

Descubriendo la pólvora

Estrategias para combatir el contenidismo y el aplicacionismo en el análisis literario

Mariano Vilar

Como profesor de literatura en distintas instituciones terciarias y universitarias, me encuentro a menudo con el problema de evaluar las producciones críticas de mis estudiantes. Al momento de dar indicaciones sobre los trabajos, las tres primeras cosas que suelo decir son:

- 1) No me resuman el argumento
- 2) Eviten describir su compromiso emocional con los temas y personajes
- 3) No me digan que tal o cual cosa les pareció “interesante” (o peor, que “les gustó mucho”)

Muchos de mis estudiantes (sobre todo en la Universidad de la Matanza, donde doy Teoría y Crítica Literaria I y II) ya son docentes de secundaria, y no es raro que estas 3 observaciones entren explícitamente en tensión con lo que suelen buscar en sus propios alumnos/as. Pero no es la idea hablar aquí de las diferentes expectativas respecto del objeto literario en los niveles de nuestro sistema educativo. El problema que quiero marcar como punto de partida es otro. En los últimos tiempos, y ya con años de corrección encima, me he sentido cada vez más tentado a sumar una cuarta advertencia a mis estudiantes:

- 4) No me hablen de la relevancia del contenido de ningún texto

E incluso, todavía una quinta, de cuyo cuasi-imposible cumplimento quiero hablar en este artículo:

- 5) No me hablen del contenido y punto

En mi [último artículo](#) reflexionaba sobre la crítica a *Nuestra parte de noche* de

Mariana Enríquez y me quejaba de la falta de interés en cuestiones formales de la novela, por contraste al exagerado interés que despertaban las repetitivas entrevistas a su autora y las igualmente repetitivas celebraciones de la inclusión de temáticas relevantes (la dictadura del 76) en una novela de terror. Este tipo de observaciones pueden emparentarse con dos críticas frecuentes a la literatura y a la crítica literaria contemporáneas (con cambios de énfasis según el caso): su excesivo biografismo o testimonialismo, y sus gestos exagerados en pos de una buena conciencia social (y específicamente, una buena conciencia progresista).

Los motivos son variados, y algunos, también obvios. Podemos pensar en **redes sociales y algoritmos**, cambios en el sentido común, búsqueda de nichos de mercado o en cuestiones más generales sobre la dificultad de revalidar la literatura como institución en un mundo en el que perdió la mayoría de las funciones que tuvo a lo largo de su historia.¹ César Aira plantea por ejemplo que:

Tengo una vieja animadversión por las biografías noveladas (¿quién puede perder tiempo leyendo eso?) que se extiende a formatos vecinos, como la novelización de hechos históricos, y en general a todo lo que esté precedido por una investigación y cuya forma natural debería haber sido de estricta y honesta no-ficción. Visto desde el otro lado: de una novela se pregunta en primer lugar ¿de qué trata? Y de la respuesta a esta pregunta depende su éxito de ventas o su posibilidad de ganar un concurso. Yo he llegado a la conclusión de que la piedra de toque en este aspecto es que la novela trate de un asunto sobre el que valdría la pena hacer una investigación periodística, ya sea sobre hechos reales o imaginarios. [...]

Todo lo cual, de un lado y del otro, dice algo sobre la novela como género tal como se lo practica hoy: la novela es novelización de asuntos de interés general. (Aira 2014)

En síntesis, Aira plantea que hay temas relevantes (podemos pensar por ejemplo en los travesticidios, los agrotóxicos, la dictadura del "76, etc.) y en la medida

¹También hay cuestiones que no pueden separarse del género literario en cuestión e incluso de las obras concretas. La crítica sobre poesía tiende a ser mucho más formalista. Incluso dentro de la narrativa, hay obras literarias que llaman la atención más por la forma que por el contenido porque realizan operaciones narrativas muy marcadas.

en que haya literatura sobre esos temas, tendremos la justificación necesaria para nuestros objetos de estudio y/o fuentes de trabajo como docentes, investigadores, críticos, etc.

Volviendo al ámbito pedagógico, mis estudiantes habitualmente logran cumplir el primer mandato (no limitarse a narrar el argumento) y en general también el segundo (no quedarse en el amor/odio por ciertos personajes o escenas), pero ya el tercero (que la hipótesis no consista en destacar que X cosa es “interesante”) cuesta mucho más. No tiene nada de raro. Yo mismo siento que aprobé con buenas notas la carrera de grado de Letras de la UBA sin haber producido ninguna hipótesis que fuera más allá de encadenar observaciones pertinentes sobre un eje o problema. Ahora, el cuarto mandato parece de cumplimiento imposible. Es casi un suicidio: ¿para qué escribir una monografía crítica sobre un texto literario si no es para destacar la relevancia de alguno de los temas que trabaja?

Podemos conectar esta tendencia con otro problema de índole general, también muy discutido: el abandono generalizado de cualquier intento de buscar la “literaridad” como un valor en sí mismo. No es una cuestión meramente teórica: los programas de estudios cada vez más incluyen la literatura dentro de conjuntos que incluyen desde cine, filosofía, tweets, sesiones de bizarrap y manifestaciones callejeras. Se estudian conceptos antes que estilos, ideas antes que sintagmas. Es una tendencia global, y en ese sentido, formarnos para presuponer la relevancia de la literatura como algo ya dado parecería ser un camino muy peligroso, al menos si no queremos ser los músicos en la cubierta del Titanic. Hay que salir a buscar, entonces, la relevancia de la literatura, y la forma más accesible es a través de los temas que trata. Es como si tuviéramos que decirle a la sociedad que debería leer *Kentukis* para pensar en los efectos de las redes sociales y *Distancia de rescate* para advertir los peligros de los agrotóxicos en los pequeños pueblos del país.

Paradoja del doble vínculo: la academia nos pide que investiguemos temas absolutamente específicos y que aun así seamos capaces de justificar su relevancia social. Los resultados están a la vista. O el fingimiento sofisticado o la destrucción de nuestros objetos.

Filología y crítica

Creo que estas tendencias críticas y pedagógicas pueden vincularse con cierto elogio de la “filología” que aparece cada vez más en la boca o la pluma de personas que se dedican a la literatura de los siglos XX y XXI, y que contrasta con aquel lejano pero significativo ataque al historicismo filológico que aparecía en el estructuralismo francés, por ejemplo. La pregunta por cuál sería el sentido de retomar el término “filología” para referirse a estudios literarios que no están basados en las disciplinas que habitualmente asociamos a la filología (las lenguas clásicas, la paleografía, la ecdótica) no tiene una respuesta unívoca. Es posible hipotetizar, sin embargo, que proviene de una cierta insatisfacción con los sentidos contemporáneos del término “crítica”, que alguna vez fue utilizado para contrarrestar las abstracciones de la “teoría”. Algunos de los sentidos de la palabra “crítica” remiten a una concepción crítica sobre la realidad y la sociedad, y en este sentido, parecieran conectar naturalmente con la búsqueda de relevancia social que mencionábamos. El crítico literario como “intelectual crítico”, que alguna vez fue una figura socialmente relevante, parece haberse convertido hoy, en la perspectiva de algunos, en algo así como un/a investigador/a de Conicet que utiliza muchas veces la palabra “biopoder” en los resúmenes de sus papers... o en un/a redactor/a asiduo/a de *Anfibia* que utiliza elementos de su biografía para empoderar la prosa de autores contemporáneos no binarios.

Frente a estas caricaturas, la profesión de “filólogo” ofrecería algunos atractivos: remite a un trabajo intelectualmente arduo, de cuya seriedad y especificidad nadie puede dudar. El filólogo es además un amante de la palabra (*logos*) por la palabra misma. Por contraste, la exaltación de la crítica presupone implícitamente un cierto espíritu de “espantar al burgués” que no congenia demasiado bien con el “burgués” lector de literatura del presente.

Aunque creo que algo de esto se comprueba en varias defensas de la filología que aparecieron en los últimos años, no es la única forma de pensar el fenómeno. Un ángulo mucho más positivo es que el amor al *logos* se presenta, ante todo, como un amor a su forma, al significante. En ese sentido, la búsqueda filológica consistiría antes que nada en una ética de ese amor que privilegiara su manejo tierno y cuidado, y que se aparte, por lo tanto, de los saltos teórico-críticos tan omnipresentes que buscan realzar la relevancia de un objeto literario y al hacerlo lo reducen a un ejemplo.

Quizás no sea posible resumir todos los motivos por los que existe cierto impulso a regresar a la filología sin generalizar demasiado. Coexisten una desconfianza respecto de los supuestos logros de la crítica institucionalizada, un cuestionamiento frente a la velocidad de los juicios en el presente y una renovada búsqueda de formalismo/materialismo en el análisis. Es este último aspecto el que voy a desarrollar a continuación.

El enigma de la forma

Volvamos sobre la lista de proscripciones para mis estudiantes. El último ítem (que nunca enuncié de hecho en una clase y no sé si tengo el valor de enunciar) era: “No me hablen del contenido y punto”. El problema de este mandato es que yo mismo tendría enormes dificultades para intentar cumplirlo. Tras años de estudiar y enseñar literatura en distintos ámbitos, no me considero capacitado para hacer un análisis de un texto o conjunto de textos que atienda exclusivamente (o principalmente) a cuestiones formales, sobre todo en la prosa. ¿Qué se supone que debería hacer? ¿Por dónde empezar?

Probablemente el primer punto sea aspirar a una definición un poco más precisa de qué es el “contenido” en el ámbito de los estudios literarios. En términos saussureanos, es el significado... ¿o el referente? Sin ponerse demasiado finos con las semántica (aunque el asunto lo justificaría), esta primera división, entre el contenido como la semántica interna del mundo ficcional, y el contenido como la “materia” (social, ideológica, histórica) tiene una larga historia. Retomando un gesto de Fredric Jameson, podemos utilizar una versión adaptada de Hjemslev para explicar esta diferencia y ubicar nuestro objeto de estudio. Así, en vez de la separación entre “forma” y “contenido”, nos quedan cuatro categorías:

forma de la forma: la descripción formal del estilo

contenido de la forma: la explicación e interpretación de la forma

forma del contenido: la semántica inmanente al contenido narrado

contenido del contenido: la relación de lo narrado con el mundo de la experiencia humana

Sería entonces la descripción/explicación de la última categoría, el contenido del contenido, la que resulta más exasperante por su búsqueda de relevancia y

por su capacidad para obliterar la expresión formal de una obra en pos de un posicionamiento político, un mensaje, un testimonio o una experiencia. La “forma del contenido” representa buena parte del análisis narratológico, del análisis semántico estructural (p.ej. el esquema actancial de Greimas) y la dimensión extensional del análisis de los mundos ficcionales (reglas, operadores y restricciones inherentes que movilizan distintos aspectos de la acción narrada).

Las mayores dificultades aparecen en las dos primeras categorías, no solo porque el entrenamiento en el análisis formal del estilo es una habilidad poco desarrollada y empleada en el presente, sino también porque no es del todo fácil distinguir, en la práctica, el contenido de la forma de la forma del contenido. ¿No es acaso una separación muy artificial?

Existen, sin embargo, tradiciones teóricas en las que podemos apoyarnos para establecer esa distinción, incluso si admitimos que es más tenue que las otras. El contenido de la forma estaría vinculado con la experiencia estética de la forma y con la fenomenología de la lectura. Su descripción consistiría así en un *close-reading* que atienda a la manera en que un texto expresa a través de su estilo formal la conformación de un mundo de experiencias estéticas de interpretación. La forma de la forma, por su parte, es ante todo el inventario de recursos y de patrones estilísticos que por sí solos no conforman ninguna unidad de significado. También podríamos aventurar que la forma de la forma y el contenido de la forma son intraducibles, mientras que la forma del contenido, podría sobrevivir a una buena traducción.

El horizonte de la forma y la escuela de Ginebra

Como mencioné brevemente, los cuatro tipos de análisis están vinculados tradicionalmente con cajas de herramientas desarrolladas por la crítica y la teoría a lo largo de su historia. Así, el contenido del contenido parece prestarse a la crítica de la ideología, la forma del contenido a la semántica estructural y/o de mundos posibles, el contenido de la forma a la fenomenología de la lectura, y la forma de la forma a la retórica, la gramática y la filología (en el sentido estrecho del término). La fenomenología de la lectura y sus derivados perdieron mucho peso en los programas de estudio de teoría en las últimas décadas, tal como demostró [la serie de artículos dirigida por Juan Manuel Lacalle en esta revista](#). Actualmen-

te existen enfoques que buscan recuperar el problema de la lectura desde una perspectiva distinta, como explica Nicolás Garayalde [en esta entrevista](#).

Además de la fenomenología de la lectura y la escuela de Constanza (Iser, Jauss) han existido esfuerzos teóricos variados para captar lo que llamo acá contenido de la forma. En *Mímesis*, famosamente, Eric Auerbach hace surgir sus observaciones sobre el sentido de la realidad en la literatura a partir de análisis pormenorizados de fragmentos de textos. No creo que sea muy original de mi parte decir que esta metodología es lo más memorable y envidiable de su forma de trabajo crítico. La práctica del análisis de segmentos breves de textos más largos es un recurso habitual en la estilística, aunque para la mayoría de nosotros esa denominación es una etiqueta sin referentes concretos.

Quisiera tomar un ejemplo menos conocido al que llegué a través de un colega especializado en la literatura francesa. Se trata del análisis que propone Jean Pierre Richard de los primeros tres párrafos de la novela *Bouvard y Pécuchet* de Gustave Flaubert. El análisis recuerda por momentos a los que realiza Barthes de las lexías de Sarrasine en *S/Z*. Por ejemplo, de las primeras líneas de la novela, que rezan: “Como hacía un calor de treinta y tres grados, el boulevard Bourdon se encontraba absolutamente desierto”, Richard dice:

En primer lugar, a través de una especie de ilustración paródica de la relación de causalidad (el ataque indiscreto del “como”, la desigualdad entre causa y efecto), establece la relación, aparentemente objetiva, entre un calor extremo (“treinta y tres grados”) y un vacío total (“absolutamente desierto”). El texto se abre sobre el espacio superlativo de una nada: vacío escrito al final de la frase, como para señalar formalmente, luego del largo y pesado adverbio, el espacio definitivo, la caída sin remedio.

El comienzo de la novela puede leerse entonces como la confesión de una primera entropía, como el signo de un retorno a cero, como un retorno anterior a la partida misma, y por lo tanto como el anuncio de todas las recaídas negativas que van a repetirse monótonamente. Por lo tanto, en el absoluto desierto humano de este primer decorado se afirma algo como una presencia, al menos como un principio de orden: la forma intuida de una dualidad, que extiende además en esta primera frase la estructura binaria ya instituida por el título mismo.

(Richard 1984, p.20-21)

¿Es posible “comprobar” las afirmaciones de Richard en base al texto? Naturalmente, la mayoría de las cosas que dice solo tienen sentido si se toma el pasaje en relación con toda la novela, y no como una unidad aislada, en la que sería imposible afirmar la mayoría de estas cosas persuasivamente. Aunque conocemos bien el impulso ensayístico y el talento personal de Barthes, los enunciados de S/Z parecen en comparación bastante más imitables con un poco de esfuerzo e inspiración.

Jean Rousset (otro de los integrantes, junto con Richard, de la llamada “Escuela de Ginebra”) postula algunos enunciados metodológicos en la introducción de su libro que pueden servirnos como una modesta orientación. Allí señala por ejemplo que “Aux structures de l’imagination correspondent de toute nécessité des structures formelles.” (1964, p.XV) y se pregunta si “Est-il possible d’embrasser à la fois l’imagination et la morphologie, de les sentir et de les saisir dans un acte simultané ?” (p.XXII). Enfatiza también en varios pasajes la imposibilidad de pensar un método a priori de lectura estilística que no dependa de las líneas de fuerza de la obra misma. Lo mismo dice Leo Spitzer, otro referente en esta forma de lectura: “Criticism must remain immanent to the work of art, and draw its categories therefrom” (Spitzer 1948, p.125).

Ahora, esta imbricación entre imaginación y forma, o esta inmanencia estilística de la obra de arte no se convierte en el contenido de la forma por arte de magia. El proceso de transmutar descripciones estilísticas en interpretaciones depende para su funcionamiento de la existencia de un horizonte mayor de interpretación, un punto de referencia dialéctico que les otorgue la posibilidad de un sentido.

Este horizonte ha sido ocupado por configuraciones diferentes a lo largo de la historia. Probablemente la figura del autor (y sobre todo la del autor-genio) sea la más común. En este marco, cada detalle formal de un texto literario está repleto del sentido que le da su pertenencia a una figura autoral que, como Dios, pensó todos los detalles. Incluso si se reniega de este tipo de autor con plena conciencia de sí, podemos otorgar al crítico formalista la capacidad de reconstruir el estilo del autor (su forma de ver el mundo, diría Proust) también en sus dimensiones inconscientes.

Existen otras posibilidades, por ejemplo, el género literario entendido como un

universo de sentidos más o menos generales sobre los que la especificidad formal de un texto puede contrastarse. Podemos pensar también, que el horizonte de sentido de la forma puede encontrarse en la estructura de la sociedad misma. Fredric Jameson insiste en varias de sus obras en la importancia de comprender los estilos y sus operaciones como resoluciones (o intentos) de conflictos propios de la sociedad en la que surgieron. En *The Political Unconscious* se apoya, por ejemplo, en un análisis de Lévi-Strauss sobre los tatuajes faciales de la tribu de los Caduveos. Las líneas con las que tatúan sus caras son un rasgo formal de su cultura que expresaría la tensión social que emerge de las jerarquías sociales (Jameson 2002, p.64). El salto entre una cosa (las líneas) y otra (el problema social de la jerarquía) es enorme, pero por eso es también más tentador. ¿Y qué decir de los análisis estilísticos de Auerbach, que comparando un breve pasaje de la *Odisea* con uno de la Biblia establece una diferencia entre formas de representar la realidad que aparecerá en todo el desarrollo de la cultura literaria occidental?

En la medida en que se trate de una relación dialéctica, sin embargo, el horizonte o contenido final (autor, género, sociedad, etc.) no debería existir enteramente *a priori*. El problema es entonces por dónde empezar. Hagamos un intento con los dos primeros párrafos de una novela argentina y reciente y veamos a dónde nos llevan.

El comienzo de *Las malas*

La novela *Las malas* de Camila Sosa Villada es sin duda una de las producciones ficcionales más comentadas en los últimos años. Además de premios, entrevistas y admiración, suscitó artículos académicos varios, la mayoría de los cuales se concentran en la temática trans de la novela. No he encontrado textos dedicados específicamente al estilo, aunque sí diferentes observaciones alusivas que tienen en cuenta este aspecto. Veamos qué es posible pensar respecto del “contenido de la forma” a partir de los primeros dos párrafos del texto:

Es profunda la noche: hiela sobre el Parque. Árboles muy antiguos, que acaban de perder sus hojas, parecen suplicar al cielo algo indescifrable pero vital para la vegetación. Un grupo de travestis hace su ronda. Van amparadas por la arboleda.

Parecen parte de un mismo organismo, células de un mismo animal. Se mueven así, como si fueran manada. Los clientes pasan en sus automóviles, disminuyen la velocidad al ver al grupo, y de entre todas las travestis, eligen a una que llaman con un gesto. La elegida acude al llamado. Así es noche tras noche.

El Parque Sarmiento se encuentra en el corazón de la ciudad. Un gran pulmón verde, con un zoológico y un Parque de Diversiones. Por las noches se torna salvaje. Las travestis esperan bajo las ramas o delante de los automóviles, pasean su hechizo por la boca del lobo, frente a la estatua del Dante, la histórica estatua que da nombre a esa avenida. Las travestis trepan cada noche desde ese infierno del que nadie escribe, para devolver la primavera al mundo.

Empecemos por los dos puntos que separan la oración inicial. Son un gesto de escritura marcado, que no se ajusta al uso habitual de esa marca ortográfica (hubiera sido más previsible separar esas dos oraciones con un punto seguido). Los dos puntos parecieran darle a la oración una estructura poética, como un verso separado en hemistiquios. De hecho podría decirse que ambas mitades del “verso” tienen siete sílabas, con lo que sería un alejandrino, aunque no es exactamente el caso ya que hay sinalefa entre el “sobre-el”. Pese a esta falta de exactitud (¿que es quizás, en sí misma, interpretable? ¿una marca de lo que no cierra, lo imperfecto y barroco?), la superposición de estos dos enunciados no pierde su carácter poético. El sutil hipérbaton de “es profunda la noche” en vez del más común “la noche es profunda” también ayuda a instalar, desde un principio, un tono característicamente “literario”.

El hecho de que hiele “sobre” el parque (una expresión totalmente alejada del habla cotidiana, en donde en todo caso uno podría decir que el parque “está helado”) da a esta entrada en la novela el aspecto de una perspectiva aérea que desciende desde el cielo hacia el parque. Luego aparecerán los árboles y más abajo, el grupo de travestis. Esta idea del descenso también tiene un sentido alegórico bastante claro (y con esto nos deslizamos del contenido de la forma a la forma del contenido) del descenso del cielo frío al infierno caliente. A su vez, el descender del punto de vista confluirá con el ascenso de las travestis (que

“trepan cada noche”) y marcará, quizás, una imagen de encuentro terrenal entre el cielo literario de la primera línea-verso y la realidad infernal de la que emergen las marginadas.

Acá tengo que detenerme y reflexionar sobre lo que voy a decir sobre la oración siguiente (“Árboles muy antiguos...”). ¿Por qué? Porque me parece mala, me parece un exceso de escritura, sobre todo por ese final “pero vital para la vegetación”. ¿Era necesario? ¿No podía suprimirse? ¿Se trata acaso de una resolución algo forzada de un objetivo que existía a nivel simbólico, en donde lo que se buscó es marcar la diferencia entre la “vegetación” y la “manada animal” que aparece poco después y finalmente los automóviles (¿por qué automóviles y no “autos”?) que manejan los clientes?

Entre los comentarios que leí sobre la novela en medios, destaco una observación de Emilio Jurado Naón en *Clarín*, por ser pertinente a la cuestión estilística y al contenido de la forma:

Si bien justificados y constituyentes del núcleo político de *Las malas*, estos pasajes se vuelven repetitivos con el correr de las páginas. La enumeración catártica de su fraseo (proveniente tal vez de la plataforma blog) se vuelve monótona, diluye la fuerza con la que empieza el libro y le roba protagonismo al otro género, mucho más proteico, con el que convive: la ficción trans en aquel estilo personal “de pena fosforescente”.

En esta observación tenemos un cruce entre un recurso (la enumeración), un gesto político (la catarsis por el sufrimiento de las mujeres trans) y una hipótesis de tipo materialista: se trataría de una herencia de la plataforma blog. En nuestros dos párrafos, sin embargo, no tenemos este tipo de enumeraciones, y al menos desde mi punto de vista, tampoco una influencia perceptible del formato blog. El sufrimiento está presente, pero no de una forma patética.

Está claro que, contra otras estéticas más descarnadas de la literatura argentina del siglo XXI, *Las malas* nos dice de entrada: soy literatura, usaré adjetivos como “profundo”, “antiguo”, “indescifrable” y “vital” y pintaré un paisaje (una forma por lo demás tradicional de empezar una novela) lleno de referencias literarias. Algunas obvias y explícitas, como el Dante, y otras más sutiles, como Perséfone,

que trae la primavera al mundo cuando visita a su madre Démeter. En estos primeros párrafos y en toda la novela la presencia de arquetipos y mitos justificaría un enfoque filológico-arquetípico que en vez de buscar ejemplos de textos de Butler y Preciado recurriese a la vieja tradición clásica.

Las travestis siempre están identificadas en femenino en la novela, por lo que no deja de sorprenderme que su primera aparición sea mediante un sustantivo masculino: “un grupo”. Quizás se trata, justamente, de marcar una tensión inicial respecto de la denominación.² Más allá de esto, el carácter colectivo de las travestis está remarcado y enfatizado con distintas metáforas y comparaciones. Por contraste, los clientes se mueven en autos, lo que no solo los aleja simbólicamente del mundo animal y vegetal de las travestis, sino que también los individualiza. Los clientes y sus autos son individuos que a su vez eligen a las travestis de a una, separando el grupo, al menos momentáneamente.

La novela parte de una tercera persona: al final del segundo párrafo nos encontramos con que las travestis “trepan”, como si la narradora no fuera aún capaz de usar un “trepamos”. Eso no implica, sin embargo, que no aparezca representada, aunque por la vía negativa: “ese infierno del que nadie escribe”, cuando está claro que justamente estamos leyendo a alguien que sí, que escribió ese infierno como Dante escribió del suyo. Dante también comienza su poema en una selva oscura.

El segundo párrafo se inicia con una descripción cuasi turística, apoyada también en el uso de las metáforas ultraconvencionales del “corazón de la ciudad” y del “pulmón verde”. Es una isla de información en un texto cargado de simbolismos. Es posible hipotetizar que esta superposición remite a uno de los tópicos más comentados de la novela, que es el cruce entre realismo y magia (“realismo mágico”), pero no hay mucho de “realidad” en el sentido fuerte del término cuando se utilizan expresiones como las que acabamos de mencionar. En todo caso, el registro que aparece, un poco sorpresivamente, es el de lo convencional. La última oración del párrafo combina ambos elementos de forma más integrada: “Las travestis esperan bajo las ramas o delante de los automóviles, pasean su hechizo por la boca del lobo, frente a la estatua del Dante, la histórica estatua que da nombre a esa avenida.”. “Pasear” un “hechizo” y el referente ambiguo

²En las líneas inmediatamente posteriores también tenemos una oscilación entre el femenino “manada” y el masculino “organismo”, así como entre el femenino de “células” y el masculino de “animal”

de “la boca del lobo” generan un efecto de extrañamiento que contrasta con los datos históricos y geográficos. Esta oración extensa se contrapone a su vez con la mayoría de las que aparecen en estos párrafos, muy breves. En el primer párrafo encontramos la misma alternancia entre oraciones cortas y una única oración extensa, “Los clientes pasean en sus automóviles...”, cuya estructura es similar.

Todo este pasaje es, evidentemente, descriptivo, basado en la presentación de una escena que se define por su repetición cotidiana. El quiebre que introduce el relato se da unos pocos párrafos más adelante, cuando la Tía Encarna siente por primera vez el llanto del bebé que será bautizado como “El Brillo de sus Ojos”. La frase que introduce el quiebre es: “Pero algo que viene de la noche y del frío convoca su atención, la separa de sus amigas”. Tenemos acá, en el principio de la narración propiamente dicha, la misma combinación de la primera línea del texto entre “noche” (palabra repetidísima en estos pasajes) y bajas temperaturas. Y tenemos también la problematización de la relación entre grupo e individuo que ya encontrábamos a partir de la relación entre travestis y clientes.

Desde este punto, agotadas las primeras observaciones, cabe preguntarse si hemos podido realmente hacer del contenido de la forma de *Las malas* algo que superara lo banal. Como anticipamos, pareciera que esto es solo posible si podemos conectar al menos algunas observaciones de las que hicimos con un planteo más general sobre la obra que tenga algún valor explicativo. El problema es que si partíamos de algún planteo de esa naturaleza, podía cegarnos frente a lo que esperábamos fuera una revelación “pura” de la forma.

Pongamos un ejemplo. En [una entrevista en publicada en Página/12](#), Camila Sosa Villada declaró que:

Las travestis hablamos todo cruzado, todo al mismo tiempo, nos confundimos, decimos una cosa por otra, tenemos un sentido del humor particular. Esa mezcla resulta ilegible para mucha gente porque no está acostumbrada a la práctica de una lectura trans. Entonces, bueno, me dejé normalizar, aceptando una sintaxis no tan fragmentada ni anárquica. Sin embargo, a lo largo de todo el libro, me fui sintiendo habilitada para decir lo que quisiera decir, ya sea autobiográfico o inventado

Entonces, con esta observación en mente, podía uno imaginar que el contenido

de la forma revelaría estas suturas entre una lengua travesti y una lengua editorial (¿cis?). Sin embargo, no ha sido el caso: el ordenamiento formal de los primeros párrafos es tan fuerte como su “literariedad”. De hecho, la novela, ubicando al Dante al inicio, se ocupa de instalarse en el canon literario. Las travestis y la narradora se encuentran en los márgenes de la sociedad, pero eso no implica (al contrario) un relato que sea, en su forma, *precario*. La lógica de las travestis de *Las malas* es la del despilfarro.³

Podemos aventurar una idea más. Hablamos del uso de la tercera persona para referirse al grupo de travestis en estos párrafos (y también sucede en los siguientes, pese a que la protagonista nos hace saber poco tiempo después que ella se encontraba allí). Este uso contrasta muy evidentemente con el último párrafo, en el que el ritual funerario tras la muerte de la Tía Encarna está saturado por la primera persona del plural (“empezamos a contarnos unas a otras como fuimos conociendo a nuestra madre, las cosas que hizo por cada una de nosotras”, etc.) y con la parte intermedia de la novela, donde aparecen muchos episodios en primera persona. Ahora, más allá de estas distinciones algo obvias, volvamos sobre la escena descrita en los dos primeros párrafos. Tenemos el grupo de travestis, los clientes en sus autos, y el trasfondo de la estatua de Dante, la noche, el frío y los árboles sin hojas. Estos últimos, como vimos, “parecen suplicar al cielo algo indescifrable pero vital para la vegetación”. Podemos conectar esta súplica con el mito de Perséfone que aparece aludido un poco más adelante, pero también con un movimiento más general, explicitado en muchos otros momentos de la novela: el reino nocturno del parque es el reino del deseo, que es precisamente este factor indescifrable pero vital. El deseo es lo que ordena la rutina nocturna del parque. Esto podrá parecer una obviedad quizás, pero no lo es, ya que se opone sutilmente a otros principios ordenadores posibles y que predominan en muchas lecturas de la novela: el orden económico y el orden patriarcal. El carácter mitológico, dantesco y religioso de la novela pone de relieve la existencia de un deseo travesti (*de las travestis y hacia las travestis*) que es tan originario como cualquier otro y que no queda agotado en regímenes de explotación capitalista ni de dominio machista.

³En su descripción de cómo se introduce en el mundo de la prostitución, la narradora declara: “Llega una noche en que se vuelve fácil. Es tan sencillo como eso. El cuerpo produce el dinero. Una decide el dinero y el tiempo. Y después se gasta el dinero como se quiera: se despilfarra, tan simple es la mecánica para conseguirlo. Ya hemos tomado las riendas.” (*Las malas*, p.75)

He ahí una posibilidad, entonces, de encontrar un marco dialéctico de interpretación: las tensiones inherentes al estilo que fuimos describiendo como expresiones formales de un deseo travesti plagado de contradicciones.

Coda

El/la lector/a tendrá que decidir si este pequeño experimento de *close reading* del “contenido de la forma” es realmente una forma de análisis que amerita ser redescubierta y discutida en los ámbitos de la academia y de la crítica. Por mi parte, el ejercicio me resultó estimulante y diferente de los que llevé a cabo de otros textos a lo largo de mi carrera como docente o investigador.

Entre las muchas preguntas que quedan abiertas y las posibilidades que no hemos explorado, vale la pena destacar una: el análisis comparativo. ¿Resulta más visible el contenido de la forma de una novela cuando se la compara con otra? Hay varios motivos para pensar que sí, sobre todo si la comparación es con un texto que tenga algunos puntos en común (aunque esto también podría discutirse). Por ejemplo, quizás sería idóneo comparar estos párrafos con el inicio de otra novela que (como tantas) comience con la descripción de un espacio físico atravesado por prácticas sociales recurrentes. ¿Qué hubiera dicho Eric Auerbach en un capítulo de *Mímesis* sobre *Las malas*? ¿Nuevas instancias del *milieu* balzaciano del que todos aprendimos en “La mansión de La Mole”?

Un último comentario: desde la enseñanza y la escritura de la teoría se repite muchas veces que la teoría no es “aplicable” a un texto, no pueden bajarse categorías conceptuales a textos literarios y acomodarlos a ellas. Pero esto es algo que se dice y que no por eso deja de hacerse permanentemente. Evidentemente el enunciado funciona menos (o igual de poco) que mis advertencias a mis alumnos/as acerca de que sus compromisos emocionales con los personajes de un texto literario deberían quedar fuera de sus monografías. Entre estos dos puntos (el aplicacionismo teórico y la falta de perspectiva crítica) florece un contenidismo que rara vez le hace justicia a la mediación del lenguaje literario. Quizás visitar más asiduamente las estrategias que conocemos para el análisis formal, y explorar otras nuevas, sea la única forma real de hacer que la teoría y la literatura entren en una relación verdaderamente enriquecedora.

Referencias bibliográficas

Aira, César. 2015. *Continuación de ideas diversas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Jameson, Fredric. 2002. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Routledge.

Richard, Jean-Pierre. 1984. "Paysages de Bouvard et Pécuchet", en *Gustave Flaubert. 1. Flaubert et après*. París: Lettres Modernes, pp. 19-34.

Rousset, Jean. 1964. *Forme et signification: essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. París: Librairie José Corti.

Spitzer, Leo. 1948. *Linguistics and Literary History; Essays in Stylistics*. Princeton, Princeton Univ. Press.