ella, fijando sus ojos en un punto imposible de alcanzar, mascullando bronca. Si la mosca para el perro no es una mosca, si piensa que es otra cosa, es porque Tato no es un perro materialista. Las cosas para él no son lo que ve. No son pura materialidad. No son redundantes. Una mosca se convierte en otra

cosa, cambia de forma, de función, de modo, de signo. Todo ocurre como si Tato fuera en verdad un catalizador, un transformador de la realidad. Ante él una cosa se convierte en otra, cambia, se modifica. Mutan. Aparece en el mundo del perro el viejo tema de la variación, de la modificación. O tal vez, el viejo tema del malentendido.

Tato supone que una mosca es otra cosa ¿Qué cosa? ¿Supone que una mosca en realidad son dos? ¿Supone que son más? ¿Presume que en lugar de una mosca está frente a un proyectil? ¿Supone que es de otra materia? ¿Qué tiene otra función?

Tato no entiende lo que sucede. Veámoslo de cerca. Detengámonos en su lengua seca, en sus ojos sin gracia, en su ladrido chillón, en sus pelos olorosos, en sus patas sucias, en sus orejas caídas, en su rostro informe, en su cola corta, en su movimiento lento, en sus dientes apretados, en su expresión inexpresiva. ¿Qué vemos? Un idiota. El primer paso, el paso necesario para la comprensión de cualquier asunto. Arrojado Tato al pasto de la idiotez constitutiva, de la estupidez declarada, de la sandez elemental, se encuentra listo para salir al mundo. Para gobernarlo. De golpe, de manera inesperada, un movimiento maestro: atrapa la mosca con la punta de la lengua y la mata, en un microsegundo, no quedan ya restos de la moscas. O tal vez, sí: quedan miles, millones de invisibles restos esparcidos por el jardín convertido —a escala de la mosca— en estancia, en latifundio, en terreno infinito. Corren por los restos esparcidos de la mosca el aire marchito de las grandes extensiones, la Conquista del Desierto, el exterminio de los indios, la campaña criminal, la constitución del Estado, el capitalismo naciente, las prebendas de la clase dominante, los malones diezmados, las violaciones, los robos, la invención del alambre de púa, las primeras picanas. Llega también el eco de la Pacificación de la Araucanía del otro lado de la Cordille-

ra, el eco de ese nombre aún más siniestro: Conquista remite, otra vez, a la modificación, la transformación, el cambio. Lo que era de ellos ahora es nuestro. Había antes una población y un territorio, y ahora lo ocupamos, lo invadimos. lo atacamos, lo asediamos, lo dominamos, y detrás de cada una de esas palabras, de la palabra nodal —Conquista— se escucha el eco gravoso de la otra conquista, de la primera, la de Hernán Cortés. Ya lo sabemos todo. No hace falta aclarar nada más (¿pero realmente ya lo sabemos todo?

¿Realmente no hace falta aclarar nada más?) Pacificación, en cambio, repone la figura del eufemismo. El eufemismo no es nunca la discreción, ni el rodeo, ni mucho menos la ironía, sino que expresa la lengua en el momento en que está saturada de ideología, el habla sobreideologizada del poder, la palabra recargada de sentido; recargada como un arma, la recámara de proyectiles que salen en formas de letras, sílabas, palabras, frases, manuales de historia escolar. O también, el modo de la inversión. El del contar el principio por el final: no hubo una conquista, hubo una guerra. Y el final de la guerra, el triunfo, habilita el momento de la paz, de la pacificación, del cementerio marino de la memoria de lo que no fue: Si pacificación remite a la ideología de la sobreideología, y por lo tanto al encubrimiento (ideología como falsa conciencia, como engaño, como deformación, falsedad, como "las formaciones nebulosas que se condensan en el cerebro de los hombres"), conquista reenvía a la transparencia comunicativa, al mito de la sinceridad desnuda, a la verdad brutal, a la ausencia de eufemismo. La Argentina moderna se funda sobre esa decisión: no diremos nunca un eufemismo. El desierto fue conquistado, y ahora es nuestro. No hay aquí ninguna pacificación porque al contrario lo que hubo es conquista, guerra, muerte, sangre, tropas, tierras. dinero. No nos es necesario decir a por b. una cosa por la otra; no necesitamos encubrir, no