

UC Berkeley

Lucero

Title

Niños sagrados: Homines sacri el niño proletario y el montacerdos

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1q46986x>

Journal

Lucero, 13(1)

ISSN

1098-2892

Author

Poblete, Nicolás R.

Publication Date

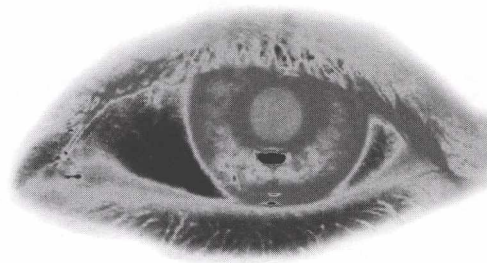
2002

Copyright Information

Copyright 2002 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at

<https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed



NIÑOS SAGRADOS: HOMINES SACRI EN *EL NIÑO PROLETARIO* Y *EL MONTACERDOS*

Nicolás Poblete P.
Washington University

“El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini (Buenos Aires 1940- Barcelona 1985) y “El Montacerdos” del peruano Cromwell Jara (Piura 1950) son relatos que comparten más de un aspecto. En ambos los protagonistas son niños y a través de ellos se puede leer la violencia extrema de una determinada marginalidad; la precariedad social y la distorsión física y psicológica que se proyecta en la crudeza de los personajes, y en los espacios en los que son configurados. En ambos, los límites de lo que se podría llamar real (o coherente) se estiran hasta alcanzar una elasticidad increíble, y la sensación de extremidad (en el sentido de extremismo) se encuentra sólidamente instalada en ambas narrativas. Finalmente, en los dos relatos emerge y circula la dramática figura del *homo sacer*.

En *Homo Sacer: la vida nuda o el poder soberano*, Giorgio Agamben realiza una profunda investigación histórica y política para establecer las figuras de *homo sacer*, *poder soberano* y *cuerpo biopolítico*. Su libro consta de tres partes, y después de cada una de ellas, Agamben produce lo que él llama “Umbral”, una suerte de cierre que da paso a la sección siguiente. En el umbral que corresponde a la primera parte, Agamben evoca, entre otros, la figura de Walter Benjamin para desmembrar el concepto de lo sagrado de la vida, concepto que ocupará gran parte de su estudio. Cita a Benjamin:

‘Valdría la pena -escribe- inquirir sobre el origen del dogma de la sacralidad de la vida. Es posible, incluso probable, que tal dogma sea de fecha reciente, última aberración de la debilitada tradición occidental que quiere buscar lo sagrado, que ha perdido, en lo cosmológicamente impenetrable’.(88)

La sacralidad de la vida es el misterio que se propone dilucidar. Es en la segunda parte de su libro, titulada “Homo sacer” donde Agamben retoma la reflexión sobre la sacralidad de la vida. Esta comienza con Festo, en su tratado *Sobre la significación de las palabras*, donde se ha transmitido, bajo el lema *sacer mons*, “la memoria de una figura del derecho romano arcaico en que el carácter de la sacralidad se vincula por primera vez a una vida humana como tal” (93). Es en ese texto donde se comienza a perfilar la figura del *homo sacer*. La traducción dice: “Hombre sagrado es, empero, aquél a quien el pueblo ha juzgado por un delito; no es lícito sacrificarle, pero quien le mate, no será condenado por homicidio” (94). Efectivamente, en la primera ley tribunicia

se advierte que si alguien mata a aquel que es sagrado por plebiscito, “no será considerado homicida’. De aquí viene que se suele llamar sagrado a un hombre malo e impuro” (94).

Es en “La vida sagrada”, capítulo tres de la segunda parte, donde Agamben traza ya con más firmeza las líneas que dibujan la figura del *Homo sacer*:

De la misma manera que la excepción soberana, la ley se aplica al caso excepcional, desaplicándose, retirándose de él, así también el *homo sacer* pertenece al dios en la forma de la insacriticabilidad y está incluido en la comunidad en la forma de la posibilidad de que se le dé muerte violenta. *La vida insacriticable y a la que, sin embargo, puede darse muerte, es la vida sagrada.*(108)

En “El niño proletario” de Lamborghini, se relata la posesión y ejecución de Stroppani -*¡Estropeado!* es como lo llaman-, un niño marginal¹. Casi la totalidad del texto se concentra en los actos abusivos que despliegan tres compañeros de escuela en Stroppani. El narrador corresponde a uno de estos compañeros. “En mi escuela teníamos a un niño proletario” explica. “Stroppani era su nombre, pero la maestra de inferior se lo había cambiado por el de *¡Estropeado!*” (63). El narrador que, luego sabemos, es uno de los tres niños que torturan y finalmente matan al niño proletario, rápidamente revela su inclinación perversa: “A rodillazos [la maestra] llevaba a la Dirección a *¡Estropeado!* cada vez que, filtrado por el hambre, *¡Estropeado!* no acertaba a entender sus explicaciones. Nosotros nos divertíamos en grande” (63).

La lectura de estos breves párrafos es una antesala representativa de lo que será el tono general del texto y actúa como un pavimento expedito para acceder a la figura sacer enquistada en el niño. Ya en las líneas iniciales es posible percibir tanto la visión que comparten los compañeros, como la poderosa postura en manos de la maestra, quien con su actitud, legitima el abuso y ordena políticamente su circuito, transformándose en el canal propicio para la exaltación de la injusticia y la producción del cuerpo biopolítico.

El relato se pone en marcha con algunas reflexiones sobre lo que es un niño proletario, -“Desde que empieza a dar sus primeros pasos en la vida, el niño proletario sufre las consecuencias de pertenecer a la clase explotada” (63)- un hombre proletario y su descendencia, -“Su semen se convierte en venéreos niños proletarios” (64)- , y luego, de manera inductiva, cambia de escena para centrarse en el caso particular que conforma la trama del texto.

Antes de concentrarse en la detallada descripción que culmina con la ejecución del niño proletario, el narrador ha marcado la identidad excepcional que representa el niño. Las distinciones sociales de clase y origen que se oponen entre el niño y los otros, trazan el terreno entre lo que será “el cuerpo del hombre sagrado con su doble soberano, su vida insacriticable y, sin embargo, expuesta a que cualquiera se la quite” (Agamben 20). El poder soberano que identifica a quienes ultiman al niño, es lo que permite cristalizar la figura sacer, comprendiendo que ya se ha establecido el estado de excepción que permite operar sobre ella.

Para apreciar con más detalle el concepto de *estado de excepción*, es útil acudir a la introducción del *Homo sacer*, donde Agamben plantea a grandes rasgos lo que será su investigación. En ella, acota que su epicentro se sitúa en “ese punto oculto en que confluyen el modelo jurídico-institucional y el modelo biopolítico del poder” (15). El intenta demostrar que esos dos focos son inseparables “y que las implicaciones de la nuda vida en la esfera política constituyen el núcleo originario -aunque oculto- del poder

soberano". Agamben incluso afirma que "la producción de un cuerpo biopolítico es la aportación original del poder soberano"(16).

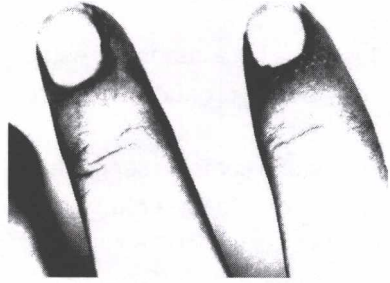
¿Cuáles son entonces las estrategias que el texto despliega para generar el estado de excepción y el poder soberano? Y, al mismo tiempo, ¿Cómo produce su cuerpo biopolítico?.

En las primeras líneas, el cuento estigmatiza al niño proletario como un ser genérico al hablar de una cierta esencia común a cualquier niño proletario -"nace en una pieza que se cae a pedazos", tiene un "padre borracho", "asiste a la prostitución de su madre" (63).- A grandes rasgos se bosquejan las características de lo que es un niño proletario, para luego, enfocar al niño proletario que protagoniza este relato. Así es como sabemos que este niño, al igual que todos los otros niños proletarios que pueda haber, está presente, convive y circula casi de manera furtiva por los lugares donde el poder soberano reina, poder que dirige sus ojos hacia la nuda vida trabajando en su producción con determinación. La mecánica inductiva que ejecuta el texto es relevante: el lector debe darse por enterado de que existen innumerables niños proletarios, aunque el narrador deba remitirse al caso que tiene en sus manos.

Si, como dice Agamben, el poder soberano se encarga de producir un cuerpo biopolítico, el niño proletario es ese cuerpo que el soberano requiere para reafirmar su estabilidad. Ya se sabe que hay muchos niños proletarios, pero en este caso, es *¡Estropeado!* el niño elegido para ejercitar en él la soberanía. El narrador ha dicho que el niño proletario proviene de un lugar opuesto al de él y de los otros compañeros, que su situación límite es incompatible e incomprensible, algo "que tal vez nunca llegaré a entender", pero al mismo tiempo, el niño forma parte activa del entorno en el que es masacrado, y aunque se trate de una presencia letal, ocupa un lugar preponderante en las psiques de los otros niños (64). La interacción es indispensable: el niño Stropani asiste a la misma escuela y comparte espacios comunes con sus propios ejecutores. Esto, en palabras de Agamben, viene a ser la nuda vida, aquella que "queda apresada en tal fractura en la forma de la excepción, es decir de algo que sólo es incluido por medio de una exclusión" (21).

Exclusión que incluye, inclusión que excluye. El niño proletario, de esta manera, permite la producción del estado de excepción, fenómeno que Agamben rotula como "La paradoja de la soberanía". Ésta, dice, "se enuncia así: 'El soberano está al mismo tiempo, fuera y dentro del ordenamiento jurídico'" (27). Vale decir, el soberano se hace posible cuando el orden jurídico "reconoce el poder de proclamar el estado de excepción y de suspender, de este modo, la validez del orden jurídico mismo ..." (27). Sin embargo, y por eso es que se configura como paradoja, es necesario que exista un puente entre la excepción y la norma; de otra manera la relación no es posible. La excepción, explica Agamben "es una especie de la exclusión. Es un caso individual que es excluido de la norma general" (30) -que es lo que vemos de manera evidente en el relato. Pero, profundiza Agamben, lo característico de la excepción es que lo excluido no queda por ello totalmente "privado de conexión con la norma; por el contrario, se mantiene en relación con ella en la forma de suspensión. *La norma se aplica a la excepción desaplicándose, retirándose de ella*" (30).

Momentos antes de la aprehensión, el narrador señala que el niño proletario camina hacia donde está él (probablemente en la calle), junto a Esteban y Gustavo, tres niños burgueses, dice, y es en un lugar impreciso, pero público, donde se lleva a cabo la violación y posterior matanza del niño proletario. Cuando lo atacan, los actos violentos



(que recuerdan el extremismo del Marqués de Sade) son instantáneamente transformados en placer genital: “Yo me aferraba a mis testículos por miedo a mi propio placer, temeroso de mi propio ululante, agónico placer” en el preciso momento en el que “Gustavo le tajeó la cara al niño proletario de arriba hacia abajo y después ahondó lateralmente los labios de la herida. Esteban y yo ululábamos” (65). En ningún momento se hace referencia al estado externo como problema; aunque se encuentran en un espacio abierto, estos niños no experimentan ninguna preocupación o temor de ser descubiertos en su acto. Como si se tratara de algo natural y legítimo, los niños desarrollan la ejecución con una tranquilidad que no es más que la autoridad de su poder soberano. Incluso se resalta la gran cantidad de tiempo del que disponen para concretar su acto.

Durante todo el acto de abuso, marcado por la luz intensa del sol que hace espejear y relucir una serie de elementos -desde el vidrio con el que le cortan la cara, hasta el vómito de Esteban y los excrementos del narrador- el niño proletario es llamado ¡Estropeado! y no es casual que, ya al final, en el momento en el que deben “ejecutar el acto” (69), el narrador despida a su víctima pronunciando su verdadero apellido por única y última vez. “Y adiós Stroppani ¡vamos!” (69). Antes se nos ha anunciado que el sol se está ocultando y que Gustavo y Esteban están impacientes por finiquitar el acto. La estrangulación es perpetrada ya con la luz de la luna: “Gustavo lo ahorcó bajo la luna, joyesca” (69).

La violencia extrema que generan la tortura y la matanza del niño, más el placer sexual que acompaña la ejecución, pueden velar lo que indudablemente se drena: una marca ritual. La sugerencia de estas observaciones permite volcar la vista hacia una determinada estética sacrificial. El niño es el elegido para el sacrificio, su verdadero nombre es pronunciado en el momento último; la muerte culmina con la muerte del día, del sol, y la aparición de la luna.

La disposición de esta escenografía remite a la noción de víctima, identificada por René Girard.

All our sacrificial victims ... are invariably distinguishable from the nonsacrificable beings by one essential characteristic: between these victims and the community a crucial social link is missing, so they can be exposed to violence without fear of reprisal. Their death does not automatically entail an act of vengeance. (82)

La víctima sacrificial, fuertemente marcada por su desequilibrio social, recae en la figura del niño. Como afirma Girard, éste debe sufrir la exposición de una violencia que no exige justificaciones, una violencia absolutamente legal y desprovista de culpa o miedo. “No desfallecer, Gustavo, no desfallecer”, anima el narrador al que ha comenzado el ritual mortuario (65). Luego, utilizando su voz propia como representante

del grupo, reflexiona: "Nosotros quisiéramos morir así, cuando el goce y la venganza se penetran y llegan a su culminación" (65). El nosotros, entonces, actúa como un soporte más que afirma la relación nosotros y los otros; nosotros versus el niño proletario que es necesario eliminar para mantener nuestro orden burgués. Según Girard: "The purpose of the sacrifice is to restore harmony to the community, to reinforce the social fabric" (78). De esta forma, el niño se transforma en un sustituto, ya que su sacrificio sirve - siguiendo el pensamiento de Girard- para proteger a la comunidad de su propia violencia. Es así como se fuerza a la comunidad a elegir a sus víctimas fuera de sí misma.

Girard afirma que "What we are dealing with ... are exterior or marginal individuals, incapable of establishing or sharing the social bonds that link the rest of the inhabitants" (81). El narrador de *El Niño* expresa algo semejante de otra forma: "Porque el goce ya estaba decretado ahí, por decreto, en ese pantaloncito sostenido por un solo tirador de trapo gris, mugriento y desflecado" (65). Sin embargo esta descripción resulta insuficiente si se quiere ver la figura del niño traspasando su victimización sacrificial. Esta afirmación no puede enlazarse a la idea que tiene Agamben, ya que precisamente lo que se destaca del estado de excepción es la naturaleza paradójica, representada en la exclusión dentro de la inclusión y de los lugares comunes por los que transita dicha excepción.

Es efectivo que el proceso de sacrificio representa una salida a esos impulsos violentos "that cannot be mastered by self-restraint; a partial outlet, to be sure, but always renewable, and one whose efficacy has been attested by an impressive number of reliable witnesses" (Girard 87). Es verdad también que "the sacrificial process prevents the spread of violence by keeping vengeance in check" (87). También es coherente señalar que la sociedad trabaja en la búsqueda de una víctima relativamente indiferente, "a 'sacrificable' victim", a la cual poder dirigir esa violencia "that would otherwise be vented on its own members, the people it most desires to protect" (73). Y, aunque ciertas, estas reflexiones resultan parciales para acceder a la figura más sorprendente y siniestra del *homo sacer*.

Es en "Cuerpo soberano y cuerpo sagrado", capítulo cinco de la parte que corresponde al *Homo sacer*, donde Agamben ilumina este cuarto oscuro y confuso, revelando una poderosa línea diferenciadora. Dice que los estudiosos "han aproximado desde hace tiempo la figura del *homo sacer* a la de *devotus*, que consagra la propia vida a los dioses infernales para salvar a la ciudad de un grave peligro" (125). Es aquí donde Agamben encuentra la distinción entre ambas figuras: "... en el caso del *homo sacer* ... nos encontramos ante una nuda vida residual e irreductible, que debe ser excluida y expuesta a la muerte como tal, sin que ningún rito o ningún sacrificio puedan rescatarla" (131).

Agamben precisa que el carácter sagrado de la vida se ha hecho algo tan familiar que generalmente olvidamos que

la Grecia clásica, a la que debemos la mayor parte de nuestros conceptos ético-políticos, no sólo ignoraba este principio, sino que no poseía un término para expresar en toda su complejidad la esfera semántica que nosotros indicamos con un único término: vida.(88)

Agamben acude a otro autor para explicitar este supuesto: Emile Benveniste. El, parafrasea Agamben, dice que para convertir a la víctima en sagrada es preciso "separarla del mundo de los vivos, es necesario que traspase el umbral que separa los dos universos: éste es el objetivo de su muerte". Es en este momento cuando Agamben se pregunta

“¿Cuándo y de qué manera se ha considerado por primera vez sagrada en sí misma a una vida humana?” (89).

El abismante presupuesto de Agamben produce una perplejidad que se filtra en el texto de Lamborghini². Si en *El Niño* se bosquejan las figuras del *poder soberano* y la del *homo sacer*, en *El Montacerdos* vemos estas figuras bajo una luz reveladora y descarnada.

El Montacerdos de Cromwell Jara, narra la historia de una familia, constituida por una madre y dos hijos, —Yococo y una niña— que vagan en busca de un lugar donde establecerse. Se trata de seres literalmente marginales, dada su pobreza extrema y su nomadismo que los sitúa en un lugar indeterminado (o que, más bien, no los alcanza a situar en ningún lugar). El lector tiene acceso a la narración que está en manos de la niña, -a la cual el exterior llama 'la loca'- que, sabemos al final, es la única sobreviviente una vez deshecho de manera extremadamente violenta su círculo familiar.

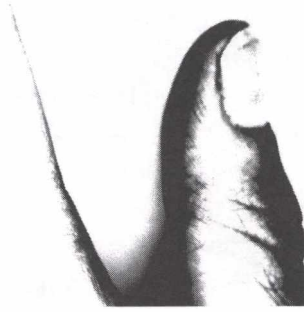
El relato de la niña es un contundente testimonio de lo que acontece en su entorno. Ella parece lúcida respecto a su situación y tiene una idea de cómo ella y su familia son vistas por los otros. Se imagina que los otros sabrían

que éramos una familia muy pobre. Rara familia de muertos. Muertos vivos. Pudriéndonos. También familia de magos, brujos, difuntos, fetos, demonios. Hermanos con pericotes, ratones y alacranes. ¿Eso pensarían? No sé; pero Yococo parecía sentirse dueño del mundo. (7)

Pero, vemos luego, los dueños del mundo no son estos hermanos con sus alacranes o la madre vagabunda y proveedora, sino que quienes ostentan el poder en manos soberanas. Esto es visible en una de las tantas escenas en las que la familia debe retomar su dinámica móvil, pues ya está escrito que cualquier intento de establecerse no es más que una ilusión provisoria; una imposibilidad que hace posible el perpetuo tránsito por los márgenes de la sociedad. En esta escena, ya se han instalado en un recinto privado, cerca de una casa. La niña describe la discusión entre el dueño de la casa, los hombres que acompañan al presidente, y la madre. La niña relata: “Fue cuando entonces nos visitaron dos, tres hombres altos como escaleras ...” Ahí, los hombres advierten a otro: “Tenga cuidado, presidente, pueden ser peligrosos’ ...”. Sigue la niña: “Pero el dueño de la casa en la que se apoyaba nuestra choza chilló: ‘Pero si son sucios como ratas, las comen. Están haciendo madriguera y chiquero de cerdos mi propia casa. Nos van a pasar la peste bubónica’” (9). La madre hace un intento por convencer al presidente, suplicándole. Este decreta: “Nada. Sin lloros. Se me largan de aquí no sé a dónde. ¡ya!... Tienen sólo una semana de plazo” (9).

Ya desde el primer párrafo la narradora provee significativos datos como para asegurar que la errancia que caracteriza a esta familia, generará un espacio conflictivo y prácticamente inasible, algo como lo que plantea Foucault en el ensayo *Of Other Spaces*, donde asegura que “our own era ... seems to be that of space” (350). El trayecto que la familia nómada va demarcando, deja en evidencia el poder que ostenta el espacio, precisamente al intervenirlo, distorsionando las relaciones sociales y políticas ancladas en cada lugar. El constante vagar de esta familia puede verse como un acto de desafío a las sólidas estructuras sedentarias y, con su eterna errancia, la familia se transforma en una amenaza que se proyecta como un desestabilizador del orden social. Su irrupción repentina -“Nos van a pasar la peste bubónica”- es vista como una infiltración perniciosa que pone en riesgo el control (posesión y administración) del espacio (9).

El orden social es lo que, de manera vertiginosa, entra en zona de peligro. Ésta,



dice Foucault, sería una de las características de nuestra era, donde el espacio se nos presenta “in the form of patterns of ordering” (351). El sostiene que la ansiedad actual se encuentra preocupada no con el tiempo, sino con el espacio. El tiempo “appears to us as one of the many possible patterns of distribution between elements that are scattered over space” (351). En ese sentido *El Montaceros* sería un ejemplo perfecto de lo que Foucault identifica como la ansiedad actual, toda vez que la preocupación central del relato se encuentra generada por los cambios de escenario y los movimientos espaciales que ejecutan sus personajes. Las escasas referencias al tiempo que se encuentran no alcanzan a producir el simbolismo que aporta el juego espacial que el cuento maneja, juego que utiliza el espacio como un terreno efímero para tomar contacto con la realidad, y, al mismo tiempo, como un desplazamiento constante que prefigura la separación terrenal y la final independencia física (que culmina con la muerte tanto de la madre, como del niño).

Esta lectura, posible gracias al interés por el espacio, forma parte del impacto que identifica Foucault a través de aquellos arreglos que están dotados de la curiosa propiedad de estar en relación con todos los otros “but in such a way as to suspend, neutralize or invert the set of relationships designed, reflected or mirrored by themselves” (352). Estos espacios, aclara, “are in rapport in some way with all the others, and yet contradict them” (352). Foucault hace una distinción doble; denomina, en primer lugar, las *utopías* —“arrangements which have no real space ... spaces that are by their very essence fundamentally unreal” (352)—, y luego describe lo que vendría a ser una suerte de concreción de dichas *utopías*,

a sort of place that lies outside all places and yet is actually localizable. In contrast to the utopias, these places which are absolutely *other* with respect to all the arrangements that they reflect and of which they speak might be described as heterotopias. (352)

La heterotopia conformada por esta familia es precisamente ese lugar que se encuentra fuera de todos los lugares y que, sin embargo, es localizable. Esta idea forma una amalgama con el concepto de *estado de excepción* que desarrolla Agamben en su libro, puesto que permite hacer confluir la identidad errante de la familia -el nomadismo- y la particularidad que provoca la excepción. Esta excepción es lo que “no puede ser incluido en el todo al que pertenece y que no puede pertenecer al conjunto en el que está ya siempre incluida” (39). Recordemos lo que dice la narradora en una de las frases iniciales del relato: “No sé yo de dónde habíamos venido ni a dónde habíamos llegado ... Traíamos nuestra casa en hombros” (5). Entonces, sigue Agamben, “Lo que emerge en esta figura -límite- es la crisis radical de toda posibilidad de distinguir entre pertenencia y exclusión, entre lo que está fuera y lo que está dentro, entre excepción y norma” (39).

En *El Montaceros* y en *El Niño* es posible ver tanto el estado de excepción que permite ejercer la soberanía sobre ellos, como la figura heterotópica que tiene el poder de “juxtaposing in a single real place different spaces and locations that are incompatible with each other” (353). Ambos relatos también encuentran la figura del *homo sacer* en sus respectivos protagonistas. No obstante, si en *El Niño* aún podemos detectar algunos rasgos sacrificiales, en *El Montaceros* vemos la figura del *homo sacer* en estado de plenitud, como *nuda vida*.

Es pertinente preguntarse si es posible ver algún tipo de sacrificio en la descarnada matanza que acontece en el texto de Jara. Acá, la extrema violencia parece despojada de cualquier matiz ritual y el deceso del protagonista, Yococo, ocurre en un espacio de abismante insacrificabilidad. Se trata de un caso perfecto de soberanía si reparamos nuevamente en la perspectiva que destaca Agamben: “*Soberana es la esfera en que se puede matar sin cometer homicidio y sin celebrar un sacrificio; y sagrada, es decir, expuesta a que se le dé muerte, pero insacrificable, es la vida que ha quedado prendida en esta esfera*” (109).

Pero no sólo sobre Yococo recae esta figura. La familia en *El Montaceros* adopta la forma de un conjunto de homines sacri, “... soberano es aquél con respecto al cual todos los hombres son potencialmente *homines sacri*, y *homo sacer* es aquél con respecto al cual todos los hombres actúan como soberanos” (110). Yococo es la figura ejemplar que encarna la *nuda vida*, pero ésta no es una exclusividad destinada sólo a él. Aunque es el primero que fenece en manos del poder soberano, sólo se trata de una cuestión de tiempo, puesto que al final sabemos que la madre muere prontamente y la niña -que relata desde su posición de sobreviviente- se encuentra a merced de una violencia que no se concreta en el relato, pero que se presagia, a la manera de una cuenta regresiva. “Considérese ... el término *sacer* [que] ... indica ... una vida absolutamente expuesta a que se le dé muerte, objeto de una violencia que excede a la vez la esfera del derecho y la del sacrificio” (112).

Cuando la niña describe la muerte de su hermano, se hace visible su comprensión plena del suceso, en contraposición a los otros testigos que, confiriéndole a Yococo un poder sobrenatural, perciben la situación con incredulidad. (Yococo se había ganado un puesto definido en su entorno, pasando por las pruebas más duras, entre ellas, comer excremento de perro). El relato se hace más extremo cuando nos enteramos del ambiente en el que ocurre la matanza; la niña relata cómo unos caballos, gigantes, pisotean a Yococo hasta darle muerte, como si se tratara de una mosca. Entonces:

Lolo y Pablo reían creyendo que pronto iba a recuperar. Que sus güesos soldarían pronto. Que esa costilla que le saltaba del pecho no era nada. Pues lo que vomitaba era sangre de muerto. Un muerto vivo. Porque Yococo estaba muerto y no podía morir. Era inmortal. Dueño de la muerte. (16)

La muerte de Yococo está marcada por una total indiferencia. Sabemos que ha muerto sin pena ni gloria bajo las patas de los caballos que perseguían a “Don Polo”, que había ultrajado “no sé a quién”, según confiesa Pablo. Luego habla doña Juana: “Que los caballos siguieron de largo. Que los policías esos brutos borrachos no se dieron cuenta” (17). En las líneas finales, la niña cuenta: “Yococo murió esa misma noche del atropello. Mamá Griselda murió a los dos días, vomitando por arriba, abortando por abajo” (19).

La familia de Yococo es un conjunto de homines sacri, desde el momento en el que sus existencias están supeditadas a una errancia permanente y todos están

expuestos a la eliminación repentina y a la violencia extrema. El personaje de Yococo es la consolidación ejemplar del homo sacer, pero, de la misma manera que en el cuento, se trata de una eliminación progresiva. Como concluye Agamben, hacia el final del “umbral” que corresponde al capítulo seis del Homo Sacer, “Si hoy ya no hay una figura determinable de antemano del hombre sagrado es, quizás, porque todos somos virtualmente *homines sacri*” (147).



- ¹ Para una aproximación sobre lo popular, acúdase al volumen *Letrados iletrados*. En esta colección de textos escritos mayoritariamente por investigadores de la Universidad de Buenos Aires, Ana María Zubieta (compiladora), se refiere a la noción de lo popular, y en su afán por precisar su alcance, destaca: “Popular: nominación problemática —ya sea referida a la cultura o a la literatura— cuando peyoriza, encomia o esencializa, tironeada desde diferentes orillas, políticamente debatida” (8). Zubieta traza las líneas que circunscriben lo que se suele llamar popular-marginal. “Todo esto es condición de posibilidad para hablar de lo popular desde distintos lugares o hacerlo hablar: desde los bordes, desde la jerarquía alto/bajo, desde las diferencias, etc., apropiación que es siempre —como dice Michel de Certeau— caza furtiva en el territorio del otro, ese otro fascinante y excluido, mil veces borrado y vuelto a renacer” (8).
- ² *Letrados iletrados* contiene un par de ensayos que aluden a este texto. En “Maneras de subrayar en el salón literario”, Alejandra Valente describe sintéticamente la particularidad del relato “El niño proletario”. Habla de “la fragmentariedad, el retaceo de una historia, la metamorfosis de la consigna política, la pulverización de los modos de representación burgueses, la perversión de los géneros, la parodia del realismo naturalista”. (43) Estos datos generales son una breve antesala del análisis de otras obras del autor. Más concentrado en “El Niño proletario” es el ensayo de Amelia Barona “‘El Niño proletario’ hace explotar las ‘Larvas’”. En dicho texto, Barona vuelve a plantear el problema de lo popular: “Se habla de cultura popular cuando la cultura popular agoniza relegada a los intersticios de la vida cotidiana y se vuelve irreconocible, hibridada en la cultura de masas. Por eso es que no ha sido identificada por el pueblo aunque sea el que la experimente y la vivifique, sino por las ciencias sociales” (102). Más adelante, para aclarar parte de esta problemática, Barona cita a Raymond Williams. “Raymond Williams lo formula claramente: ‘la noción de cultura popular no fue identificada por el pueblo sino por los otros’” (102).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Ed: Pre-textos. Valencia, 1998.
- Foucault, Michel. “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”. *Rethinking Architecture: A Reader in Culture Theory*. Edited by Neil Leach. New York: Routledge, 1997.
- Girard, René. *The Girard Reader*. Edited by James Williams. Crossroad Publishing. New York, 1996.
- Jara, Cromwell. *Montacerdos*. Lluvia Editores: Lima, 1981.
- Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y cuentos*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1988.
- Zubieta, Ana María (compiladora). *Letrados iletrados*. Editorial: Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 1999.