

esboza una suerte de fenomenología de las horas y los espacios imaginarios, insiste una y otra vez en los temas morales que Arlt pone en escena.

La primera parte de *Sexo y traición* apunta a demostrar que los personajes de Arlt funcionan en comunidades de humillados y de culpables: una *comunidad de silenciosos*. «El sentido de esta realidad presente que es el silencio en la obra de Arlt reenvía a otras realidades: la moralidad, la sociedad, o bien, la moral social» (pág. 36). Así, «la traición, la delación o el asesinato en que necesariamente se resuelve la relación entre humillados en Arlt, no es más que el reverso de la moral social» (pág. 38) o, lo que es lo mismo: «Esas comunidades de culpables donde la comunidad es imposible, constituyen la imagen invertida de la sociedad» (págs. 40-41).

La segunda parte de *Sexo y traición* profundiza en la descripción de la clase media e introduce dos nuevos problemas: la sexualidad y la complicidad entre narrador y lector.

Tal vez nunca tan claramente ha sido planteada la cuestión del realismo en Arlt. Masotta da cuenta del carácter fundamentalmente antirrealista de la literatura arltiana a partir de los protocolos de lectura que sus textos construyen. En *El juguete rabioso*, señala Masotta, el lector sufre la humillación de Astier, comprende las formas del mal que adopta. Ahora bien, llegado cierto momento, cuando Astier prende fuego a un pordiosero, ese pacto se rompe: frente al mal absoluto, «metafísico», la comprensión retrocede (es eso lo que la izquierda no sabe leer en Arlt). Masotta interpreta este momento (constitutivo de la narrativa arltiana) como el momento de «quiebra de la complicidad del lector con el personaje» (pág. 57). Lo que el realismo postula es precisamente «esa función de espíritus: lector, personaje, y por detrás de ellos el mismo autor, todos participan de un ser continuo y colectivo, del paraíso de una totalidad sin fisuras» (pág. 59).

La literatura de Arlt niega esa continuidad (nada más alejado del realismo que Arlt) y propone un universo donde la delación, por ejemplo, significa a la vez una traición (al igual) pero también una fidelidad (a los valores de clase). El destino de los personajes arltianos es la aceptación, llevada a sus últimas consecuencias, de un determinado nivel jerárquico: «En el mundo de Arlt, la jerarquía social —como en el mundo real— es jerarquía de verdugos» (pág. 66). El hombre de Arlt es, por lo tanto, un objeto, espejo perfecto de la putrefacción de una sociedad y es en relación con este sistema que aparecen esas metáforas que se refieren a metales y a superficies alisadas como espejos: «Son superficies bruñidas capaces de funcionar como espejos, y en ese sentido remedan a la conciencia, o a un lado de la conciencia, a la capacidad de reflejar el mundo exterior» (pág. 71).

Lo que sigue es una descripción pormenorizada de la clase media y su imaginario. En esa descripción aparecen ciertas instituciones (como las suegras)

y ciertas prácticas (como la sexualidad) que condensan el funcionamiento de la clase y ponen en evidencia sus comportamientos sociales más característicos: hipocresía, histeria, espiritualismo falso: «Las suegras y las individualidades convergen hacia una misma ideología, la que legisla sobre las relaciones sexuales y han adoptado para siempre el espiritualismo más extremo» (pág. 91). La sexualidad aparece vivida como culpable y produce la típica angustia arltiana.

Se atisba así la grandeza y la miseria del hombre de Arlt: estos apestados (...) sueñan, como nosotros, en un tiempo en que los hombres podrían encontrarse entre sí en una relación abierta que pasara por los cuerpos, donde el cuerpo no fuera el instrumento del extrañamiento de sí mismo en el otro, sino el vehículo de la relación auténtica de cada uno consigo mismo y con cada uno de todos los otros y con todos los otros (pág. 111).

Estas son las últimas palabras de un libro clásico y ejemplar de la crítica literaria: queda claro que Masotta interviene políticamente y que esa intervención modifica para siempre la obra de Arlt, convertido en un clásico de la literatura argentina moderna. Podrían discutirse, ciertamente, algunas de las afirmaciones de Masotta, tal vez demostrar que estaba equivocado. Lo que no podría hacerse es quitar a *Sexo y traición en Roberto Arlt* su carácter fundacional: ya nadie puede hacer crítica sino a partir de ese libro.

Quien intenta una lectura de otro clásico, quien pretende una intervención también política, también decisiva, es Adolfo Prieto. En 1954 publica *Borges y la nueva generación* y, en 1956, *Sociología del público argentino*.

Prieto introduce en ambos libros los temas que importaban en el momento (en ese sentido su percepción es irreprochable) pero llegado el momento de intervenir políticamente, no puede equivocarse más. Su *Borges* introduce la figura del escritor, su colocación como intelectual, el problema de la ideología de clase y su relación con la textualidad borgeana, la relación entre cultura alta y cultura popular, las características sociales de la lectura. Ahora bien, se sabe que exactamente en el mismo momento en que Prieto declaraba la inutilidad de la literatura de Borges, su mentalidad estéril y su estética elitista, Sartre conocía en Francia la obra de Borges y la publicaba en *Les Temps Modernes*, como una literatura que podía recuperarse desde la izquierda.

¿Qué fue lo que pasó? Habría que decir que el Sartre que Prieto leyó no era el mismo que el de Masotta y Viñas, por ejemplo. Sólo así puede explicarse la siguiente sentencia: «La doctrina de Sartre [sobre el compromiso] es peligrosa y estrecha en cuanto pretende encauzar la literatura por un único camino posible» (pág. 20). Todavía más, el marco teórico a partir del cual Prieto evalúa la obra de Borges parece más subsidiario de Ortega y Gasset que de Sartre. Eso explicaría, por ejemplo, las siguientes afirmaciones:

Los géneros policial y fantástico adolecen de los mismos defectos y se identifican en la motivación con la novela de caballería y la novela pastoril. Los defectos nacen fundamentalmente de la entera gratuidad de esos géneros, del olvido absoluto del hombre, de la esquematización de la realidad, del vacío vital (...). La novela policial y el relato fantástico nacieron en circunstancias análogas y con el mismo pecado; ¿será excederse de fatalistas anunciarles idéntico fin? (pág. 18).

El error de Borges, su persistencia en estos géneros, tienen que ver con su falta de comprensión del «genio de la raza»:

La mayoría de los cuentos de Borges pertenece al género fantástico. Conviene recordar que a los escritores de habla española les ha sido esquivo el género en la medida en que es naturalmente extraño al puro vuelo de la raza. (...) No es pecar de fatalistas aceptar el hecho como se acepta la perdurabilidad de ciertos rasgos caracterológicos en las razas (págs. 68-69).

Si uno piensa en la importancia decisiva que el género policial y el género fantástico tendrían en los años sesenta como matrices de producción textual y si uno piensa en las transformaciones de la fantástica hacia la ciencia ficción y el realismo mágico, en la obra de Rodolfo Walsh y en García Márquez, no puede sino concluir con que Prieto estaba pensando en otra cosa.

En la *Sociología del público argentino* es encomiable, una vez más, el esfuerzo para leer «sociológicamente» la producción cultural, especialmente la atención que al público se concede. Aquí también aparecen temas importantes: literatura y medios masivos, correlación entre procesos sociales y procesos estéticos, impacto cultural de la prensa en nuestro siglo, etc. Una vez más, sin embargo, todo se lee desde una posición más o menos conservadora y la mayoría de las veces, distraída. Mientras EUDEBA preparaba, a fines de los años cincuenta, las famosas series de literatura nacional, series cuya demanda (sobre todo juvenil) alcanzó a millones de ejemplares, Prieto señala el escaso interés del «nuevo público» por la literatura argentina. «Los novelistas extranjeros, y aún los ensayistas, satisfacen casi por entero su interés» (pág. 82). Mientras en Argentina se prepara un debate importantísimo (y probablemente todavía no cancelado) sobre las relaciones entre cultura alta y cultura de masas, entre literatura y medios masivos, Prieto señala que la radiotelefonía diezma «el público virtual de la literatura» o que el triunfo de la radio «es el responsable (...) de que el sueño del alfabetismo se haya alejado más y más del sueño de una literatura para un público universal» (pág. 87). La radio y el cine, se queja Prieto, son una «poderosísima escuela de facilidad» (pág. 90).

Sólo en 1966, con la publicación de *La literatura autobiográfica argentina*, Prieto comenzará una revisión (titubeante) de los presupuestos teóricos e ideológicos a partir de los cuales leer la cultura. Sólo en ese libro aparecen algunas tímidas objeciones a Ortega y Gasset (pág. 17), objeciones que

bien miradas no hacen sino robustecer la imagen de moderación que el proyecto crítico de Prieto suscita.

¿Moderación? Hablemos de Viñas. En 1964 se publica *Literatura argentina y realidad política*, probablemente la primera discusión global de la literatura argentina del siglo XIX, desde las épocas fundacionales de Ricardo Rojas.

En ese libro, cuya primera edición venía con una faja que decía «Polémica y miserias del intelectual argentino», Viñas trabaja a partir de una serie de presupuestos:

1. La literatura aparece fuertemente ligada, en su misma constitución, con los discursos más explícitamente ideológicos o políticos. En esa ligazón es posible encontrar una definición y una función para la literatura argentina.

2. La literatura se lee desde la totalidad. La historia de la literatura será, por lo tanto, la diversa inflexión de ciertos temas, «constantes con variaciones» (tal como se llama el primer apartado de *Literatura argentina*): «la tradición literaria de un país alude, opera —y sublima, claro está— su zona patológica», se lee en otro lado (Viñas 1967, pág. 149). La tradición literaria de un país será, por lo tanto, su enfermedad: la dialéctica héroe-masas, en el caso argentino.

3. La literatura argentina es el proceso de constitución de una identidad histórica, proceso que puede definirse limpiamente a partir de una serie de variables (diez, en *Literatura argentina*). La tarea del crítico es volver explícitas esas variables.

4. La literatura no sólo es un discurso sino también una institución: se trata, por lo tanto, de incorporar al análisis histórico la descripción de procesos institucionales: pasaje del escritor de *literato* a *autor*, constitución de un público, etc.

5. «Toda estética implica una moral»: lo que significa, finalmente, que las posiciones estéticas tienen una función política definida en el marco de las relaciones sociales en su conjunto. La crítica, también, implica una moral y esa «moral de la crítica» (señalada por Sarlo) caracteriza la escritura de Viñas.

Con estos presupuestos, Viñas arma su modelo para leer la literatura argentina, dividido en cuatro apartados: 1) Constantes con variaciones; 2) El liberalismo: negatividad y programa; 3) El apogeo de la oligarquía, y 4) La crisis de la ciudad liberal.

En esos apartados es posible leer cómo representa la literatura, desde la perspectiva de Viñas, los procesos de transformación social, y también cómo se insertan en el debate ideológico que suscitan.

Los viajes, que tipifican la relación de los intelectuales con Europa, la alteración histórica de la pareja niño-criado favorito, o la evolución de la figura del gaucho y su relación con el inmigrante (como figuras literarias)