

EL CASO DE "EL NIÑO PROLETARIO" ESCRITURA, VIOLENCIA Y NIÑEZ

El mítico relato de Osvaldo Lamborghini conforma a partir de la niñez, en tanto espacio ilimitado de ejercicio de la violencia y el Mal, una territorialidad signada por la repetición. La violencia se presenta allí en su perfecta y metafórica circularidad, clausurando toda posibilidad de futuro.

POR GISELA HEFFES

OBRAS DE PAULA ADAMO

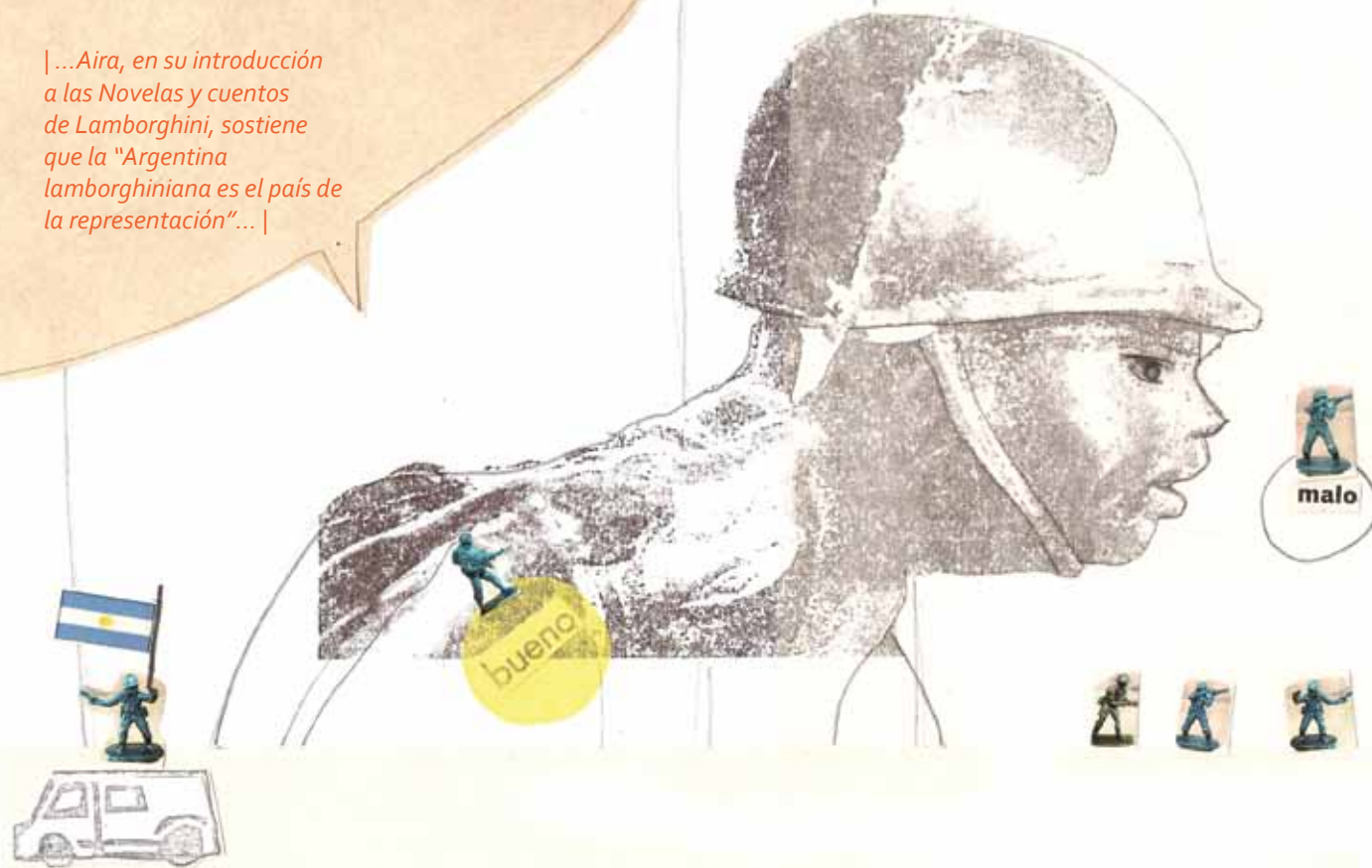


*Sencillamente, hoy se trata de ver y sentir y sentir si y pensar si.
Si se puede o no dominar el temblor de manos, aunque aquí se trata como siempre —
con la arbitrariedad ecuánime de la escritura — de la muerte y la masturbación.
Oh sueño. Si la letra no se desencuadra de la línea se habrá recobrado
un vestigio de salud, o un vagido.*

Oswaldo Lamborghini, “Acopiador aviado, perdido”

“El niño proletario” (1973), de Oswaldo Lamborghini, entraña una complejidad narrativa difícil de asimilar: es que hay algo en los relatos de Lamborghini que molesta, ofende e inquieta al lector, incluso cuando la problemática abordada sea la representación misma de la violencia y su articulación narrativa en un corpus amplio y variado. ▶

|...Aira, en su introducción a las Novelas y cuentos de Lamborghini, sostiene que la "Argentina lamborghiniiana es el país de la representación"... |



El territorio de la violencia en el relato de Lamborghini conforma una espacialidad atravesada por categorías que nos remiten tanto a la historia misma de la literatura como a la representación de intereses opuestos, de clases en pugna y mediaciones que perpetúan la propia condición de sus actores principales. Y a su vez, es la violencia en sí la que se ocupa de resemantizar el sentido mismo de estos elementos, sexualizando, poetizando e inscribiéndose en un territorio mayor: esto es, el cuerpo ultrajado /*violentado* que en su acepción metonímica incorpora las dimensiones de una clase social específica, su pasiva confrontación y su brutal aniquilación.

Desde una perspectiva más restringida, el espacio de la violencia en "El niño proletario" puede confinarse al territorio de la infancia donde "Estropeado!", con "su pantaloncito sostenido por un solo tirador de trapo" es sorprendido por "tres niños burgueses": "Esteban", "Gustavo", y el narrador (64)¹. Delimitar el relato al territorio de la niñez funciona como un procedimiento que permite reforzar la idea de crueldad que caracteriza al texto (o subrayar su significación a través de la inversión de paradigmas tradicionales que equiparan infancia con inocencia), y pensarlo desde algunas ideas esbozadas por Bataille respecto al concepto de "Mal": si, según el francés, la libertad del niño (donde se inscribiría el "Mal") se encuentra limitada por el adulto, el espacio de la niñez constituye un territorio de significación donde se articulan de manera conjunta libertad y "Mal", y cuyo límite externo se encuentra marcado por una mirada circunscrita a un comportamiento preestablecido.² Es en esta misma territorialidad donde, siguiendo la lógica de Bataille, se produce la "fascinación" (que en función

del relato de Lamborghini nos remite a categorías como "goce" y "placer"), aunque se trate de una fascinación incapaz de tornarse satisfacción plena, una fascinación que es puramente destructiva.³ En este sentido, tanto el "goce" como el "placer" funcionan como elementos de intersección y contraste, ya que establecen una confrontación entre el "terror" de "Estropeado!" y el regocijo que este terror provoca en los niños:

...oh por ese color blanco de terror en las caras odiadas, en las fachas obreras más odiadas, por verlo aparecer sin desaparición nosotros hubiéramos donado nuestros palacios multicolores, la atmósfera que nos envolvía de dorado color. (64)

Este goce y placer, que se consuman en el instante mismo en que la violencia se manifiesta, funciona como un tropo recurrente, enfatizando la circularidad intrínseca, recíproca y necesaria de su conformación: "Nuestro delirio iba en aumento. La cara de Gustavo aparecía contraída por un espasmo de agónico placer."(64) Y, casi de manera inmediata: "Yo me aferraba a mis testículos por miedo a mi propio placer, temeroso de mi propio ululante, agónico placer."(65) Hay una creciente erotización de la violencia que abarca y absorbe a los tres niños:

Porque Gustavo parecía, al sol, exhibir una espada espejeante con destellos que también a nosotros venían a herirnos en los ojos y en los órganos del goce. Porque el goce ya estaba decretado ahí, por decreto, en ese pantaloncito sostenido por un solo tirador de trapo gris, mugriento y desflechado. (65)

El goce, como la violencia, forma parte de una repre-



sentación cíclica ya determinada en la sangre, en la especie, en la continuidad misma de la “clase explotada”:

Con el correr de los años el niño proletario se convierte en hombre proletario y vale menos que una cosa. Contrae sífilis y, enseguida que la contrae, siente el irresistible impulso de casarse para perpetuar la enfermedad a través de las generaciones. (64)

Y en la transmisión genérica se establece un mecanismo cerrado que no ofrece ningún intersticio factible de asimilar una salida o romper su irreductible continuo: “De esa manera se cierra el círculo, exasperadamente se completa.” (64) Su contrapunto, no obstante, también adquiere significación: “La execración de los obreros también nosotros la llevamos en la sangre.” (64) La reproducción perpetua de la especie proletaria alcanza un rasgo inconfundible cuando “Estropeado!”, en su carácter simbólico de minoría (uno) se convierte en la víctima de un colectivo (tres) que a su vez representa una clase específica. Es más que evidente la construcción binomia proletario-burgués que, desde el título, constituye el territorio de enfrentamiento y contraste, aunque Lamborghini logra desmontar los elementos constitutivos de una estructura fácilmente reconocible y resemantizarlos: el odio del burgués que se traduce en límite y exceso inaugura un espacio donde se ejercita la violencia y cuyos bordes delimitan la transgresión dada por el goce y el placer del “Mal”, aunque justamente esta apelación (lujuriosa) no encuentre otra vía de desenlace que la misma destrucción:

Esteban le enterró el falo, recóndito, fecal, y yo le horadé un pie con un punzón a través de la suela de soga de alpargata. Pero no me contentaba tristemente con eso. Le corté uno a uno los dedos mugrientos de los pies, malolientes de los pies, que ya de nada irían a servirle. (66)

Goce e insatisfacción perpetua, ya que su origen se remonta a su necesidad y legitimación de existencia; penetración que justifica su violencia desde la misma condición de posibilidad de clase. Entonces el orgasmo de Gustavo (mientras “Estropeado! se ahogaba en el barro” [66]) equivale a la “inocencia del justiciero placer” (66). Y si la “venganza llama al goce y el goce a la venganza” (67), más vale reestablecer los límites que permiten repetir infinitamente el ciclo de violencia al que el niño proletario se encuentra “condenado” (67).

De este modo, el territorio de la niñez, en tanto espacio ilimitado donde se ejerce la violencia arraigada en la fascinación y el goce sexual, conforma una territorialidad donde la repetición y la circularidad se tornan permanentes, clausurando la posibilidad de futuro, e instalando el devenir dentro de un presente continuo: “la muerte de un niño proletario es un hecho perfectamente lógico y natural” (68). La violencia se cierra entonces como un círculo perfecto. Se establece una jerarquía

vertical a partir de la cual el narrador puede contemplar la circularidad horizontal desde lo alto, inscribiéndolo a través de la disposición espacial en la verticalidad erecta de la torre: “Desde la torre erigida como si yo alguna vez pudiera estar erecto” (68). Espacio desde el cual proyecta a su vez la erección violenta de la penetración y la tradición paternalista del macho y hombría latina, la misma que al ejecutar la violencia es representada por un cuerpo —aunque púber— activo y masculinizado en contraposición al objeto de la violencia que se transforma en un cuerpo feminizado, inerte, infantil. El abajo aparece subyugado, disminuido, frente a la fuerza y poder que detenta el espacio articulado desde lo alto, y evidenciado a través de la fuerza física de “la mano fuerte militari de Gustavo” (66). Se trata de un proceso significativo que opera desde la etapa misma de *Sebregondi retrocede* y que se remonta a 1973, el cual, como señala César Aira, “tenía el mismo emblema que la de *El fiord*: un dedo señalando hacia arriba, entre fálico y tipográfico” (7).

En el territorio de la violencia, la voz del “Mal” desnuda, poco a poco, el cuerpo animalizado del niño proletario hasta fragmentarlo, descomponerlo, horadarlo y transformarlo en un “despojo”. El residuo de la sociedad, la sobra o el deshecho como condición de literatura. La violencia es asimétrica; la desigualdad distingue entre los deshechos “de arriba” y los “de abajo”, transformándose los primeros en una categoría estética a través de una inflexión celebratoria; residuos, deshechos que intervienen en el ritual de la violencia y que brotan como elementos constituyentes de la propia fascinación, adquieren rasgos poéticos y el valor positivo de quienes lo ostentan:

A Esteban se le contrajo el estómago a raíz de la ansiedad y luego de la arcada desalojó algo del estómago, algo que cayó a mis pies. Era un espléndido conjunto de objetos brillantes, ricamente ornamentados, espejeantes al sol. Me agaché, lo incorporé a mi estómago, y Esteban entendió mi hermanación. Se arrojó a mis brazos y yo me bajé los pantalones. Por el ano desocupé. Desalojó una masa luminosa que enneguecía con el sol. Esteban la comió y a sus brazos hermanados me arrojé. (66)

Las partes del cuerpo —las excreciones— alimentan el cuerpo de los propios niños, formando un mismo organismo homogéneo que implica a su vez a una clase determinada. En este sentido, la violencia de “El niño proletario” no se ciñe a la categoría de “sacrificio” elaborada por René Girard en su conocido libro *Violence et la sacré* (1972), en cuanto no aparece aquí una sociedad que busca, a través de la violencia ejercida sobre la “víctima”, llevar a cabo una expiación. Tampoco es posible, siguiendo a Girard, leer en la muerte del niño un sacrificio capaz de generar una “crisis” que resulte en la desintegración de la sociedad.⁴ Por el contrario, esta sociedad se alimenta y retroalimenta de su muerte. Su ▶



destrucción garantiza la existencia de la clase burguesa. Su circularidad no tiene fin ni principio.

En todo caso, se trata de una violencia que funciona más como base del orden social mismo, su sustrato, y generadora de su condición existente, que de una violencia fundadora, según la definición de Walter Benjamin en “Para una crítica de la violencia”.⁵ Porque si el sacrificio puede operar como conjuro o protección de la sociedad contra una violencia externa, aquí, y nuevamente en términos de Benjamin, se ejecuta una violencia no legal pero sí legítima: la violencia de la explotación, pero también la violencia del poder que se ejerce de arriba hacia abajo, igual que la de los niños burgueses cuya *fuera militari* detentan. Como sugiere Belvedere, “se dice de Stroppani que pasa hambre como los niños pobres, y que su culo sangra como cualquier culo violado; pero no menos cierto es que sobre su cuerpo se escribe la historia de las luchas sociales en nuestro país, y que su narración es —además de testimonio e interpretación política— *literatura*. Tal vez algo más, *pero no menos*, que eso”.⁶

También Aira, en su introducción a las *Novelas y cuentos* de Lamborghini, sostiene que la “Argentina lamborghiniana es el país de la representación”, el “peronismo fue la emergencia histórica de la representación” y la “Argentina peronista es la literatura” (12). En este sentido, el texto, que fue publicado en 1973, augura —por medio de la representación del cuerpo fragmentado— los cuerpos mutilados por la misma dictadura militar. “El niño proletario” plantea así la problematización del cuerpo atravesado, horadado y torturado que tres años después (sino antes) será apropiado por el poder dominante como forma de ejercer una violencia legitimada por el Estado.⁷ Cuerpos que, como el de “Estropeado!”, serán arrojados al barro, a la zanja, a aquella zona intersticial que no tiene frontera y que suelen llamar, en muchos casos, “tierra de nadie” o, en jerga policial, “zona liberada”.

“El niño proletario” conforma un texto sobre la escritura de la violencia, aunque principalmente sobre la violencia en el cuerpo colectivo y homogéneo de una clase social, y cuyo precedente nos remite invariablemente a la *mano militari* de Gustavo: el poder militar que encarna la burguesía y persigue, tortura al “oprimido”. La representación de la violencia se teje alrededor de un recorrido que va de arriba hacia abajo, legitimada, y, según Benjamin, como violencia de Estado; esto es, como una forma de alcanzar determinados fines conforme a su ideología.

Por otra parte, el relato de Lamborghini se articula como apelación, parodización e inversión tanto de los tópicos propios de una literatura que le precedía como respecto de aquellos que le correspondían generacionalmente. Por un lado, el texto remite a la tradición que encuentra en Florencio Sánchez uno de sus paradigmas: en “Canillita” (sainete estrenado en 1903), se lee una

“apuesta generosa en favor del trabajo, la familia, la generación siguiente, reafirmando los valores burgueses de ese proletariado de inmigrantes, que da sustento a la cultura hegemónica de esa primera década del siglo”⁸. Como señala Barona, esta representación cambia de signo diez años después, y en la década del 20 el grupo Boedo retoma “la preocupación por los niños proletarios”. No obstante, ya no se recurre a la ideología del inmigrante: el trabajo honrado “ha dejado de ser la salvación”; ahora el acento gira en torno a “la crueldad de la explotación burguesa” (106). Aunque es con *Larvas* (1932), de Elías Castelnuovo, donde el autor se conforma en el “exponente mas acabado de esta ceremonia estética del ‘Populismo fúnebre’” que articula “la representación de la víctima y el afán redentor, desde la perspectiva conjunta del cristianismo y del anarquismo”. Aquí, los niños del reformatorio son los niños “larvas”, cuya “simiente se ha concebido en la cuna corruptora de la miseria que mecen las instituciones deformantes: familia carenciada, iglesia caritativa, hospital público, cárcel, depósito de menores”. Según Barona, *Larvas* no sólo constituye el “precursor incuestionable” de “El niño proletario”, sino que la descripción de este último incorpora “hasta la náusea todos los tópicos del estereotipo de la literatura de Boedo”, y los expone como Castelnuovo, “con la violencia y el gozo que se demora en la degradación.” No obstante, la narración “ha pasado de la boca del maestro que se implica hasta el contagio a un sujeto sin subjetividad, puro sujeto de clase, libre de falsa conciencia.”⁹

También Belvedere refiere al gesto de parodia de Lamborghini respecto a la literatura de Boedo y al realismo socialista: “se parodia el realismo obrerista y el humanismo incruento —pero la parodia también deja de serlo y comienza a rodar su propia historia, produciendo un mundo atroz y perverso que no deja de ser a la vez fresco y bello”.¹⁰

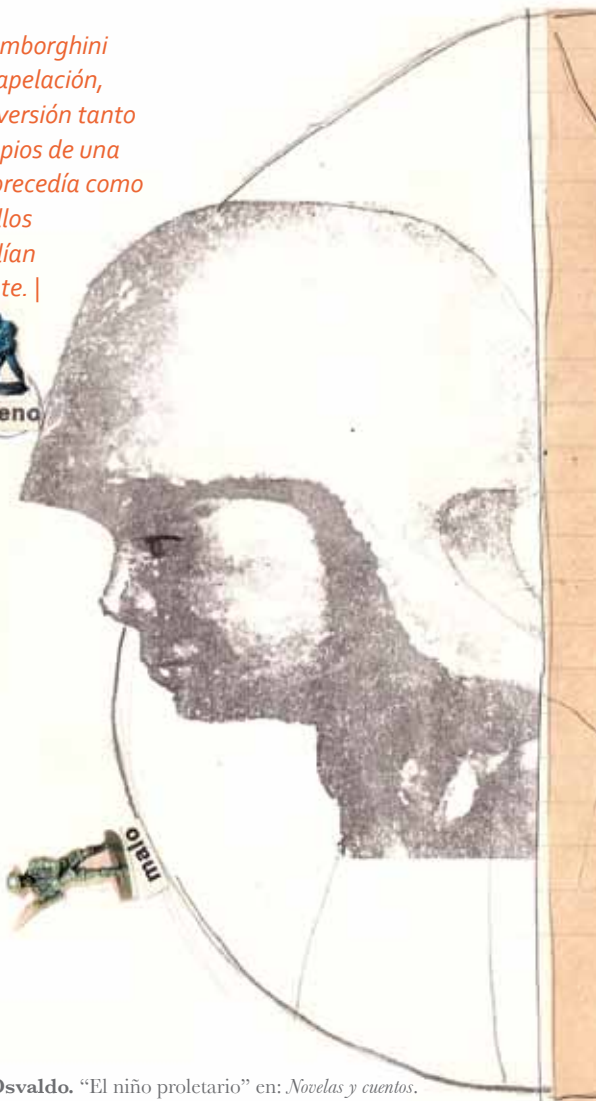
Otras referencias van más allá de los antecedentes directos. Barona cita a Roberto Arlt y la poesía gongoriana, entre otros, o al mismo Darío, quien conforma un imaginario textual y que, en tanto procedimiento narrativo, diagrama una doble inflexión donde confronta al Modernismo con las vanguardias. Darío es el “Yo soy aquel que ayer nomás decía y eso es lo que digo” que Lamborghini incrusta en el texto sin citar, el “azul” del sol y la “torre fría y de vidrio”. Su relato por lo tanto se vincula a una problemática más amplia, como el espacio que ocupa el escritor dentro de una genealogía literaria y el lugar que ocupa la literatura dentro de la historia misma.

Continuidad y ruptura, ya que esta última reaparece dentro del orden de la representación sintáctica, donde el texto fragmentado no sólo incorpora elementos propios de la oralidad (“el retrato con un collar de perlas en el cuello, eh” [67]) sino que hay una alteración de la

puntuación (“Estropeado! nos miraba inquiriendo con la cara blanca de terror / oh por ese color blanco de terror en las caras odiadas, en las fachas obreras más odiadas...” [64]), una anulación de la lengua del otro —un bilingüismo donde el otro no habla, carece de voz— y, principalmente, la representación corporal de la mutilación física hasta sus últimas consecuencias. El cuerpo, llevado al límite mismo de la desintegración (“Le abrí un canal de doble labio en la pierna izquierda hasta que el hueso desprezable y atorrante quedó al desnudo. Era un hueso blanco como todos los demás, pero sus huesos no eran huesos semejantes. Le rebané la mano y vi otro hueso, crispados los nódulos-falanges aferrados, clavados en el barro, mientras Esteban agonizaba a punto de gozar” [66]), se torna inconsistencia, despojos, un bulto del cual lo único que se conserva de forma entera es, paradójicamente, la lengua (“quedó colgante de la boca como en todo caso de estrangulación” [69]). Bastión de una violencia que se ejecuta contra un objeto que no ofrece resistencia. La palabra, que en *El matadero* (1838) de Esteban Echeverría condensaba la terminología culta y abstracta del letrado, acá permanece, al igual que en los otros niveles de representación, en el espacio intermedio (tampoco representa el lenguaje de los de “abajo”), suspendido como en otra espera (la que acosa al narrador, el “también vendrá por mí”, como señala Barona) y que puede homologarse al espacio ocupado por el texto en sí al volverse inclasificable, parodia de la parodia, y parodia de sí mismo.

No es entonces la complejidad narrativa (que otros relatos comparten siendo asimismo categorizados y asimilados con mayor facilidad) lo que distingue este texto de muchos otros. La escritura de Lamborghini se nutre de una enorme cantidad de fuentes que, sin mencionarlas —o sólo tangencialmente— construyen un entramado particular, donde además de reflexionar acerca de los procesos mismos de escritura, se poetizan los mismos procedimientos de significación. Su universo es tan original, como las voces que resuenan en los intersticios de las frases dichas y, muchas veces, implícitas. Tiene razón Belvedere cuando entonces, indignado, exclama: “Es verdad que Stroppani se parece a los niños proletarios de los barrios obreros de nuestra Argentina (cada vez menos proletaria y más lumpenal). Pero es —complejidad mediante— también otras cosas. ‘El cuerpo es un mapa’ —y quien no vea en el falo de sus violadores y en el filo que surca su piel *nada* más que una violación seguida de muerte, no ha entendido. O peor aún: ha entendido demasiado donde no había mucho que interpretar! Uno podría decirle: ‘Vas a obligarme a dejar la letra por la navaja. Te voy a cortar. Vas a obligarme’” (55-56, subrayado en el original). ■

|...el relato de Lamborghini se articula como apelación, parodización e inversión tanto de los tópicos propios de una literatura que le precedía como respecto de aquellos que le correspondían generacionalmente. |



- 1 **Lamborghini, Osvaldo.** “El niño proletario” en: *Novelas y cuentos*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988. Introducción a cargo de César Aira. Todas las citas referidas al texto pertenecen a la presente edición.
- 2 **Bataille, Georges.** *Literature and Evil*. London, Calder & Boyars, 1973, pág.41.
- 3 *Ibid.* No trabajo aquí la relación sado-masoquista entre los personajes, que nos remitiría directamente a Sade y a Deleuze (*Sacher-Masoch*), porque implicaría focalizar en otros aspectos que no mantienen una relación directa con el objeto de este ensayo y lo extenderían demasiado.
- 4 Cf. **Girard, René.** *Violence and the Sacred*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1979.
- 5 Cf. **Benjamin, Walter.** *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus, 1999. La primera edición del ensayo es de 1921.
- 6 **Belvedere, Carlos.** *Los Lamborghini. Ni “atípicos” ni “excéntricos”*. Buenos Aires, Colihue-Puñaladas, 2000, pág.56, subrayado en el original.
- 7 Este relato podría inscribirse en la misma serie de los textos sobre la violencia y poder en la Argentina del pre golpe, como la obra teatral de Eduardo Pavlovsky, *El Señor Galíndez* (1973), donde el problema de la tortura es trabajado abiertamente y la cual, un año después de su estreno, recibió un atentado terrorista por la que debió ser bajada de cartel de inmediato.
- 8 **Barona, Amelia.** “‘El niño proletario’ hace explotar las ‘larvas’” en: **Zubieta, Ana María** (ed.). *Letrados iletrados*. Buenos Aires, Eudeba, 1999, pág.106. Todas las citas pertenecen a esta edición.
- 9 *Ibid.*, pág.111.
- 10 **Belvedere, C.** Ob.cit., pág.57.