

Trinity University

Digital Commons @ Trinity

Modern Languages and Literatures Faculty
Research

Modern Languages and Literatures Department

2022

"Mi estilo lo confirma letra por letra": La literatura criminal en "El Niño Proletario" de Osvaldo Lamborghini

Ana María Mutis

Trinity University, amutis@trinity.edu

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.trinity.edu/mlf_faculty



Part of the [Modern Languages Commons](#)

Repository Citation

Mutis, A. M. (2022). "Mi estilo lo confirma letra por letra": La literatura criminal en "El Niño Proletario" de Osvaldo Lamborghini. *Latin American Literary Review*, 49(98), 48-55. <http://doi.org/10.26824/lalr.299>

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures Department at Digital Commons @ Trinity. It has been accepted for inclusion in Modern Languages and Literatures Faculty Research by an authorized administrator of Digital Commons @ Trinity. For more information, please contact jcostanz@trinity.edu.

“Mi estilo lo confirma letra por letra”: la literatura criminal en “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini.

Ana María Mutis
Trinity University

ABSTRACT: El presente ensayo examina el discurso del narrador en el cuento “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini como una reflexión ideológica sobre la complicidad entre literatura y violencia. Mediante la inspección del estilo lingüístico del narrador asesino, este trabajo propone que el cuento de Lamborghini presenta la escritura como una forma de expresión vinculada a la violencia y acusa a la tradición literaria hispanoamericana, específicamente al naturalismo y al modernismo, de participar en la violencia social que el relato denuncia. De esta manera, el sustrato ideológico del cuento de Lamborghini va más allá del desmonte de la tradicional dicotomía civilización-barbarie, al presentar un comentario acerca del rol de la literatura y el letrado en la violencia social. Con ello, “El niño proletario” se inscribe dentro de una tradición de ‘grafofobia’ en la narrativa latinoamericana moderna que, como explica Aníbal González, ve con recelo el poder de la palabra escrita y de la cultura letrada.

KEYWORDS: Osvaldo Lamborghini, “El niño proletario”, violencia, literatura, grafofobia, letrado

Recientemente ha aumentado el número de estudios alrededor de la obra de Osvaldo Lamborghini (1940-1985), hecho notable si se tiene en cuenta que siempre se le ha considerado un “escritor maldito” y, por consiguiente, marginal.¹ Aunque según César Aira Lamborghini no era el escritor aislado que su reputación proclamaba —afirmación que refuta Elsa Drucaroff apoyada en testimonios de allegados al escritor—, muchos de sus textos fueron póstumamente publicados y otros circularon casi clandestinamente antes de poder publicarse. La circulación restringida de su obra, además de “la atipicidad en tanto sujeto social” de Lamborghini (Drucaroff 145), corroboran su imagen de escritor marginal. Fuera del debate en torno a la marginalidad literaria de Lamborghini, la crítica coincide en reconocer la impenetrabilidad de su obra. Su hermetismo literario proviene, en gran medida, de la mezcla de ficción con teoría principalmente psicoanalítica. Lamborghini incorporó en su ficción el pensamiento de Freud y Lacan, así como sus lecturas de Marx y Nietzsche. Pero también procede de la incorporación en su obra de lo indecible, de la violencia más brutal, de la trasgresión verbal y narrativa. La estética literaria de Lamborghini, influida por la obra de Sade, Bataille y Artaud, puede calificarse de extrema en tanto que cultiva, sin el menor recato, la literatura como escándalo. La suya es una literatura de exceso y por ello acierta Adriana Astutti al afirmar que la obra de Lamborghini “siempre al borde de lo que se puede ‘contar’, sigue pareciendo, respecto de la literatura argentina, una referencia evidente y a la vez un secreto” (16).

Después de *El fiord* (1969), “El niño proletario” es la obra de Lamborghini que más atención ha recibido por parte de la crítica. Escrito en 1973, “El niño proletario” relata la violación, tortura y

muerte de un niño proveniente de un hogar obrero a manos de tres niños burgueses. El cuento es narrado en primera persona por uno de los asesinos, quien, retrospectivamente desde su edad adulta, describe la violencia extrema de este episodio. Buena parte de los estudios dedicados a este escrito lo han insertado dentro de la genealogía literaria iniciada con “La refalosa” (1843) de Hilario Ascasubi y continuada por *El matadero* (1871) de Esteban Echeverría y “La fiesta del monstruo” (1955) de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Los motivos saltan a la vista: “El niño proletario” retoma la temática de la violencia de un grupo contra un individuo —presente en todas estas obras— y pone en boca del protagonista violento su narración, como sucede en el poema de Ascasubi y en el relato del binomio Borges-Bioy. Adicionalmente, como las obras anteriores, el cuento de Lamborghini promueve un mensaje ideológico, esta vez fundamentado en la violenta oposición entre burguesía y proletariado.²

La diferencia principal entre éste y los textos precursores es lo que Susana Rosano llama “la inversión del rol habitual del criminal” (19) con su consecuente “inversión de la estigmatización ideológica” (Fernández Della Barca 414). Como notan Rosano y Fernández Della Barca, Lamborghini invierte los papeles tradicionales de víctima y victimario al poner en el rol del asesino a los niños burgueses, despojando al burgués de la superioridad moral dada en los textos anteriores. Esta inversión del papel del violento forma parte del diálogo que la obra establece con la tradición literaria que invita al desmonte de la dicotomía civilización-barbarie, promovida por Domingo Faustino Sarmiento en su libro *Facundo* (1845), sobre la cual fueron construidos los escritos precursores. En esta dicotomía

fundacional la civilización refiere a la alta cultura, la ciudad, el progreso, la burguesía y el influjo extranjero, mientras que la barbarie está asociada al campo, a lo indígena y al gaucho. Tanto *El matadero* como "La refalosa" y "La fiesta del monstruo" están montados sobre la oposición civilización-barbarie al presentar la violencia brutal de la masa inculta, reafirmada en los dos últimos textos en una narración que adopta la perspectiva del victimario y reproduce el habla popular de los asesinos. Al contrario, en "El niño proletario" la voz que narra no es la del bárbaro inculto sino la del bárbaro letrado, hecho manifiesto en el excesivo énfasis que da la narración al discurso como palabra escrita. Por ello, un primer contenido ideológico de este relato proviene de la réplica contra la validez de la dicotomía civilización-barbarie.

A pesar de la atención prestada a este hecho por parte de la crítica, pocos estudios han examinado el rigor gramatical, la riqueza léxica y los códigos intertextuales presentes en el discurso del narrador que reafirman su calidad de objeto literario y que asimilan al narrador violento con la figura del escritor culto. A partir de un análisis de este tipo el presente ensayo propone que en el maridaje que el cuento establece entre literatura y violencia puede leerse un contenido ideológico más complejo, que compromete a la literatura en la violencia narrada. Mediante la inspección del estilo lingüístico del narrador asesino procuraré demostrar que el cuento de Lamborghini, además de presentar la escritura como una forma de expresión vinculada a la violencia, acusa a la tradición literaria hispanoamericana, específicamente al naturalismo y al modernismo, de participar en la violencia social que el relato denuncia. De ahí que se pueda afirmar que el mensaje ideológico más contundente del texto es el de acusar a la cultura letrada de auspiciar los abusos que la burguesía cometiera contra el pueblo al igualar la mano que mata con la mano que empuña la pluma dentro de unos parámetros estéticos precisos.

La violencia de la letra y "El niño proletario"

La idea del escritor violento como materia novelable puede verse como una manifestación de la grafofobia que Aníbal González ha identificado en las letras hispanoamericanas y que define como "an attitude towards the written word that mixes respect, caution, and dread with revulsion and contempt" (3). Dice González que el desprecio hacia la palabra escrita en las Américas se remite a la opresión que desde la conquista ha ejercido el poder de la letra.³ La violencia con la que los indígenas fueron obligados a adoptar la lengua y la escritura alfabética de sus invasores, seguida del intenso control que se impuso en las colonias por medio de la escritura y la ley, alimentaron la noción de la escritura vinculada a la violencia (6). Esta visión negativa de la escritura y de su albeacea, el letrado, se explica en su papel opresivo que, como examina Ángel Rama en *La ciudad letrada*, fue central en la formación de las sociedades Latinoamericanas. Al igualar la figura del escritor a la del criminal,

el texto de Lamborghini lleva al exceso una nueva encarnación del letrado violento y se constituye en un ejemplo de grafofobia. En este sentido la escritura del narrador deviene una puerta de entrada hacia la violencia del texto e invita a una exploración cualitativa y estilística de la voz narrativa, que examine las maneras en que el estilo literario del narrador rubrica la violencia que comete.

"El niño proletario" comienza con la exposición que el narrador letrado hace de la clase proletaria. En su descripción de este grupo social, el narrador reduce a sus miembros a estereotipos como el de que todos los hombres son borrachos y sifilíticos. Tanto el contenido como el estilo de esta parte del relato están marcados por una influencia naturalista, manifiesta en su concepción determinista de la sociedad y en su adopción de un tono científico. De repente, el narrador como sujeto enunciante irrumpe en la narración para decir: "Me congratulo por eso de no ser obrero, de no haber nacido en un hogar proletario" (56). Esta afirmación aparece como una intromisión súbita e inesperada pero no altera la continuación de su tratado pues, acto seguido, retoma su argumento acerca de la realidad del hogar proletario.

Algunas líneas más adelante esta exposición es interrumpida nuevamente por el narrador para presentar el personaje principal de su historia: "En mi escuela teníamos a uno, a un niño proletario" (56). El narrador abandona la forma singular de la primera persona y asume su forma plural para narrar la historia de Stropani, su compañerito proletario, quien por ser el único niño pobre en su escuela era atormentado por niños y maestros. Pero una vez más, súbitamente, el narrador salta a su explicación científica sobre el niño proletario —no Stropani sino todos los niños provenientes de un hogar obrero— y da cierre a su argumento social diciendo que eventualmente dicho niño engendrará a otros niños proletarios que perpetuarán el círculo vicioso descrito.

En un párrafo aparte y dejando un espacio que avisa el salto que va a dar la narración hacia el pasado, el narrador describe el encuentro entre él y sus dos amigos (Esteban y Gustavo) con Stropani, encuentro que termina con la tortura, violación y asesinato de este último. La descripción detallada del martirio y muerte del niño está acompañada por la descripción del placer erótico que sienten los niños burgueses con el tormento y vejación del inocente: "Nuestro delirio iba en aumento. La cara de Gustavo aparecía contraída por un espasmo agónico de placer" (58). La narración de la brutalidad de los niños es cada vez más escalofriante hasta que en un momento el horror se interrumpe repentinamente con una nueva reflexión del narrador: "A otra cosa. La verdad nunca una muerte logró afectarme" (68). A partir de esta frase el narrador se extiende en una explicación sobre su desdén hacia la muerte que constata su distanciamiento afectivo frente al crimen cometido y trae la narración de nuevo al presente. En este momento el narrador aclara quién es él y desde dónde escribe. Luego de identificarse como escritor, el narrador retoma la narración de su relato que, con una frialdad espeluznante, termina con la muerte del niño proletario y con el colgamiento de su cadáver por parte de los tres chicos burgueses.

La descripción detallada que acabo de ofrecer sirve para elucidar tanto la trama del relato como su estructura. A primera vista llama la atención que en "El niño proletario" puede entreverse un diálogo interior entre el "yo" de antes y el "yo" de ahora, mediante el cual el criminal reflexiona sobre su crimen y aporta el sustento ideológico que lo justifica. La violencia aquí se presenta, a pesar de haber sido cometida durante la niñez, como un acto deliberado y, en palabras del narrador, "lógico" (62). Pero también, dado que el narrador oscila entre la forma singular y plural de la primera persona, puede decirse que el diálogo ocurre entre el "nosotros" de antes y el "nosotros" de ahora, siendo el primer grupo el conformado por los tres burguesitos y el segundo por la totalidad de la sociedad burguesa. Esta vacilación habilita el sustrato ideológico de "El niño proletario" pues el "nosotros" plantea la caracterización de los protagonistas como entes colectivos, parte fundamental del mensaje político. A través de este recurso, el episodio particular pretende constituirse en un suceso universal.

Sumado a este diálogo entre voces narrativas, una lectura detenida deja ver que el texto está construido como una conversación entre tres discursos: el que narra el episodio (situado en el pasado), el que provee el sustento ideológico para justificarlo (escrito en el presente) y el que describe al narrador y sus reflexiones sobre la materia en cuestión. El segundo de estos discursos cumple una función ideológica al ofrecer, con un lenguaje didáctico, un comentario informativo acerca del fundamento teórico que validaría el asesinato del niño proletario. Al estipular su ideología el narrador reafirma su condición de letrado en tanto que constata la relación intelectual que mantiene con los hechos ocurridos.⁴ Pero más pertinente a este estudio es el hecho de que la presencia de este tratado ideológico reafirma la textura escrita del relato, demostrada también en su uso de un lenguaje sofisticado, a veces literario, a veces científico y en muchas ocasiones poético.

La escritura de la violencia y la violencia de la escritura

El lenguaje poético domina buena parte del escrito, particularmente en lo concerniente a la descripción del crimen y a las reflexiones del narrador sobre éste. Sin indagar por ahora sobre las filiaciones artísticas de este lenguaje poético, que serán discutidas más adelante, es importante reconocer su presencia pues es uno de los rasgos de la narración que afianzan su calidad textual, opuesta a la textura oral que caracteriza los antecedentes literarios anteriormente mencionados. El vocabulario elevado y ornamentado, la abundancia de metáforas, la musicalidad de algunas líneas y la repetición rítmica de ciertas frases comprueban que la palabra aquí es una palabra escrita, y su autor es un intelectual con pleno dominio de la misma.

En marcado contraste, la repetición de algunas oraciones como "Era un espacio en blanco" (61) o "Porque la venganza llama al goce y el goce a la venganza" (60) y la irrupción de infracciones

sintácticas como "Chapoteaba de bruceas ahí, con la cara manchada de barro, y." (58) podrían verse como manifestaciones de lo que Julio Prieto denomina "escritura errante" o el acto de "devenir iletrado". Sin embargo, el gesto de "escribir mal" en este cuento no conlleva "un proyecto de desterritorialización de lo literario; un devenir 'plebeyo' y subalterno de la tradición culta" (Prieto 26) pues no acoge elementos del habla o la cultura popular. La violencia sintáctica hacia el texto denota, más bien, un trastorno mental en el narrador que queda plasmado en su escritura. También contribuye a esta interpretación que la manera en que dialogan los tres discursos presentes en la narración es un tanto inconexa, marcada más por un contrapunteo entre los diversos estilos que por un foco común. El ir y venir entre el pasado y el presente, así como el alternar entre la materia científica, la anécdota y los pensamientos del narrador, resulta en una narración errática que refleja simultáneamente el espíritu atribulado del narrador y la dificultad del acto mismo de escritura.

Lo cierto es que todos estos atributos del discurso del narrador, además de sugerir su complejidad psicológica, sacan a relucir su proceso de escritura y con ello, el carácter metaficticio del texto. Explica Patricia Waugh que la metafiction es aquella ficción que de manera autoconsciente llama la atención hacia su condición de artefacto con el propósito de cuestionar la relación entre ficción y realidad (2). "El niño proletario" hace evidente, por una parte, la presencia de un escritor que genera el texto y, por otra, el empeño casi obsesivo con que este escritor elabora su producto literario. De este modo el entramado de los tres discursos mencionados deviene el artefacto del que habla Waugh y explicita el hecho de que además de ser un texto sobre violencia, "El niño proletario" es un texto sobre la *escritura* de la violencia.

Teniendo esto en cuenta es posible pensar que el contenido ideológico del relato no se limita, como dice Hernán Ronsino, a imponer una visión de la nación en la que se muestra "la lucha de clases en su estado más exasperante", sino a presentar el papel de la letra y de la literatura en esta lucha de clases. Por eso concuerdo con el acercamiento de Rosano, quien argumenta que el relato lleva al límite las exclusiones que históricamente la cultura y la política han realizado de los "otros" al mostrar la imposibilidad de representación del proletariado, encarnado en este niño que muere violado y torturado, mudo y ciego.⁵ Sin indagar acerca del lugar que ocupa la metafiction en este relato ni profundizar en las posibilidades que abre la utilización de discursos literarios en este relato, Rosano identifica como tema central del texto el poder que da el uso de la palabra escrita y cómo ésta es la base de la relación que establece "El niño proletario" con las obras anteriores: "Como en Echeverría, como en Cambaceres, el poder de la letra, de la palabra escrita, de la cultura, traza un territorio de exclusión sobre el cuerpo de aquellos que están alejados de la posibilidad de narrar su propia historia" (20).

Así, el diálogo que entabla "El niño proletario" con la tradición literaria parte de la literatura misma, poniendo en la pluma del

escritor la voz del mal que en los textos precursores estaba en boca del "otro".⁶ La inversión implica más que una transformación del criminal de bárbaro a letrado; implica también una transformación de voz a letra con la que se elabora una réplica contra las prácticas discursivas utilizadas por la literatura para representar al sujeto popular. De manera que dentro de la serie iniciada con "La refalosa", "El niño proletario" no solamente ocupa el lugar de cierre sino que además figura como la obra que contesta a las anteriores, que las parodia y las cuestiona. Para identificar la manera en que se expresa esta réplica se hace necesario desmontar los lenguajes que la componen mediante el escrutinio del estilo literario del narrador criminal. Así lo propone el mismo narrador cuando, en una interrupción introspectiva que trae la narración al tiempo presente, dice: "La exasperación no me abandonó nunca y mi estilo lo confirma letra por letra" (62). Esta afirmación figura como una invitación al lector a descifrar las corrientes literarias con las que el texto dialoga mediante el análisis detenido de su estilo. Identificar el estilo literario del narrador equivale entonces a desenmascarar al violento y poder así acusar la alianza entre las letras y la opresión social.

Los estilos literarios del criminal letrado: naturalismo y modernismo

Una de las corrientes literarias a las que se adscribe la escritura del narrador es el naturalismo. Nancy Fernández Della Barca identifica la presencia de un intertexto naturalista en "El niño proletario" desde el inicio del cuento cuando el narrador afirma: "La execración de los obreros también nosotros la llevamos en la sangre" (64). Como explica Fernández, al explicar el fracaso de la clase social obrera en la herencia y el odio de los burgueses hacia el proletariado en la sangre se está parodiando el lenguaje científico del positivismo (414). Al final, el narrador retoma el tono científico para describir la imagen que da cierre al relato: "La lengua quedó colgante de la boca como en todo caso de estrangulación" (62). La presencia de alusiones médicas y científicas, el tono clínico con que se describen algunos actos violentos y la idea de la herencia y de la sangre como explicaciones para la pobreza y la violencia imprimen en el discurso del narrador un sello positivista incuestionable que vincula el texto con la tradición naturalista.

Si bien Fernández acierta en identificar la parodia de los textos naturalistas en "El niño proletario", no indaga a profundidad sobre el contenido ideológico que yace detrás de esta operación más allá de que con ella se ejecuta una "violencia hacia los textos a la vez que hacia el cuerpo del niño" (Fiesta 40). En cambio, Natalia Brizuela, quien en su tesis doctoral no comenta este texto pero sí otras obras de Lamborghini como *Las hijas de Hegel* y *El ford*, reconoce que mediante la apropiación de la voz de la generación del 80 (y de la gauchesca) Lamborghini intenta demostrar el fraude detrás de estas literaturas. Coincido con Brizuela en que la denuncia de

esta literatura fundadora no puede ser más clara: hay un mensaje implícito de que sobre ella se apoya la violencia social contra la clase proletaria.

El otro movimiento literario que marca el discurso del narrador y que no ha recibido la atención de la crítica es el modernismo. A primera vista la presencia de la estética modernista en el discurso del narrador se demuestra en su lenguaje ornamentado y en la abundancia de joyas y objetos preciosos en las descripciones: los "palacios multicolores" en que habitan los tres burguesitos están rodeados de una atmósfera de "dorado color" (57), Esteban vomita "un espléndido conjunto de objetos brillantes ricamente ornamentados, espejeantes al sol", que luego de ser consumidos por el narrador, son defecados en "una masa luminosa que enceguecía con el sol" (59) y al final, el pequeño Stroppani es ahorcado bajo la luz de una luna "joyesca" (62). Estos son tan sólo algunos ejemplos de las imágenes ostentosas y rutilantes que impregnan el discurso del narrador y que acompañan el vocabulario recargado que caracteriza su narración del ataque a Stroppani. La utilización de estas figuras es excesiva y en su exceso se parodia uno de los rasgos más reconocidos y menos apreciados del modernismo:

Much of what seems tedious in *modernista* poetry for the modern reader is its overloading of rarefied objects, its jewel-studded interior spaces, the amethyst shafts of light that make vision difficult. We find it hard to move around these ornately furnished rooms ... Just as they held a penchant for ornately decorated physical spaces, language itself had to be filled, decorated, and overburdened until it groaned under the excess of sensory paraphernalia. (Kirkpatrick 6-7)

El exceso ornamental y la atmósfera rutilante en "El niño proletario" parodia el modernismo al vincularse con la violencia narrada y al establecer una intersección entre los objetos preciosos y los excrementos. El texto juega con la mezcla de lo escatológico y los símbolos de opulencia para valorizar lo primero y degradar los segundos al mismo tiempo que establece una estética de lo erótico que recuerda a Sade, particularmente en *Les 120 journées de Sodome*. La descripción de la violación, tortura y asesinato del niño contrasta de manera grotesca con la descripción poetizada del ambiente, en el cual a los chicos asesinos los "iluminaban los últimos rayos en la rompiente tarde azul" (60). La poesía que satura el texto del narrador no lo hace sólo a nivel léxico y gramatical, sino que también invade la estructura de la prosa, que a momentos adopta un formato lírico a través de la repetición rítmica de frases del tipo: "Y el sol se ponía, el sol que se ponía, *ponía*" (60). La musicalidad de las descripciones, las metáforas resplandecientes y centelleantes, la recurrencia de colores luminosos y azulados, los sonidos ululantes de los gritos, todos estos rasgos del lenguaje embellecen y armonizan la atmósfera en que sucede el crimen aludiendo a aquella literatura que, más preocupada por la forma que por el

contenido, ha abandonado la realidad que debiera informarla. Esta es justamente la acusación que tradicionalmente se le ha hecho a la poesía modernista, aunque la crítica reciente haya demostrado que se trata de una interpretación errónea:

Perhaps because art and artifice became associated with artificiality and even insincerity (just the opposite of what the *modernistas* aspired to), succeeding generations of readers failed to see in these elaborate images and structures the complex critique of their life and times that *modernista* writers were making. They failed to understand that *modernistas* believed that the truth of poetry was revealed — not obscured by — ornamentation. (Jrade 116)

Del mismo parecer es Gerard Aching, quien argumenta que acusar a la poesía modernista de evasiva o escapista es caer en una lectura anacrónica de estas obras. Propone, en cambio, leer el compromiso de estos autores con la realidad en su deseo de adornarla desde la distancia poética (3). A pesar de las aclaraciones de Jrade y Aching, no se puede negar que tradicionalmente se ha entendido el modernismo como un movimiento en el que priman el embellecimiento artificial de las formas y la elegancia verbal por encima de los asuntos sociales, percepción cimentada parcialmente en los gestos aislacionistas de parte de estos poetas como fue el de refugiarse en su exclusivo "reino interior". Aching ofrece un análisis completo de este "reino interior" y explica que al elegir este lugar no-social desde el cual escribir (salones, monasterios, torres de cristal, celdas en castillos, etc.), el poeta le estaba ofreciendo a su círculo intelectual y a su público lector burgués un imaginario social basado en la exclusividad. Adicionalmente, les proveía a las clases privilegiadas un santuario idealizado en el que podía refugiarse de la realidad comercial e industrial que hacía parte de su nueva existencia transformada con la llegada de la modernidad (27-8).⁷

Sin embargo, insiste Aching, este refugio no es signo de escapismo, sino más bien forma parte del lenguaje que estos escritores utilizaron para comentar sobre su prestigio social y sobre Hispanoamérica a partir de los ideales estéticos que buscaban promover (42). Aun así, la imagen que proyectaron fue la del desarraigo y la indiferencia, hasta el punto de que algunos críticos y lectores interpretaran este escapismo como una conducta con visos patológicos:

From the perspective of the escapist detachment hypothesis, for example, the *modernistas* were considered aloof and deviant. According to some critics, these artists possessed addictive personalities, suffered depressions, social and economic embarrassments, bouts of jealousy and rage - all of which supposedly accentuated their already acute sensibilities. (Aching 146)

El narrador de Lamborghini se acoge a la imagen aquí descrita

reforzando su afiliación modernista. El "reino interior" figura en "El niño proletario" cuando, en medio de algunas divagaciones sobre la muerte, el narrador aclara desde dónde escribe: "Desde la torre fría y de vidrio. Desde donde he contemplado después el trabajo de los jornaleros tendiendo las vías del nuevo ferrocarril. Desde la torre erigida como si yo alguna vez pudiera estar erecto" (61). Convergen aquí dos motivos típicamente modernistas: el "reino interior" ya comentado, y el arribo de la modernidad con la llegada del nuevo ferrocarril. La mirada del narrador desde fuera y desde arriba recalca la distancia que se erige entre el escritor y la nueva realidad industrial y comercial, una distancia que también recalca la posición de privilegio del que mira y escribe frente al que trabaja tendiendo las vías del ferrocarril. En esta distancia se sustentan el elitismo y la discriminación que tiñen el discurso del narrador y, por extensión, la literatura que este narrador representa.

Pero quizá el signo más certero de la inscripción modernista en el discurso del narrador se encuentra en su apropiación del verso de Rubén Darío cuando dice: "Yo soy aquel que ayer nomás decía y eso es lo que digo" (61-2). Con una variación, Lamborghini falsifica el significado que Rubén Darío dio a este verso. El poema de Darío forma parte de su obra *Cantos de vida y esperanza*, libro que según Anderson Imbert marca el retorno del poeta a las preocupaciones sociales. El verso de Darío denota un examen de su vida y plantea una toma de conciencia sobre dos "yo": el que hoy es y el que ayer "decía". El poema parte de esta escisión para profundizar en ese "yo" que en el pasado era un poeta de torre de marfil, que "decía el verso azul y la canción profana", al mismo tiempo que sugiere que éste que él era ya no lo es más. Cathy L. Jrade ve en la utilización de la frase "Yo era aquel" por parte de Darío una reproducción del "Celui qui ..." de Víctor Hugo, conexión significativa si se considera que, como afirma Jrade, "At this moment in his career, Darío sets forth with renewed impetus to reaffirm Victor Hugo's ideal of poetic responsibility... For Hugo, the poet's mission is compulsory, to be performed with divine sanction and divine inspiration. It encompasses a commitment that is both spiritual and political, a moral obligation to understand the world and to improve it" (85-6).

Lamborghini subvierte el mensaje de Darío al asimilar a los dos "yo" en la segunda parte de la frase: "Yo soy aquel que ayer nomás decía y eso es lo que digo" (mi énfasis). Cualquier alusión a una transformación espiritual o política, a una renovada búsqueda del compromiso del poeta, se desvanece en la nueva versión que el narrador de "El niño proletario" ofrece del verso de Darío. Con esta frase, además, el narrador iguala otros dos "yo" presentes en su discurso: el "yo" que mata y el "yo" que escribe. La distancia temporal que separa al narrador del protagonista del relato no se traduce en una distancia ética y por lo tanto se cancela de un trazo cualquier posibilidad de progreso espiritual.

Con esta afirmación también se divorcia el impulso confesional de sus motivaciones más comunes — el remordimiento, el deseo de redención, la expiación de la culpa —, pues establece la impenitencia del narrador. La confesión de este narrador no nace de un acto

de contricción sino todo lo contrario, la confesión actúa como un mecanismo mediante el cual el narrador desenmascara y reafirma su verdadera identidad, en un acto más inspirado por la vanidad que por la culpa. Esta motivación perversa ya había sido explicada por J.M. Coetzee cuando, refiriéndose a *Notes from Underground*, dice: "The possibility we face is of a confession made via a process of relentless self-unmasking which might yet not be the truth but a self-serving fiction, because the unexamined, unexaminable principle behind it may not be the desire for the truth but a desire to be a particular way" (220-1). Así también en el cuento de Lamborghini, la confesión sin confesor y sin el componente dialógico que da el encuentro de dos conciencias diferentes — la de antes y la de ahora — resulta en un ejercicio solipsista cuyo principal motor es el afán de auto-afirmación.

Lo más interesante en este relato es que esta manera de ser nos es revelada por los brutales actos cometidos pero también por los estilos literarios que modelan el discurso del narrador. La construcción de la voz juega un papel fundamental en la articulación de la identidad narrativa y, por consiguiente, en la constitución de su mensaje ideológico pues plantea la necesidad de la decodificación del discurso literario de parte del lector. Solamente cuando el lector desmonta la adhesión del narrador violento a las corrientes del naturalismo y del modernismo puede leer la denuncia que el texto realiza del papel de la tradición literaria en la lucha de clases.

La ideología de la escritura criminal

Es ahora indispensable pensar por qué estos movimientos son el blanco de tan dura crítica. El ataque al naturalismo se explica en que, como desarrolla Jrade, el sustento positivista de esta corriente les otorgó a las clases dirigentes el vocabulario necesario para legitimar la injusticia social:

Scientists were believed to be the bearers of a demonstrable truth and the trustees of an infinitely superior future. Whatever evils of 'modern life' arose were accepted as a necessary by-product of national development. In reality, however, the latent function of positivism was to provide the ruling classes with a new vocabulary to legitimate injustice; liberal ideology was gradually replaced by the belief in struggle for existence and the survival of the fittest. (17)

En cuanto al modernismo, su ataque proviene, como se dijo antes, del desapego de sus poetas hacia el mundo real y del elitismo que abrigaba su sentido aristocrático y cosmopolita del arte. La búsqueda de la belleza es ridiculizada en esta obra al ser presentada como un anhelo imposible e inclusive violento pues aspira a convertir la tortura y asesinato del niño en un episodio estético y artístico. El placer que devenga el narrador y sus amigos de la violación y muerte

de Stropani tiene su correlativo perverso en el placer artístico que se supone produce la literatura que narra este evento.

Es importante reconocer la convergencia inusitada del modernismo con el naturalismo en el escrito del narrador, si se tiene en cuenta que, como explica Jrade, la relación entre los modernistas y los positivistas era ambivalente. Por una parte los modernistas admiraban los progresos de la ciencia, pero por otra miraban con recelo la creencia en su superioridad por encima de todas las cosas (17). La fe del modernismo estaba situada en el poeta, en sus cualidades visionarias y en su facultad para entender el mundo de una manera privilegiada. Por eso resulta curioso que en el narrador de "El niño proletario" concurren dos tendencias tan dispares.

Puede ser parte del interés de Lamborghini de, como afirma Paola Gallo, expresar una violencia contra la lengua materna y contra la madre patria como un acto de rebeldía, como una forma de "revuelta política contra la patria y las promesas que fundaron su leyenda" (203). Visto de esta manera, "El niño proletario" es también un ataque a los orígenes, en este caso literarios. La fusión de modernismo y naturalismo es un recurso intertextual para cuestionar las "buenas intenciones" de la literatura de élite y destruir de paso la fe en la ciencia y la poesía que cada uno de estos grupos proclamaba. Los dos movimientos, aunque diferentes en propósito y estilos, abanderaron causas que poco o nada tenían que ver con los intereses de sus sujetos literarios y desde el poder que otorga el uso de la palabra escrita acallaron con violencia estas otras voces.

Aunque para el momento en que Lamborghini escribe su relato estas dos tendencias literarias no estaban vigentes, Lamborghini arremete contra ellas por su carácter fundacional, principalmente el del modernismo. El modernismo es considerado el primer movimiento literario originado en Hispanoamérica y como señala Aníbal González constituyó "an all-encompassing revolution in Spanish American literary and intellectual life without which the current achievements of Spanish American narrative would have been impossible" (146). Atacar al modernismo y al naturalismo equivale a combatir a la literatura hispanoamericana contemporánea desde sus bases, acusándola de ser agente de opresión social. El texto de Lamborghini constituye un eslabón en la cadena de obras que han manifestado su desprecio hacia la tradición letrada en América Latina. Este desprecio, explica Aníbal González, forma parte de una tradición cultural en la que algunos escritores hispanoamericanos manifiestan "a growing willingness to regard writing as inherently violent and to view literature as an ethically compromised form of art" (140). "El niño proletario" transcribe este mensaje y lo exagera en una narración donde el que escribe, y el grupo que representa, despliegan la elegancia verbal necesaria para estetizar e intentar justificar el episodio más escabroso. Mientras tanto, el niño proletario "no podía gritar, ni siquiera gritar porque su boca era firmemente hundida en el barro por la mano fuerte militar de Gustavo" (59). Y al final, ya muerto, su lengua — con la que no pudo hablar, ni siquiera gritar — cuelga de su boca como un emblema de su victimización y de su perpetuo silencio.

NOTAS

¹Entre los estudios más recientes se encuentran los de Ricardo Strafacce (2008), Juan Pablo Dabove y Natalia Brizuela (2008), Paola Gallo (2015), Ofelia Ros (2014), Hannes Sättele (2015) y Andrea Kottow (2021).

²Ofelia Ros, por ejemplo, identifica el mensaje ideológico del relato a partir de un análisis que combina la teoría psicoanalítica con un análisis histórico marxista. Desde este lugar la autora propone que "El niño proletario" presenta, mediante la parodia, una crítica a las estructuras sociales basadas en la dominación de las clases bajas y en la implementación de modelos políticos represivos.

³Mucho se ha escrito sobre las conexiones entre colonialidad y escritura en el contexto latinoamericano: *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, de Antonio Cornejo Polar, *La ciudad letrada*, de Ángel Rama, y *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana*, de Roberto González Echevarría, son algunos de los estudios más influyentes sobre el tema.

⁴Me apoyo en la definición que ofrece Gerard Genette sobre la función ideológica en la narración. Dice: "the narrator's interventions can also take the more didactic form of an authorized commentary on the action. This is an assertion of what could be called the narrator's ideological function" (257).

⁵Agrega Rosano que en "El niño proletario" se puede leer un anticipo alegórico de la dictadura de la década de los 70 que acabará con la vida de 30 treinta mil personas. También Ronsino lee este relato como una anticipación de la dictadura: "La aniquilación de Stroppani, el niño proletario, es la aniquilación del sujeto trabajador... La violencia que contiene el asesinato anticipa a la dictadura" (no pag).

⁶Me refiero a la voz del mal que Josefina Ludmer identifica en "La refalosa" de Hilario Ascasubi y que describe como la "lengua asesina y brutal, la representación del mal en la lengua" (169). Esa voz reaparece en "La fiesta del monstruo" de Borges y Bioy en boca del militante peronista.

⁷Aching traza los orígenes del "reino interior" en el *locus amoenus* y señala que los modernistas lo convierten en un espacio interior. Dice Aching que "This celebration of privacy does not merely represent a reprieve from the burdensome uncertainties and demands of economic life; the *modernistas'* idealization of these exclusive sanctuaries also emblemized and hence captured the aspirations of the monied classes to cultivate the art of leisure away from the 'debasings' commercial and industrial labor upon which they depended for their own economic welfare" (28).

OBRAS CITADAS

- Aching, Gerard. *The Politics of Spanish American Modernism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Aira, César. Prólogo. *Novelas y cuentos*, de Osvaldo Lamborghini. Ed. César Aira. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988, pp. 7-16.
- Anderson Imbert, Enrique. "Los poemas cívicos de 1905." *Modernismo y 98*. Ed. José-Carlos Mainer. Vol. 5. Historia y crítica de la literatura española. Barcelona, Editorial Crítica, 1980, pp. 172-6.
- Ascasubi, Hilario. "La refalosa." *Poesía Gauchesca*. Ed. Ángel Rama. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. 69-72.
- Astutti, Adriana. *Andares Clancos: Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J. C. Onetti, Rubén Darío, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*. Rosario, Argentina, Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- Borges, Jorge Luis, y Adolfo Bioy Casares. "La fiesta del monstruo." *Jorge Luis Borges. Ficcionario. Una antología de sus textos*. Ed. Emir Rodríguez Monegal. México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 259-69.
- Brizuela, Natalia. *El pueblo abyecto: Estado, literatura y tecnología en la narrativa de Osvaldo Lamborghini y Diamela Eltit*. 2003. New York University, PhD dissertation.
- Coetzee, J. M. "Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky." *Comparative Literature*, vol. 37, no. 3, 1985, pp. 193-232.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
- Dabove, Juan Pablo y Natalia Brizuela. *Y todo el resto es literatura: Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires, Interzona Latinoamericana, 2008.
- Darío, Rubén. *Cantos de vida y esperanza, Los cisnes y otros poemas*. Barcelona, F. Granada, 1907.
- Drukaroff, Elsa. "Los hijos de Osvaldo Lamborghini." *Atípicos en la literatura Latinoamericana*. Ed. Noé Jitrik. Buenos Aires, Oficina de publicaciones del C.B.C., 1997, pp. 145-54.
- Echeverría, Esteban. *El matadero*. Ed. Leonor Fleming. Madrid, Cátedra, 1999.
- Fernández Della Barca, Nancy. "Fiesta y Cuerpo: Algunas reescrituras de Civilización y Barbarie." *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*. Ed. Elisa Calabrese. Rosario, Beatriz Viterbo, 1996, pp. 29-52.
- Gallo, Paola. "Esta obstinada manera de escribir mal: La orgía del origen en Alejandra Pizarnik y Osvaldo Lamborghini." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 44, no. 2, 2015, pp. 191-204.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Cornell University Press, 1980.
- González, Aníbal. *Killer Books: Writing, Violence, and Ethics in Modern Spanish American Narrative*. 1st. Ed., University of Texas Press, 2001.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Jrade, Cathy L. *Modernismo, Modernity, and the Development of Spanish American Literature*. 1st ed., University of Texas Press, 1998.

- Kirkpatrick, Gwen. *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*. University of California Press, 1989.
- Kottow, Andrea. "El crujir del lenguaje: Acerca del goce en Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán y Diamela Eltit." *Letral*, vol. 26, 2021, pp. 1–28.
- Lamborghini, Osvaldo. *El fiord*. Buenos Aires: Ediciones Chinatown, 1969.
- _____. "El niño proletario." *Novelas y cuentos*. Ed. César Aira. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana, 2003.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco: Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Libros Perfil S.A., 2000.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 2000.
- Prieto, Julio. *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Ediciones de Iberoamericana, 2016.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo, Uruguay: ARCA, 1995.
- Ronsino, Hernán. "La casa y los arrabales de la nación argentina: Máscara, tragedia y dos cuentos." 2001. *Enfocarte.com: Revista de Arte y Cultura*.
- Ros, Ofelia. "Perversión e historia en 'El niño proletario' de Osvaldo Lamborghini" *Dissidences*, vol 5, no. 10. <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol5/iss10/6>
- Rosano, Susana. "El Peronismo a la luz de la 'desviación latinoamericana': Literatura y sujeto popular." *Colorado Review of Hispanic Studies* vol 1, no. 1, 2003, pp. 7-25.
- Sarmiento, Domingo Faustino. Ed. Roberto Yahni. *Facundo: Civilización y barbarie*, Madrid: Cátedra, 2015.
- Sättele, Hannes. "El espacio vacío o descifrar lo ilegible: "El Niño Proletario" de Osvaldo Lamborghini." *Mitologías Hoy*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2015. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.221>.
- Strafacce, Ricardo. *Osvaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires, Mansalva, 2008.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Methuen, 1984.