

En *Transformaciones social, memoria colectiva, y cultura(s) popular(es)*. Buenos Aires (Argentina): Estudios Sociológicos Editora.

Estrategias del discurso en torno a lo popular.

De Mauro, Martin / Contreras, Ana Cecilia.

Cita:

De Mauro, Martin / Contreras, Ana Cecilia (2011). *Estrategias del discurso en torno a lo popular*. En *Transformaciones social, memoria colectiva, y cultura(s) popular(es)*. Buenos Aires (Argentina): Estudios Sociológicos Editora.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/martindemauro/95>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdgf/p80>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

El problema de la representación y violencia en Osvaldo Lamborghini

Ana Contreras –Martin De Mauro

Preguntas

El presente trabajo parte de un derrotero que intenta sortear múltiples obstáculos con aristas diversas. En su cara metafísica, responde al carácter ensayístico de pensar en un imposible plano de inmanencia, es decir, que los sujetos hablen por su propia cuenta. No obstante, cuál satélites circundamos con fuerza gravitacional el espinoso plano de la trascendencia letrada que se define por hablar y por lo tanto, re-presentar lo otro de sí. De manera que en esa prosecución imposible del plano de inmanencia nos hemos preguntado no solo con Lamborghini, sino también con tantos otros más: ¿Cómo representar lo irrepresentable, sin caer en la trampa de lo sublime, de la estetización del espanto?¹. No podemos sino mencionar el estrecho vínculo entre forma artística y voluntad política, la así denominada ‘estetización de la política’ desarrollada por Walter Benjamin. El caso más emblemático de ideología estética o estetización de la política lo constituye la versión de “El niño proletario” por Fito Paez. Aquí nos las vemos con la estetización de una realidad entendida como fantasía, donde el arte determina sus criterios de belleza autorreferenciales sobre la realidad entendiendo por ésta un objeto soporte, material maleable, una obra de arte, una forma de concebir lo real como vuelto bello. La estetización de la violencia (a recordar: “Acerca del niño proletario” por Fito Paez) bien puede entender como la llamada política estetizada², es decir que la estética vale en tanto sus criterios de autorreferencialidad y por lo mismo autonomía que hacen de la política un campo de higiene social. De allí solo hay un paso a la alienación sensorial que está en el origen de la estetización de la política.

La apropiación de esta pregunta central responde a dos razones. La primera, se vincula a razones histórico-hermenéuticas. Por lo cual el trabajo se mueve simultáneamente entre el nivel de la obra y en el de sus interpretaciones que ya forman parte de él y que son sintomáticas de como viene a inscribirse esta en una tradición. Las implicancias

¹ .”El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte”. Eduardo Grüner .Edit. Norma, Buenos Aires, 2001. Pág. 66

² Véase “La ideología estética como ideología o ¿qué significa estetizar la política?”. Martin Jay. En *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Edit. Paidós, Buenos Aires, 2003.

políticas no serán menores y se vinculan a la segunda razón, a saber que hay “una politicidad por la cual la interpretación afecta a la concepción de sí misma que tiene una sociedad.”³

De lo que se trataría es de disputar un *ethos político* (aquel horizonte teórico cultural: el de los Sarmiento, los Castelnuevo, los Gonzalez Tuñon), cuyo campo de batalla es el lenguaje, no en una exterioridad salvaje (un escaparse de la tradición), sino intentando estar en la verdad (des)obedeciendo las reglas de una policía discursiva.⁴ Es razón de esto es que emerge un Lamborghini monstruoso al interior de la tradición normativa cual horizonte teórico cultural es delimitante de lo posible. Será pues este *ethos político* una biopolítica-cultural que se hace cuerpo, una biopolítica que administra el valor de la vida y de las poblaciones, de los cuerpos marcados (no sin violencia) por el significante de clase y que por lo tanto se habita el lenguaje de la clase:

“La crueldad no tiene nada que ver con alguna violencia definida o antinatural que puede estar encargada de explicar la historia de la humanidad; la crueldad es el movimiento de la cultura que se realiza en los cuerpos y se inscribe en ellos, los trabaja. Eso es lo que cultura significa. (...)Convierte a los hombres y sus órganos en partes y ruedas de la máquina social. (...)Los primeros signos (de la cultura) son los signos territoriales que plantan sus banderas en los cuerpos. Y si uno quiere llamara a esta inscripción en la carne desnuda ‘escritura’, entonces debe ser dicho que la lengua de hecho presupone a la escritura, y que es este sistema cruel de signos inscriptos/escritos que hacen al hombre capaces de lenguaje, y les dan una memoria de la palabra hablada.”⁵

Coordinadas

³ “Foucault: una política de la interpretación”. E. Grüner prólogo a *Nietzsche, Freud, Marx*. Michael Foucault. Edic. El cielo por asalto. Buenos Aires, Pág. 11.

⁴ Supra “El orden del discurso” M. Foucault. Edit. Tusquets, Buenos Aires, 2005. Pág. 38

⁵ “El anti Edipo: Capitalismo y esquizofrenia”. Gilles Deleuze- Félix Guattari. Edit. Paidós, Buenos Aires, 2005. Cap. 3 : *Salvajes, Barbaros, Civilizados*. Pág. 151.

Habitar territorios, coordinadas oblicuas y topografías varias nos acercan al formato literario y ello por dos motivos: el primero se debe a ciertas condiciones materiales de producción de sentido vinculadas a la clase, por las cuales la burguesía no encuentra mejor vía de representarse lo “Otro” que por medio de la ficcionalización. El segundo, se vincula a aquel dispositivo⁶ que ancla lo popular en una pregunta por lo popular en estrecho vínculo con la cultura. Es decir, somos herederos de una vasta tradición en la literatura argentina, por la que nos encontramos atravesados o mejor dicho, que ha producido en el terreno de lo simbólico aquellas representaciones hegemónicas por los cuales abordamos y nos re-presentamos lo popular.

En efecto, aquella tradición gauchesca que comienza con ‘El matadero’ tendrá muchos hijos pródigos de la talla del ‘Martín Fierro’ y el ‘Facundo’, el periódico ‘Crítica’, las discusiones de ‘Boedo y Florida’ con su Borges, su Gonzalez Tuñon (la revista “Contra” incluida) y su R. Arlt, Cortazar. Más acá los irreverentes, Lamborghini por dos, la revista ‘Literal’, Perlongher, Copi, etc hasta el tan ambivalente W. Cucurto .

Dicha lista nos excede no solo en espacio sino también en el establecimiento, siempre conflictivo, de un principio estructurador que explicita los criterios que operan simultáneamente como delimitantes y habilitantes de la pertenencia al canon en dicha tradición. Esto ocurre por el simple hecho que estos mismos cánones siempre terminan por ser deglutidos por los márgenes. Por ello dichos hijos, cual hermanos poco prístinos y bastante recelosos entre sí, se configuran desde el inicio “inscriptos en un campo de fuerzas en pugna” por el sentido de la tradición.⁷

Apartado 1: Dicotomías e inversiones

⁶ Por dispositivo nos referimos a: “Conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos”. Giorgio Agamben. *¿Que es un dispositivo?.* Pág.1. Edición On line disponible en:

http://www.2ocho.com.ar/ponencias/articulo_agamben_1.pdf

⁷ Es decir, y adscribiendo a las tesis gramscianas como precepto metodológico, en palabras de Grüner: “la cultura no puede sino ser un campo de fuerzas en permanente pugna por imponer su propio sistema de representación, sus propias redes semióticas en las cuales atrapar el huidizo cardumen de significaciones que organizan el universo según la lógica de los intereses materiales y simbólicos.” Cfr Eduardo Grüner, *Política: ¿un discurso sin sujeto?. Apuntes sobre Gramsci, la cultura y las identidades.* Aparecido en *Lo popular en América Latina ¿Una visión en crisis?* .Mimeo. Lima: Centro de estudios y promoción del desarrollo. DESCO, 1992

A tal punto que incluso muchos de quienes lo rechazaron con violencia no tuvieron más remedio que invertir sus valoraciones (esto es, poner la barbarie por sobre la civilización), con lo cual, sin advertirlo, no hicieron más que aceptar los términos mismos de la problemática planteada” (...).

Oscar Terán -*Para leer el facundo. Civilización y barbarie: cultura de fricción*-.

En esta cartografía, prolífica en intersecciones de lecturas, nos las habemos con la operación Lamborghini perpetuada específicamente en “El niño proletario”. En efecto la operación lamborghiniana actualiza aquel precepto sarmientino, caro a lo historia argentina, de *civilización y barbarie*, pero al re-actualizarlo da cuenta del acto parricidico que hace sobre su propia tradición. No se trataría de una simple inversión de los valores dominantes puesto que la simple inversión (léase reacción) queda presa del planteo que critica, en palabras de M. Blanchot “aquél que critica o rechaza el juego ya esta en el juego”. En este caso, aquellos gauchos devenidos en inmigrantes proletarizados que alguna vez se inscribieron como “barbaros” en sentido negativo ahora tendrían su tiempo de revancha histórica para disputar la construcción de dicho sentido. Esa operación se la deja “al enemigo” a los Gonzalez Tuñon, aquel miembro paradigmático del ideario Florida y los Elías Castelnuovo⁸ fiel al ideario Boedo. A pesar de las diferencias y semejanzas entre ellos, aquí nos referimos al quehacer de toda crítica cultural por ubicar a un autor y su obra en uno u otro grupo, así como también la difusa tarea de nomenciar y delimitar un movimiento literario –léase ideológico- ; se puede ver en ambos ‘enemigos’ el reforzamiento de una operación de lisa y llana inversión:

(...)” ¿Querés que te diga la verdad? ¿Cuál es el gran enemigo? Es González Tuñon; los albañiles que se caen de los andamios, toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse. Una ideología siempre te propicia para pelotudeces, pero también para mitos heroicos. Cuando te criás dentro de mitos heroicos me parece abyecto quejarse. Esto es poesía quejosa, hacer esta especie de orgullo de padre proletario, que se levantaba a las cinco de la mañana con sus manos callosas; que traía pan crocante a la mesa. Es hacer descansar una cultura en este pobre tipo que vino de Italia a laburar acá.”⁹

⁸ “La literatura del campo fue escrita por los estancieros o por sus hijos. Larreta, Güiraldes, Lynch eran grandes estancieros. En esa literatura los héroes eran los dueños de la estancia y los villanos los peones. Nosotros decíamos que si en vez de escribir la novela el patrón la escribiera el peón, entonces la historia se daría vuelta.” Véase. *El arte no debe apartarse de la realidad*. Entrevista a Elías Castelnuovo. Jorge Alemany y Gustavo Cangiano Revista Fígaro, año I, N° 2, mayo de 1978. Edición on line disponible en: <http://gustavocangiano.blogspot.com/2008/09/1978-reportaje-elias-castelnuovo.html>

⁹ Cfr. *El lugar del artista*. Entrevista a Osvaldo Lamborghini. “Lecturas críticas: revista de investigación y teorías literarias”, Buenos Aires, Año I, N° 1, 1980, p. 48-51.

La nueva inversión que opera Lamborghini gira sobre aquellos valores para deconstruirlos, pero por lo mismo los presupone sin negarlos, esto es la inversión de lo invertido por los 'enemigos', de aquí en adelante 'doble inversión'.

En razón del primer desencuentro entre lo popular negado y tachado como bárbaro, se le agrega una segunda amnesia al momento de concebir lo popular como Bárbaro invertido. Ambas ecuaciones amnésicas caen y vuelven a caer en el círculo letrado que re-presenta lo popular como un objeto a nombrar y como cultura ajena, una cultura otra. Por ello lo popular se define como aquel conflicto originario que persiste y que impide su clausura. A saber, lo popular en tanto 'otro' ha sido escrito y traducido en la gramática letrada de la 'uno', de lo mismo.

Estos efectos de discurso lamborghinianos pueden ser transcriptos como reforzamiento de la dicotomía sarmientina o más bien de una vuelta sobre ella hasta banalizarla. Denunciando así el acto amnésico desde el cual se ha erigido su propia tradición lo que conlleva sin lugar a dudas a un cierto derrotero epistemológico y político viciado por aquella violencia originaria que se cristaliza en aquel ejercicio de la representación. En palabras de Pablo Alabarces:

"Lo popular es hablado a través de una lengua docta, siempre, y ése es nuestro lugar de enunciación y es imprescindible no olvidarlo. La condición de posibilidad de un discurso sobre lo popular, es no pertenecer a los textos sobre los que enuncia. El texto sobre lo popular está excluido de aquello que habla: ésa es su condición epistemológica. Es siempre metadiscurso. Y como diría Barthes, violento."¹⁰

Apartado 2: Presentar y Representar

-¿El texto "El Niño Proletario", es una inversión de esa actitud?

-Totalmente. Ahí hay una frase suprimida: yo pienso que. A ese texto con esa frase lo destruyo, lo convierto en una porquería. "Yo pienso que" habría que terminar con esa literatura liberal de izquierda (...)

¹⁰ Cfr. Pablo Alabarces. *Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: la leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a la popular*. VI Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, Córdoba, 17 al 19 de octubre de 2002.

En este breve texto de Lamborghini podemos leer una inflexión dislocante, un giro al lenguaje ('representativo'), donde otrora el centro de escritura (el "yo pienso que" burgués) es quien re-presenta los ejercicios simbólicos obreros proletarios. Por contrario, en "El niño proletario" podemos rastrear una reflexión sobre el lenguaje, o, de un cuestionamiento del lenguaje sobre sí mismo, partiendo desde la interrogación del 'yo hablo'-'yo escribo' quien escenifica o representa, lo que permite la puesta entre paréntesis del sujeto dador de sentido y por lo mismo referente (psicológico) de la narrativa. En resumen, "ya no es discurso o comunicación de un sentido, sino despliegue del lenguaje en su ser bruto, pura exterioridad desplegada; y el sujeto que habla ya no es responsable del discurso (quien lo tiene, quien afirma y juzga en él, a veces se representa en el mismo mediante una forma gramatical dispuesta a tal fin)"¹¹. Aquí se significa la eximición de toda determinación subjetivista en el relato así como aquel correlato representativo ausente¹², lo cual puede hacer estallar sin atenuantes la extrema violencia de clase. La paradoja representacional anclada en la escritura desde la primera persona (el 'yo pienso que') conlleva a la sustitución del objeto que re-presenta, puesto que representarse es diferenciarse de un objeto, oponérsele, separarse de él. Esto es un producirse a sí mismo *separándose* del objeto y por lo mismo reemplazar este objeto ausente, ocupar un vacío narrativo por una figura duplicada, presente y representada en términos de empatía ética. A la separación, la distancia y la ausencia de aquello representado se la sustituye por la empatía poética en términos éticos (causas nobles variopintas: los desclasados, los obreros, los oprimidos, los sin voz, los sin parte, aquellos callados dentro de la tradición, etc, etc). Para representarse un objeto (llámese clase trabajadora, subalterna, dominada, etc) se necesitan representantes y es aquí donde Gonzalez Tuñon y Elías Castelnuovo hace su aparición redentora, emotiva y llorona.

¹¹ Véase, Del Barco Oscar. *Leer Blanchot* prólogo en "*La ausencia del libro- Nietzsche y la escritura fragmentaria*" Maurice Blanchot. Edición digital disponible en: <http://www.divshare.com/download/2409381-b9b> (12-11-08).

¹² "Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar su ausencia. Por una parte, transparencia de la representación: ella se borra ante lo que muestra. Gozo de su eficacia: es como si la cosa estuviera allí. Pero, por otra parte, opacidad: la representación sólo se presenta a sí misma, se presenta representando a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia. Decepción de haber dejado la presa por la sombra, o incluso júbilo por haber ganado con el cambio"(...)Pág. 27 Corinne Enaudeau – *La paradoja de la representación* . Edit. Paidós Buenos Aires, 1999.

Frente a esta poesía heroica, ideológica, liberal y justiciera, el efecto discursivo que puede recogerse en Lamborghini y conjuntamente en aquella sospecha enunciativa de C. Grignon y J. C. Passeron nos advierten: “El análisis del investigador no sirve nunca directamente a la causa de aquellos a quienes quisiera representar o defender”.¹³

Es así que esta operación hermenéutica lamborghiana se acomete trasladar la inscripción ética (empática) que opaca, tacha y olvida la cultura popular para señalar el conflicto político y la irreductible violencia de clases.

Apartado 3:

“...tampoco se podría reprochar a esta literatura articularse sobre la base de una violencia (dado que es siempre el caso), sino no haberla confesado”

Michael De Certeau -La invención de lo cotidiano-

Los portavoces del pueblo, aquellos profetas de la poesía social (los ‘enemigos’ de Lamborghini) enuncian narrativamente la desigualdad de clases pero ese mismo gesto implica el ocultamiento, un acto enunciativo que silencia y calla aquello que pretenden vanagloriar, en otros términos “suponen una operación que no se confiesa”. De este modo se indica el lugar hasta entonces denegado, se enuncia aquello sometido como tal para inspirarse en ello. Curiosa fascinación por recuperar el objeto perdido ahora devenido poesía social, compromiso narrativo cuya eficacia simbólica no se asume. Siguiendo el precepto metodológico de M. De Certeau “una obra se juzga por lo que calla”, en este caso la tradición letrada con su triple geografía de lo eliminado: sexualidad, niñez y violencia.

En Lamborghini hemos asistido a una construcción narrativa que no escatima en mostrar ese exceso constitutivo del lenguaje (y por tanto exceso en la representación), esto es el *plus ultra* de violencia constitutiva de la lucha de clases. A saber, el cuerpo expuesto en su materialidad, el cuerpo como objeto de la violencia y el cuerpo como espacio político de la violencia clasista. El autor, o más bien la suma de las obras-problemas firmadas como Lamborghini (y las no firmadas), saca una carta más y articula los elementos de violencia y sexualidad desde la figura de la niñez.

¹³ Cfr. Claude Grignon-Jean Claude Passeron. *Lo culto y lo popular*. Edic. Nueva Visión, Buenos Aires. Pág. 11

Acercado final: ¿cómo escribir sobre ello?

“Se mata a un niño”. Pasivo silencioso, eternidad muerta a la que hace falta dar una forma temporal de vida para poder separarse de ella mediante un asesinato, tal es ese compañero de nadie al que procuramos particularizar en una ausencia, viviendo luego de su recusación, deseando por aquel no deseo, hablando por y contra su no habla, y nada (sea saber o no saber) puede advertirnos de él, aun con pocas palabras la frase más sencilla parece divulgarlo (se mata a un niño), pero frase ésta en seguida arrancada a todo lenguaje, ya que nos atraería fuera de conciencia e inconciencia cada vez que, siendo otros que nosotros mismos y en relación de imposibilidad con lo otro, se nos brindase la oportunidad de pronunciarla, impronunciable.

Maurice Blanchot -La escritura del desastre-

Si toda inscripción en una tradición supone una torsión sobre ella, un desvío, “El niño proletario” no será la excepción. Carga a sus espaldas con una triple intervención de clausuras, a saber: la del precepto sarmientino y sus inversiones, el problema de la representación, y la de la sexualidad como eterno retorno de una violación.

En relación a esta última, David Viñas identifica un mito fundacional de la gauchesca, el de aquella violación de un federal a un unitario en “El Matadero” de Esteban Echeverría.

Esta inscripción y desvío en la tradición post-borgiana da cuenta de un suelo epistémico-otro y por ende de una producción de sentido-otra, desde la cuál no se encuentra otra forma de narrar esa sexualidad mas que como efecto sintomático político de una época. Hay en esa generación post-borgiana a la que pertenece Lamborghini un reacomodamiento del umbral histórico que va a prefigurar un modo de apropiarse de lo sexual; concretamente es en “el niño proletario” aquel elemento condensatorio la violación en la figura de los niños.

De nuevo se interroga al lenguaje porque este no alcanza, no cabe o se resiste a la materialidad de la violencia sexual (entendida en términos de deseo-placer) de estos cuerpos marcados por diferencias de clase. Entonces, ¿qué estrategia seguir para nominar aquella (im)posibilidad lingüística del deseo-placer de violencia sexual?.

La escritura del desastre en Lamborghini, cuya constelación de sentido circunscribe a la sexualidad como eterno retorno de una violación primigenia inscripta en la tradición, va a emerger como operación bifronte. Por un lado cortajea la cultura popular (niñez y violencia) como reposición de la violencia originaria que ataca el niño desde el deseo-placer (sexual, erótico, polimorfo, sádico, etc) de la materialidad de la violencia de clases. Por el otro, se corre de los Castelnuevo y su “niños Larvas, en tanto que en este” hay una búsqueda deliberada de identificarse con la ‘víctima’, oscilando entonces entre

una descripción estéticamente realista a la extrema implicación romántico-cristiana¹⁴, en otros términos la figura de estos niños larvas fluctúa de ser víctimas sufrientes a enigmas seductores. Más allá y más acá de los motivos (míticos-idealistas) de esta búsqueda de encuentro compasivo (de Castelnuovo) lo cierto es que puede leerse una representación subjetivista de la violencia en los niños. Esto se debe a la propia escritura en primera persona, aquel naturalismo testimonial¹⁵: en este específico caso el maestro que relata su experiencia en un reformatorio. Vale decir, en estos efectos políticos narrativos no solo se invoca el habla de la lengua del ausente a partir de una suerte de comprensión empática, ‘un ponerse en el lugar del otro’, tal el caso del maestro que se implica hasta el contagio. Sino también un subjetivismo generacional que entiende al niño como larva desde el rol de víctima (léase sujetos miserables, denegados, abandonados, encerrados y creciendo en el laboratorio del mal).

De lo que se trata entonces, no es de volver a narrar sarmientinamente la historia de los vencedores, sino más bien, realizar una operación de desmontaje sobre la propia tradición, que se obstina en no reconocer que su constitución es el resultado de un efecto ideológico.

Narración sarmientina y post-borgiana cuyo curso necesario a seguir era el recurso del desplazamiento a la inversión, la historia contada por los peones, es decir bajo la égida de las reglas del vencedor. En consecuencia la apuesta lamborghiniana es un re-plegue al más acá, un ponerse fuera de sí, de integrarse al ámbito normado por la tradición que introduce al mismo tiempo un exceso que escapa a dicho ámbito. Este movimiento supone un remitirse a la tradición sin reducirse a ella, es decir sin domesticarse por el espacio normado por esta.

En consecuencia, esta apuesta conllevará grandes riesgos, en tanto que traza un derrotero interpretativo cuya enclave se inscribe en lo monstruoso¹⁶. Riesgo necesario porque no hay otra forma de narrar más que en el juego siempre conflictivo que propone

¹⁴ Véase. Amelia Barona. *El niño proletario hace explotar las larvas. La cultura popular y las representaciones literarias de los niños miserables. Desde las buenas intenciones hasta la voluptuosidad del mal. Aparecido en "Letrados Illetrados"*. Ana María Zubieta (comp). Edit. Eudeba, Buenos Aires.1999

¹⁵ Como afirmara Castelnuovo: “Yo no defiendo el realismo, sino más bien la realidad. Cuando salimos de la realidad nos equivocamos. Es necesario afrontar la realidad y no repudiarla”(…). Véase. *El arte no debe apartarse de la realidad*. Entrevista a Elías Castelnuovo. Op. Cit.

¹⁶ “Entonces tiramos la bola a ver qué dicen, qué van a entender; no te olvides que es de 1969, o sea hace 11 años, era mucho más difícil. Y bueno, había que explicar que uno no era un monstruo” Cfr. El lugar del artista. Entrevista a Osvaldo Lamborghini. Op. Cit.

la re-presentación de la voz de lo popular y la presentación confesada de la voz en términos burgueses. No se habla en nombre de lo popular (no se representa lo ausente como desaparecido), no hay portavoces de la abyección así como tampoco habla el niño proletario. Más bien se calla, se ausenta intencionalmente:

Durante su largo calvario, ¡Estropeado! no habla. Ese es otro de los hechos básicos del relato. No solamente no habla: tampoco guarda silencio. El silencio (como en otras circunstancias, el grito) es el santuario último de la interioridad, el límite que separa al cuerpo de la mera carne. (...) Pero el no hablar de ¡Estropeado! no es un acto soberano de reserva o resistencia, sino el reflejo de la clase. El relato deliberadamente despoja a ¡Estropeado! de interioridad. (...) La literatura social siempre salva la interioridad, o exhibe la violación de esa interioridad como un acto en flagrante contradicción con la justicia. En el niño proletario, desde el principio, la interioridad se suprime, o se declara desde siempre inexistente.¹⁷

¹⁷ “La muerte la tiene con otros”: sobre *El niño proletario*. Dabone J. P. En *Y todo el resto es literatura*. Edit. Interzona, Buenos Aires, Pág. 223